HUDOBNÝ ŽIVOT 80

Ročník XII.
15. IX. 1980
2,— Kčs

17

Malé zamyslenie nad užitočným podujatím

Prehliadka mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach napriek tradícii a nevyhnutnej kryštalizácii svojej koncepcie, ktorá sprevádza toto podujatie v celej jeho doterajšej histórii, hľadá si — popri zachovaní kľúčového poslania a všetkej starostlivosti súčasného vedenia Tvorivej komisie koncertných umelcov ZSS a riaditeľstva Štátnych kúpeľov v Trenčianskych Tepliciach — ešte stále v mnohých smeroch a parametroch svoju vlastnú tvár.

Ťažko povedať, či súčasnú tendenciu neustáleho rozširovania a kvantitatívneho obohacovania Prehliadky o ďalšie koncerty a prehrávky možno pokladať vo všetkých smeroch za kladný prínos pre toto podujatie. Vynára sa tu totiž hneď niekoľko otázok: či sa zohľadňuje a nepreceňuje záujem bežného koncertného publika, či je potrebné vychádzať až v takej miere v ústrety mladým umelcom, aby si zahrali niekoľkominútové skladby, ako sa to stalo na organovo-gitarovom koncerte v Trenčianskych Bohuslaviciach, či je účelné a únosné v priebehu ôsmich dní, okrem plánovaných šestnásť akcií (12 koncertov, 3 besedy, prednáška) pripraviť ešte tri ďalšie (2 prehrávky, beseda)? Nie je to trocha priveľa? Neznižuje to automaticky hodnotu tak starostlivo a pedantsky pripravnej akcie? A pritom ponúkala sa možnosť prakticky všetko dodržať a počet akcií nezvyšovať! Neplánovaná beseda sa mohla konať v posledný deň predpoludním spolu s treťou besedou, ktorá sa zase mohla časovo posunúť o jeden deň neskôr. Posledný koncert sa mohol vyhodnotiť za niekoľko minút po jeho ukončení súčasne s udelením titulu najlepšieho účastníka PMKU, ktorý mimochodom, priznajme si to, sa v tomto roku ani nemusel udeliť. Oslaboval ho totiž fakt, že z komorného dua získal ho iba jeden člen — J. Pazdera. Ďalej sa tu natíska otázka, či je potrebné v úzkostlivej snahe udržať žánrovú jednotu podujatia (akordeónový polorecitál), radšej pridať pre pripravenú náhradníčku ešte jednu samostatnú prehrávku a priradiť k nej ďalšiu prehrávku s dvoma v rámci komorného výkonu už raz prezentovanými účastníkmi? Pokladáme to za prehnanú ochotu organizátorov voči neraz rozmarným požiadavkám mladých umelcov.

Ešte vždy sa nájdu rezervy pre organizovanie budúcich ročníkov PMKU: sústavne treba brať ohľad na pritiahnutie obecenstva z radov kúpeľných hostí, neprehusťovať už aj tak dosť nabitý program. Azda by stálo za pokus pripraviť — tak ako sa to osvedčilo v minulosti — štýlovo monotematické podujatia (tvorba jedného autora, jednej slohovej epochy), dať širší priestor tvorbe klasikov, kandidátom medzinárodných súťaží popri minulých laureátoch!

Mnohé z týchto požiadaviek sa viac-menej aj plnili. Nemožno však povedať, že vždy na želateľnej úrovni. Priznajme si otvorene (a to nie je chyba len organizátorov), že mnohí talentovanejší poslucháči vyšších hudobných učilíšť dostali tu priestor, svoju príležitosť, ale nedokázali ju dostatočne využiť. Nemali totiž v sebe dostatok vnútorných síl udržiavať si sústavným cvičením aj cez prázdniny úroveň interpretácie, ktorú dosiahli na konci školského roku ešte pod vedením svojho pedagóga. Markantne sa potom prejavilo, že tie interpretačné výkony, ktoré aj uprostred prázdnin usmerňoval pedagóg, boli istejšie tak v technickej ako i vo výrazovo-štýlovej sfére (Pivka, Máté, súrodenci Gallovci). Mohol by to byť súčasne aj moment na zamyslenie, či by nebol predsa len vhodnejší termín pre PMKU o mesiac skôr. Bol by tu väčší predpoklad na to, aby sa mladí interpreti prezentovali v tej forme, ktorú dosiahli na konci školského roku.

Mohli, ba mali by sa, sprísniť kritériá pre výber účastníkov PMKU (tak ako to bolo v minulosti), pretože tým by automaticky stúpla umelecká úroveň tohto podujatia! Stojí tiež za úvahu, či je potrebné až v takej miere sledovať vývoj našich študentov študujúcich na zahraničných hudobných učilištiach v etape, pokiaľ si ešte poznatky novej školy i nové estetické ideály v názoroch na interpretáciu neosvojili natoľko, aby mali dostatok síl podávať výkony na primeranej úrovni.

Tieto pripomienky, úvahy, námety do diskusie nemajú za cieľ toto užitočné podujatie znižovať, deštruktívne kritizovať. Musíme pochváliť jej tohtoročnú precíznu a starostlivú prípravu, kladné prínosy v úrovni diskusie, obsažnú prednášku („Mladý interpret a nahrávacia technika" — L. Komárek, režisér Čs. rozhlasu), svedomitú prípravu troch bulletinov, ktorým sa podarilo výstižne zachytiť pulz Prehliadky, rozšírenie nášho pohľadu na stav a problematiku smerovania mladého slovenského koncertného umenia. Prehliadka mladých koncertných umelcov, ako celok, by však mala v budúcnosti obsahovať menej špekulatívnych prvkov a mala by byť z hľadiska výberu účastníkov i samotnej dramaturgie jednotlivých koncertov pripravená s uplatnením prísnejších kritérií premyslenejšie a cieľavedomejšie. Trenčiansko-teplická Prehliadka má na to všetky predpoklady personálne, ubytovacie, ekonomické a dúfajme, že aj dostatočné zázemie v kvalite budúcich výkonov.

M. ČÍŽIK

Huslista Jindřich Pazdera bol vyhlásený za najlepšieho účastníka tohtoročnej PMKU.

Prehliadka mladých koncertných umelcov

TRENČIANSKE TEPLICE '80

Už tradičné podujatie mladých koncertných umelcov, ktoré sa uskutočnilo v dňoch 26. júla — 2. augusta 1980 v Trenčianskych Tepliciach, vstúpilo do svojho XIV. ročníka. Výber účastníkov na tohtoročnú Prehliadku pokračoval v praxi predchádzajúcich ročníkov. V našich podmienkach je totiž veľmi ťažké stanoviť striktne určitú vekovú hranicu ako podmienku účasti na PMKU, nakoľko rad umelcov vystupuje sporadicky, bez zázemia sústavnejšieho kontaktu s obecenstvom. Pretože od minulého roku stala sa Žilina dejiskom Prehliadky slovenského koncertného umenia, v rámci ktorej bude prichádzať ku konfrontácii skúsenejších interpretov, je celkom prirodzené, že sa táto skutočnosť v budúcnosti odrazí v znížení vekového priemeru účinkujúcich aj na PMKU. Trenčianske Teplice stanú sa opätovne — tak ako na začiatku svojej existencie — odrazovým mostíkom začínajúcich umelcov. Aj keď skromná, ale veľmi podnetná a k zamysleniu provokujúca bola konfrontácia nášho koncertného umenia s mladým českým interpretačným umením, ktoré má predsa len odlišné podmienky, tvrdšiu konkurenciu, dlhšiu tradíciu a priznajme si, azda aj podstatne väčší pocit zodpovednosti! Podobne aj českí hostia Prehliadky získavajú v Trenčianskych Tepliciach rad námetov pre rozvoj a koncepciu starostlivosti o svojich mladých interpretov. V tom konečne spočíva jeden z cieľov trenčiansko-teplickej Prehliadky.

Veľký vekový rozptyl účastníkov, ktorý bol charakteristický pre Prehliadku, sa najvýraznejšie prejavil v radoch klaviristov. S ním súviseli potom aj rozdielne štádiá zrelosti interpretačných prístupov. **Daniela Rusóová** — vlaňajšia víťazka Interpretačnej súťaže SSR v Banskej Bystrici — demonštrovala na záverečnom podujatí Hudobného leta a súčasne otváracom podujatí PMKU v **Beethovenovom Koncerte pre klavír a orchester č. 4 G dur** (SF pod taktovkou nár. umelca L. Slováka) široké spektrum kvalitných, vždy zreteľných, zvučných, najmä jemných odtienkov a predovšetkým intenzívny introvertný vklad s bohatým filozofickým zázemím. Podala veľký výkon, schopný zahraničnej reprezentácie. **Elena Michalicová** sa popri známej aktivite v oblasti komornej hudby snažila na PMKU presadiť aj sólisticky. Je typom poetizujúcej interpretky vyzbrojenej schopnosťou kvalitných odtienkov, ba i technicky dostatočne fundovanej k tomu, aby zvládla aj náročnejšie diela klavírneho repertoáru. Sólistická neskúsenosť odrazila sa však v parametri celkovej koncepcie výstavby (**J. S. Bach: Fúga d mol a najmä Schubert: Sonáta A dur**, kde sa nedokázala vyhnúť aj pamäťovým lapsusom). **Bachova Chromatická fantázia** vyznela delikátne, s bohatým fantazijným zázemím, i keď bez dramatických vrcholov. Imponujúco reprízovala svoje precízne naštudovanie **Burlasovej Sonatíny.**

Ďalší traja klaviristi sú odchovancami, resp. terajšími poslucháčmi moskovského konzervatória. **Ivan Gajan** demonštroval štádium svojho súčasného prechodu k zvukovo intímnejšiemu, ale technicky, žiaľ, nie vždy spoľahlivo podloženému prejavu, pričom neopustil pre svoj prejav tak výraznú črtu emocionálneho vkladu, ktorý je teraz usmernený do menej priebojnej náladovej roviny.

Marián Pivka (v rámci prehrávky na súťaž v Bolzane) preukázal zase intenzívny vzostup k obohateniu svojej škály dynamických prostriedkov v hornej hranici a zdá sa, že jeho interpretácia získala na virtuóznom lesku a istej dávke suverenity (**etudy: Lisztova f mol z „Transcendentných", Chopinova a mol, op. 25 a Debussyho „Chromatická"**). Dokázal i napriek tomu zotrvať na sugestívnej hladine intenzívneho emocionálneho zážitku, ktorý uňho vyžaruje z každej frázy. Zažiaril najmä v malých formách (**Chopinove Prelúdiá B, g, F, d**). Isté rezervy sú u neho v celkovej výstavbe väčších plôch, ktorých výsledná línia je skôr improvizovaná, náhodná než cieľavedome a uvedomele koncipovaná (**Chopin: Fantázia-Polonéza, Liszt: Španielska rapsódia, v menšej miere aj Bach—Busoni: Prelúdium a fúga D dur**).

Magda Ivanová (v rámci prehrávky) je typom veľmi precízne pracujúcej klaviristky, ktorá s oddanou pokorou rešpektuje notový záznam, autorove štýlové požiadavky, uvedomele buduje koncepciu diela. Dispponuje peknou kultúrou tónu (Mozart) i dostatočným dynamicko-farebným arzenálom, ale chýba jej zatiaľ ono múzikantské posvätenie a bezprostrednosť koncertného výkonu.

Pre mnohých bol objavom vynikajúci výkon najmladšieho účastníka PMKU, talentovaného **Petra Mátého.** Osemnásťročný Košičan predniesol prináročný program, v ktorom zaujal exaktnosťou zvládnutia technických problémov (pravda, nie bez občasných kazov), živým temperamentným spádom, veľkými možnosťami stupňovať klavírny zvuk v pasážach ako i v akordoch (**finále Beethovenovej Waldsteinskej sonáty**), menej však už citovým dotváraním, stavebným nadhľadom a kultivovanosťou výrazových prostriedkov.

Z očakávanej konfrontácie troch akordeonistov z troch rôznych učilíšť zišlo (Žilinčan M. Mintál nepokladal ani za potrebné ospravedlniť svoju neúčasť), pretože sa predstavil iba talentovaný a inteligentný **Valerián Tokár** z košického konzervatória. Upútal nezlyhávajúcou pamäťou, suverénnou prstovou i mechovou techni-

Violončelista Jozef Podhoranský.

kou (niekedy ho zvádza k prehánaniu tempa, ako napr. vo Villa-Lobosovi) i vyspelým citovým dotváraním diel, ktoré má však zatiaľ rezervy v oblasti meditatívnych polôh (**G. Banščikov: Sonáta**).

Pomerne skromne boli v tomto roku na PMKU zastúpené dychové nástroje. Jediným účastníkom bol hobojista **Jozef Ďurdina**, ktorý svojím, vcelku seriózneym výkonom, nijako zvlášť neprevýšil zvyčajný štandard svojich kolegov determinovaný sporadickými pódiovými príležitosťami. Je intonačne vyspelý (až na menšie sporadické kazy pri prefukovaní vyšších tónov), tón má kvalitný, guľatý, pravda, s určitými rezervami v oblasti dynamickej diferenciácie. Prinajmenej uznanie si zaslúži Ďurdina za seriózne premiérové naštudovanie **Sonáty Jozefa Gahéra**, v ktorej dokázal využiť striedanie dynamických kontrastov i vystihnúť jej intenzívne meditatívny podtón.

V rámci prehrávky predstavil sa i fagotista **Peter Hanzel**, v ktorého sólistickom prejave bolo cítiť menšiu intonačnú istotu a v určitej stiesnenosti aj malú koncertnú skúsenosť. Hanzel spolu s citlivým a kultivovaným hobojistom **Petrom Kosorínom** a violončelistom **K. Filipovičom** sú členmi súboru **Harmonia antiqua**, ktorého vedúcou umeleckou osobnosťou je nesporne mu-

(Pokračovanie na 4. str.)

staccato

● VYHLÁSENIE SKLADATEĽSKEJ SÚŤAŽE — SVIATKY PIESNÍ OLOMOUC '80, národný festival detských speváckych zborov s medzinárodnou účasťou, Český hudobný fond Praha, Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov Praha, Ústav pre kultúrno-výchovnú činnosť Praha, Okresné kultúrne stredisko Olomouc a PKO Olomouc vyhlasujú na počesť 60. výročia založenia KSČ a 20. výročia prvého letu človeka do vesmíru IV. ROČNÍK SKLADATEĽSKEJ SÚŤAŽE pre zborovú tvorbu (so sprievodom i bez sprievodu) pre detské zbory 2. školského stupňa na tému MIER VŠETKÝM DEŤOM SVETA. Vyhlasovatelia súťaže uvítajú pôvodnú tvorbu žánrovo i obsahovo pestrú, ktorá by vyjadrovala detský radostný svet nášho socialistického dneška. Skladatelia môžu použiť texty zo zborníka víťazných a odmenených prác IV. textárskej súťaže Sviatku piesní 1979, ktorý je k dispozícii na sekretariáte festivalu.

Súťažné skladby doplnené textovou prílohou je treba zaslať do 31. decembra 1980 na adresu: Sekretariát Sviatkov piesní, Park kultúry a oddychu Olomouc, Slovenská 5, PSČ 771 92.

Súťažné skladby musia byť pôvodné, doteraz nezverejnené a nepredvedené a v iných súťažiach neodmenené. Súťaž, ktorá je neanonymná, bude dotovaná celkovou čiastkou 12 000 Kčs. Porota, určená vyhlasovateľmi súťaže, vyhodnotí skladby do 28. II. 1981.

● KLAVIRISTA MARIÁN LAPŠANSKÝ, sólista Slovenskej filharmónie, pôsobil v dňoch 25. 6. — 8. 7. v Zürichu ako klavirista na majstrovských interpretačných kurzoch, ktoré viedol Nathan Milstein.

● SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER pod vedením zasl. umelca Bohdana Warchala hosťoval v dňoch 18. a 19. júla t. r. vo Švajčiarsku a NSR. Na koncertoch v St. Moritzi a Mníchove uviedol diela Albioniho, Vivaldiho, Händla, Mozarta a Martinů.

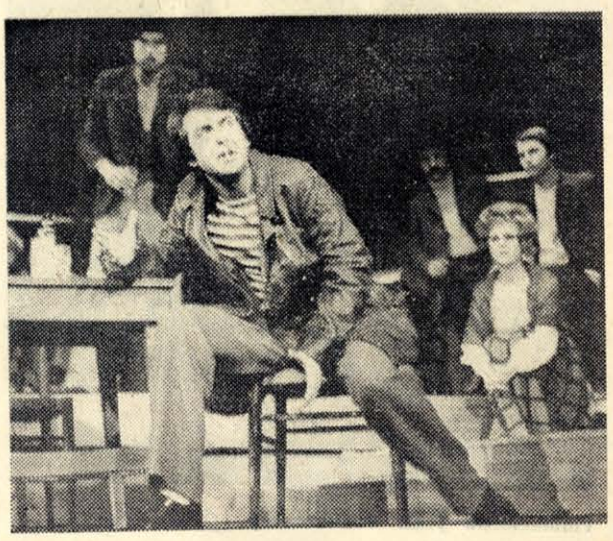
● ZASL. UMELEC DIRIGENT dr. ĽUDOVÍT RAJTER hosťoval 8. augusta t. r. v Baden-Badene, kde s tamojším Mestským symfonickým orchestrom uviedol diela J. Takácsa (Baroková suita) a J. Haydna (Hobojový koncert a Symfónia č. 103).

● SUCHOŇOVO KVARTETO hosťovalo v dňoch 10.—13. 8. v Oslo, kde uviedlo diela Suchoňa (Sonatína pre sláčikové kvarteto), Albrechtsbergera (Sláčikové kvarteto) a Nardiniho (Sláčikové kvartetá č. 1 a 2). Predvedené diela nahral súčasne Nórsky rozhlas pre potreby svojho vysielania.

● PODIEL KULTÚRY NA FORMOVANÍ SOCIALISTICKEJ OSOBNOSTI je názov zborníka 9 štúdií, ktorý vydal Výskumný ústav kultúry v Bratislave. Nepredajnú publikáciu si možno vypožičať u vydavateľa (Bratislava, nám. SNP č. 12) a v okresných knižniciach.

● ZASLÚŽILÝ UMELEC ZDENĚK KOŠLER, dirigent Českej filharmónie a šéf opery Národného divadla v Prahe (od 1. januára t. r.) stojí v súčasnosti pred závažnou umeleckou úlohou — pripraviť repertoár pre blížiace sa oslavy 100. výročia otvorenia historickej budovy Národného divadla (jeseň 1983). Pre túto príležitosť osobne pripravuje naštudovanie kompletného operného odkazu Bedřicha Smetanu (všetkých osem opier). Realizáciu svojho smetanovského projektu začne naštudovaním Tajomstva a Dvoch vdov už v tejto sezóne.

● DNI HUDOBNO-ZÁBAVNÉHO DIVADLA V PREŠOVE sa uskutočnia v dňoch 19.—21. septembra t. r. V rámci trojdňovej nesúťažnej prehliadky predstavia sa prešovskému publiku Spevohra ŠD Brno (Zacharík — Veteška: Popoluška Cindy), Spevohra Novej scény Bratislava (T. Sebo-Martinský: Ohnivák) a Spevohra DJZ Prešov (I. Dunajevskij: Biely agát). Súčasťou prehliadky bude i pracovný seminár k aktuálnym otázkam súčasného hudobno-zábavného divadla. Na snímke J. Telucha Jozef Benedik v titulnej postave muzikálu Ohnivák, s ktorým sa v Prešove predstaví súbor Spevohry NS Bratislava.



● DRAMATURGICKÉ PLÁNY slovenských operných, baletných a spevoherných súborov pre sezónu 1980-81:

OPERA SND BRATISLAVA: R. Strauss — Elektra, J. Massenet — Manon, A. Dvořák — Čert a Káča, G. Verdi — Don Carlos. BALET: A. Chačaturijan — Spartakus, zasl. umelec T. Frešo — Chrobáčikovia.

OPERA ŠD KOŠICE: G. Gershwin — Porgy a Bess, G. Verdi — Trubadúr, M. Ravel — Španielska hodinka a zasl. umelec L. Holoubek — Bačovské žarty (premiéra), F. Lehár — Paganini. BALET: S. Prokofiev — Romeo a Júlia.

OPERA DJGT BANSKÁ BYSTRICA: zasl. umelec B. Urbanec — Majster Pavol (premiéra), G. Verdi — Ernani, D. F. E. Auber — Fra Diavolo a F. Lehár — Gróf Luxemburg.

SPEVOHRA NOVEJ SCÉNY BRATISLAVA: M. Rozovskij — J. Riašincev — M. Dunajevskij: Traja mušketieri, I. Bekessey — G. Dénes — Sz. Fényvés: Pes, ktorého volali pán Bozzi, C. Millöcker: Žobravý študent.

SPEVOHRA DJZ PREŠOV: F. Zacharník — L. Veteška: Popoluška Cindy, T. Kozusznik — A. Gross: Miluje, ľúbi, zbožňuje..., J. Offenbach: Krásna Helena, J. Strauss: Netopier (alebo Viedenská krv).

Hovoríme so sólistom opery Brémskeho divadla Františkom Livorom

Náš spevák v Brémach

Predstavovať ho našej hudobnej verejnosti netreba. Slovenského tenoristu Františka Livoru dobre poznáme z operných predstavení, z koncertov, z rozhlasu i z televízie. Jeho vystúpenia sú vždy hudobným zážitkom. V poslednej divadelnej sezóne na materskej scéne SND, kde bol angažovaný desať rokov (1969-79), vystupoval v repertoárových operách len pohostinsky, lebo bol angažovaný v opere Divadla slobodného hanzového mesta Brémy v NSR. No v budúcej sezóne sa s ním budeme doma stretávať častejšie, lebo väčšiu časť pracovného úväzku prevzal v opere SND a iba menšiu v Brémach.

Prirodzene, že po skončení sezóny 1979-80 sa ponáhľal domov medzi svojich a tak sme využili túto príležitosť na rozhovor v spojitosti s jeho doterajšími zahraničnými angažmán, ako aj o práci v brémskej opere.

Brémy sú vaša tretia zahraničná divadelná „štácia". Kde ste už boli angažovaný a aké ste v zahraničných angažmán vytvorili operné postavy?

— Vôbec moje prvé angažmán po skončení štúdií na VŠMU a absolvovaní prezenčnej vojenskej služby vo VUSe bolo v Magdeburgu v rokoch 1965-67. Keď sme boli na zájazde v Innsbrucku s Dvořákovou Rusalkou, kde som spieval Princa, počul ma tam hosťujúci dirigent z Oldenburgu Karl Randolph a ponúkol mi u nich angažmán, ktoré som prijal a pôsobil som tam v r. 1967-69. Potom som nastúpil do opery SND a ani sa mi nesnívalo, že po rokoch sa zasa dostanem neďaleko Oldenburgu — do Brém.

V Magdeburgu som spieval Princa v Rusalke, Riccarda vo Verdiho Maškarnom bále, Rudolfa v Pucciniho Bohéme, Manrica vo Verdiho Trubadúrovi; v Oldenburgu Tamina v Mozartovej Čarovnej flaute a titulnú postavu v jeho Idomeneovi, Cavaradossiho v Pucciniho Toske, Janíka v Smetanovej Predanej neveste, baróna Kronthala v Lortzingovom Pytliakovi, Vodcu vzbúrencov v Hindemithovom Maliarovi Mathisovi, ba aj Barinkavho v Straussovom Cigánskom barónovi a v Brémach znova Cavaradossiho, Robespierra v Dantonovej smrti Gottfrieda von Einema a opäť Riccarda v Maškarnom bále. A v brémskej budúcej sezóne začínam už v septembri ako Erik vo Wagnerovom Blúdiacom Holanďanovi a v októbri ma čaká titulná úloha v Mozartovom Idomeneovi, ktorého naštudujeme po taliansky, kým pred trinástimi rokmi som ho spieval po nemecky. Je to opera, ktorá ležala Mozartovi mimoriadne na srdci a vracal sa k nej; poznáme jej verziu mníchovskú a viedenskú, po prvý raz v Oldenburgu som spieval viedenskú, teraz študujeme mníchovskú verziu. Pôvodne komponoval ústrednú postavu pre bas a neskôr sa rozhodol — na veľkú radosť tenoristov — napísať ju pre tenor. Aj Idamantes je v jednej verzii napísaný pre tenor, v druhej pre mezzosoprán.

Za svojich zahraničných angažmán ste istotne získali veľa cenných poznatkov a môžete porovnávať zodpovedne klady i zápory umeleckej práce u nás a tam. Čo by ste nám o nich povedali?

— Nazdávam sa, že u nás hráme kvalitnejšie divadlo, ale pokiaľ ide o tú drobnú prácu s interpretom, či už zo strany režiséra alebo dirigenta, prísnejšie a presnejšie sa pracuje vonku. Zahraniční dirigenti a režiséri majú veľkú výhodu v tom, že si na jednotlivé typy môžu priangažovať spevákov, prípadne z celého sveta. Robí sa to tak, že, povedzme, dvadsiati-tridsiati predspievajú takmer bez perspektívy priameho angažovania, ale keď niekto z nich typovo vyhovuje, majú ho v evidencii, vyzvú ho, či má záujem a čas naštudovať požadovanú úlohu a odspievať 10—15 predstavení. Až potom s ním uzavrú zmluvu.

Pracuje sa tu tvrdo a neúprosne, po dovolenke hneď v prvý deň nástupu sa naplno aranžuje, akoby prestávka ani nebola. Vyžadujú dôkladnú osobnú prípravu a prácu na skúškach naplno. Tak ako vlani, ani teraz nebudem mať celkom pokojnú dovolenku, vlani som si musel chystať Robespierra do Dantonovej smrti, teraz Erika do Blúdiaceho Holanďana. Pred dovolenkou som dostal klavírny výťah, mal som štyri skúšky a po dovolenke pôjdeme hneď do aranžovania a ensembloviek. Pracujeme tam na dve smeny na cvičných javiskách, ktoré sú dve vo veľkosti normálneho javiska a tak skúšame hneď v náznakovej scéne a v rozmeroch javiskového priestoru.

Ako vyzerá váš pracovný deň?

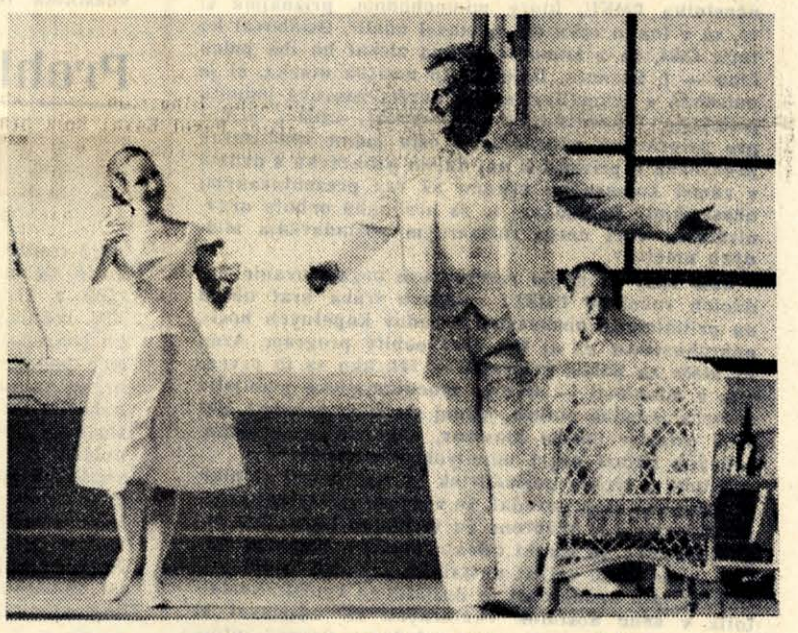
— Keď nemám predstavenie, prichádzam do divadla o 10,00 h na skúšku, ale už rozospievaný, skúšame do druhej, potom je prestávka a od šiestej pokračujeme do desiatej. Keď mám večer náročné predstavenie, i vtedy musím nemilosrdne skúšať od jednej. Spevákovi tu veľmi záleží na umeleckej výkonnosti, pretože ak sú s jeho prácou nie spokojní, nikto sa s ním nebaví, má zmluvu na jednu či viac sezón, podľa dohody a keď tá vyprší a nemajú oň ďalej záujem, poďakujú sa mu za spoluprácu!

A vaše perspektívy?

— Najpríjemnejším ocenením práce je, keď sa speváka — ako to bolo v závere sezóny i v mojom prípade — spýta intendant, či môže s jeho spoluprácou počítať aj v ďalšej sezóne — a potom sa už dohodnú na uzavretí ďalšej zmluvy.

Ale nie je to ľahký chlebík. Najšťastnejší som predsa len doma a o tej túžbe po domove môže zodpovedne hovoriť iba ten, čo je dlhšie v cudzine. Keď som mesiac tam, už túžim čo najskôr sa dostať domov a na naše javisko. Lebo nech sú voči človeku akokoľvek taktní, niet tu kamarátstva toho nášho typu. Sú slušní, zdvorilí, ale vždy na tie ich povestné tri kroky...

Teším sa, že budem v budúcej sezóne aj doma angažovaný. V minulej som trinásťkrát spieval v repertoárových operách, v budúcej sezóne by som mal naštudovať Verdiho Don Carlosa.



František Livora ako Riccardo vo Verdiho Maškarnom bále.
Snímka: archív

Ako vyzerá dramaturgické smerovanie v brémskej opere?

— Je to približne ako u nás — z každého rožka troška. Napríklad v budúcej sezóne sú v repertoári tieto diela: z talianskej tvorby Verdiho Sila osudu, z nemeckej Wagnerov Blúdiaci Holanďan, buffoopera bude zastúpená Mozartovou Così fan tutte, moderná tvorba Šostakovičovým Nosom a Janáčkovou Líškou Bystrouškou.

Zaujímal by ma vzťah publika k spevákom a tvorcom predstavení?

— Obecenstvo ani tu nešetrí prejavmi uznania a radosti, keď je spokojné, ale vie rovnako spontánne a búrlivo prejaviť aj svoju nespokojnosť. Tak to bolo napríklad i po našej premiére Maškarného bálu. Dirigent a interpreti sme mali veľké aplauzy pri klaňačkách, ale keď sa išiel klaňať režisér, mimochodom uznávaná osobnosť v najširšej verejnosti, ozvalo sa hromové „bú", ako prejav nespokojnosti s inscenáciou. A to preto, že režisér si tu dovolil veľký moderný experiment, celý dej posunul do súčasnosti, do ktorehosi amerického štátu, hrali sme v moderných oblekoch a scéna bola takmer prázdna. Od začiatku sme vedeli, že publikum i kritika budú mať výhrady, ale ani režisér, ani my sme nerátali s takou prudkou reakciou. V opere ľudia predsa len čakajú na javisku i pestrosť scény a kostýmov, ohľad na istú tradíciu, popri kvalitnej hudbe a speve.

A ako to vyzerá s vašimi partnermi v Brémach?

— Sme tam z rozličných krajín a rôznych národností. Tak napríklad v Maškarnom bále sa stretli výborná koloratúrka Brazílčanka Eliane Coelhová ako page Oskár, Francúzka Nicole Derhilleová ako perfektná Amélia, Američan indiánskeho pôvodu David Pittman-Jenings v úlohe Renata, na ktorého osobitne upozorňujem, lebo onedlho sa s menom tohto speváka-barytonistu nepochybne stretneme v spojitosti s jeho účinkovaním na veľkých svetových scénach — je to vynikajúci hlas talianskeho charakteru! V úlohách sprísahancov Samuela a Toma vystupovali Bulhar Mihail Milanov a Holanďan Hubert Waber, v úlohe veštkyne Ulriky vynikajúca Rumunka Maria Sandulescu. Dirigoval šéfdirigent Rakúšan Peter Schneider, režiu mal Západonemec Hans Corte a Riccarda spieval Slovák Fero Livora!

Aké máte skúsenosti s kritikou?

— Je prísna, presná, náročná a predovšetkým odborná. Je všestranne fundovaná a aj keď niečo vyčíta, tak s ocenením roboty a taktnou vecnosťou, že keď si človek všetko zváži a zamyslí sa nad konštatovaniami, dá kritike zvyčajne za pravdu. A keďže kritici dobre vedia, že aj my, speváci, sme národ citliví, tak nám svoje pripomienky povedia citlivo, v rešpekte k umeniu.

A v týchto súvislostiach často myslím na to, ako sa my doma často ukolísavame v akejsi samospokojnosti, že sme „na naše pomery" dobrí! Musím konštatovať, že keď sa tak poohliadnem dookola, treba sa nám snažiť byť stále lepšími. Bez ambícií veru zastagnujeme, mali by sme presne a prísne konfrontovať svoje sily so zahraničím a mali by sme ekonomicky zaobchádzať so špičkovými spevákmi. Vzorom by nám tu mohli byť Bulhari, ktorí majú väčšinu výborných spevákov angažovaných vonku, ale keď ich potrebujú na domácu reprezentáciu, účinkujú doma. Prirodzene, plánujú aspoň rok dopredu a tak si ich „špičky" zosúladia svoje plány a môžu si plniť domáce i zahraničné úväzky.

Prirodzene, že nám dobre padne domáce uznanie, ale ako človeka poteší, keď svetová tlač píše o našich slovenských spevákoch s veľkým uznaním, ako sa to napríklad stalo v júnovom čísle západonemeckého časopisu Opernwelt o Petrovi Dvorskom (Nemorino vo viedenskom Nápoji lásky) a Gabriele Beňačkovej (Jenůfa v ženevskej Jej pastorkyni) a čoraz častejšie sa v tomto časopise zjavujú aj mená ďalších spevákov či speváčok z nášho malého Slovenska, z ktorých spomeniem čo len Magdu Hajóssyovú a pri všetkej skromnosti i seba.

Aký je váš náhľad na výchovu mladých talentov u nás?

— O talenty nie je ani u nás núdza, len záleží na ich odbornom vedení, na dobrej spolupráci konzervatória a VŠMU, aby sme talentovaných spevákov a speváčky rozvíjali a vychovávali v rámci ich danosti a nepreškoľovali ich proti týmto danostiam, lebo tým sa častokrát talent deformuje a potláča. A platí to rovnako o školskej ako aj o súkromnej výchove!

Pripravil: **G. RAPOŠ**

XXV. piešťanský festival

Tohtoročný jubilejný XXV. piešťanský festival, ktorý prebiehal v dňoch 13. 6. — 24. 7., bude nepochybne tvoriť významný medzník v štvrťstoročnej histórii tohto medzinárodného hudobného festivalu. K uvedenému konštatovaniu nás oprávňuje ani nie tak festivalová dramaturgia, ktorá v podstate nadviazala na doterajšie koncepčné východiská, ale predovšetkým skutočnosť, že Piešťanský festival dostal prepotrebný stánok v dlhoočakávanom Dome umenia. Tento dôležitý moment skrýva v sebe veľké potenciálne možnosti, ktoré — dúfajme — nezostanú v budúcnosti nevyužité a zvýraznia zástoj Piešťanského festivalu v kontexte ostatných podobných podujatí na Slovensku. Zmena nastala i v organizačnej štruktúre, pretože Slovenská filharmónia, ako užívateľka Domu umenia, prevzala na seba i funkciu hlavného usporiadateľa Piešťanského festivalu. Táto zmena — z perspektívneho pohľadu iste veľmi pozitívna — priniesla so sebou i výmenu celého realizačného štábu festivalu. Prišli noví ľudia, zväčša bez predchádzajúcich skúseností. Netreba ani príliš zdôrazňovať, že to bolo cítiť. Niekedy až priveľmi. Všetko — od plagátovania až po predpredaj vstupeniek — sa doháňalo v poslednej chvíli. (Plagát ohlasujúci konanie XXV. PF vyšiel štyri dni pred jeho otvorením.) Chýbali nám aj niektoré dobre zabehané akcie z minulých rokov, ktoré organicky a nenútene spoluvytvárali v Piešťanoch atmosféru hudobných slávností. Len náhodne by som spomenul napríklad súťaž o najkrajší festivalový výklad. Prvýkrát v dejinách Piešťanského festivalu bude chýbať aj jeho kompletná fotodokumentácia.

Taliansky dirigent E. Stratta, americkí speváci C. Lindseyová a B. Matthews a náš klavirista P. Kováč (zľava doprava) predniesli diela G. Gershwina.

Dramaturgický plán pozostával z **29 festivalových podujatí.** Oproti predchádzajúcim rokom sa teda ich počet zvýšil približne o tretinu. Z rôznych dôvodov však bolo odrieknutých 6 koncertov, z ktorých sa iba v jednom prípade podarilo zabezpečiť náhradu. **Ako novinka sa zaviedli matiné. Medzinárodný charakter dodávali festivalu umelci zo Sovietskeho zväzu, Maďarska, NDR, Rakúska, Švajčiarska, Talianska, Švédska, Brazílie, USA a Japonska. Okrem Domu umenia boli koncerty aj v empírovom divadielku Na zámku v Hlohovci a v Domove slovenských skladateľov v Dolnej Krupej.**

Ťažisko hudobného festivalu tvorili symfonické koncerty, doplňané spravidla vystúpením sólistu. Slávnostné otvorenie pripadlo **Janáčkovej filharmónii z Ostravy**, ktorá prišla do Piešťan so svojím šéfdirigentom **dr. Otakarom Trhlíkom. V Mendelssohnovom Koncerte pre husle a orchester e mol, op. 64** vystúpila ako sólistka u nás dobre známa Japonka **Shizuka Ishikawa.** V jej prístupe k tomuto koncertu je evidentné jej české školenie, ktoré delikátne spája so svojím poetickým, až zasneným vnútorným cítením.

Druhýkrát vystúpila Janáčkova filharmónia so švajčiarskym dirigentom **Ewaldom Körnerom.** Do programu ich koncertu bola zaradená aj skladba súčasného brazílskeho skladateľa **Marlosa Nobreho In memoriam.** Toto hĺbavé dielo, využívajúce bohatú farebnosť, zdôraznenú rozšírením sekcie bicích nástrojov, zaznelo v Körnerovom naštudovaní vo veľmi pôsobivom hudobnom tvare. Sólista večera **Luiz De Moura Castro** z Brazílie vystúpil v dvoch klavírnych koncertoch — **v Mendelssohnovom 2. koncerte d mol a v Lisztovom 2. koncerte A dur.** Hoci Castro má iba 40 rokov, vzbudzoval dojem, akoby už prekročil zenit svojej umeleckej kariéry. Časté preklepy a nedotiahnuté miesta sa striedali s rytmickou rozkolísanosťou, hraničiacou až s neukáznenosťou. S presným švajčiarskym dirigentom si nijako nerozumel.

Slovenská filharmónia sa zapojila do festivalu až v jeho druhej polovici. Kvality tohto telesa boli na koncerte dňa 3. júla umocnené šťastným výberom sólistu i dirigenta. **V Dvořákovom koncerte pre violončelo a orchester h mol, op. 104 sa zaskvela Viktorija Jaglingová** zo Sovietskeho zväzu, ktorú si dobre pamätáme z jej vystúpenia v Piešťanoch roku 1971. Ide o umelkyňu vysokej hudobnej erudície, ktorá zaujala vyspelou tónovou kultúrou, tak charakteristickou pre sovietsky interpretačný štýl. Sovietsky dirigent gruzínskej národnosti **Džansug Kachidze** patril k najvýraznejším osobnostiam tohtoročného festivalu. Upozornil na seba už pri sprevádzaní Dvořákovho koncertu, avšak naplno rozvinul svoje sugestívne dirigentské umenie pri rozmernej **2. symfónii e mol, op. 27 Sergeja Rachmaninova.** Kachidzeho možno zaradiť k tým majstrom taktovky, ktorí nedirigujú iba to, čo počujú, ale ide neúprosne za svojou predstavou. Jeho gestá sú veľmi jasné a zrozumiteľné a dokáže nimi pretiahnuť na svoju interpretačnú platformu celý orchester. Je schopný navodiť maximálne tvorivú atmosféru, kedy máme dojem, že posúva hranice interpretačných možností orchestra.

Zo strany obecenstva sa azda najväčší záujem sústredil na koncert z diel **Georga Gershwina v podaní Slovenskej filharmónie** a talianskeho dirigenta **Ettore Stratta.** Gershwinova hudba má veľmi svojrázny kolorit, po umeleckej stránke je však značne rozkolísaná. Preto je tu otázka výberu veľmi dôležitá. „Sladák" typu **Girl Crazy** by iste lepšie pristal Mantovaniho orchestru ako Slovenskej filharmónii. Z celkom iného cesta je **Koncert pre klavír a orchester F dur,** ktorý zaznel v interpretácii **Pavla Kováča.** Tento koncert dokáže preveriť technické, rytmické i výrazové schopnosti klavíristu. Kováč vyšiel z tejto komplexnej previerky veľmi úspešne. S viditeľným potešením hral aj tie najkomplikovanejšie rytmy — v tomto koncerte je ich nemálo. Výňatky z **opery Porgy a Bess** spievali **Claudia Lindsey a Benjamin Matthews z USA,** ktorí hlasom i výzorom dobre spĺňali naše predstavy o Gershwinových operných hrdinoch.

Posledné vystúpenie Slovenskej filharmónie dirigoval jej šéfdirigent **Ladislav Slovák.** Výkon **Daniely Rusóovej v Beethovenovom 4. koncerte pre klavír a orchester G dur, op. 58** potvrdil, že jej nečakane prudké zažiarenie na klavíristickom nebi nebolo náhodné a že disponuje takými dlho ukrývanými schopnosťami, ktoré jej dávajú všetky predpoklady pre neustály umelecký rast. Na tomto koncerte za spoluúčinkovania **Slovenského filharmonického zboru (zbormajster Pavol Baxa) bola premiéra oratória Bartolomeja Urbanca „Blagoslaven mir".** Ako sólisti účinkovali **Magdaléna Hajóssyová, Hana Štolfová, dr. Gustáv Papp, Róbert Szücs a Jozef Špaček.** Toto monumentálne dielo bolo veľmi starostlivo naštudované a obecenstvo ho prijalo s veľkými ováciami. Ak mám hovoriť za seba, bol som po predvedení oratória dosť v rozpakoch. Na jednej strane si uvedomujem, že ide o kompozíciu, aká nám až dosiaľ chýbala, no zároveň sa vnucuje otázka, či to nie je iba ponáška na východné liturgické obrady bez závažnejšieho osobnostného prínosu. Vracať sa k našej histórii — i k tej najstaršej — ako k zdroju národnej hrdosti je stále aktuálne. Diela inšpirované históriou musia však v sebe niesť pečať súčasnosti. Aký súčasný bol Janáček v Glagolskej omši pred vyše polstoročím! A práve tento moment mi u Urbanca — pri všetkej úcte k jeho práci — chýba.

Zo slovenskej tvorby boli zaradené do dramaturgie Piešťanského festivalu aj diela **D. Kardoša (Východoslovenská predohra, op. 22), Š. Jurovského (Radostné súťaženie), A. Moyzesa (Musica Istropolitana) a mladého Martina Burlasa (Sláčikové kvarteto „Nénia".** Tvorba **E. Suchoňa** sa v koncertnej časti festivalu prezentovala dvakrát. **Výber z cyklu Kaleidoskop pripravil Štátny komorný orchester Žilina s dirigentom Janom Valtom.** Sólový part veľmi zasvätene interpretovala **Klára Havlíková.** Menej disponovane sa Havlíková prejavila v hudobno-poetickom pásme **Spevy rodnej zeme,** ktoré bolo zostavené z tvorby **Eugena Suchoňa a Milana Rúfusa.** Tu podala nezabudnuteľný, priam katarzný výkon recitátorka **Eva Kristínová.**

Ak sme v minulých rokoch kritizovali, že víťazné diela skladateľskej súťaže o **Cenu mesta Piešťan** sa vôbec neuvádzajú, teraz musíme, naopak, privítať, že sa táto neľahká úloha podarila splniť. **Koncert laureátov skladateľskej súťaže bol v malej sále Domu umenia. Hudobnú impresiu pre recitáciu a 10 nástrojov „Videné zblízka nad jazerom" od Ivana Paríka naštudovalo Filharmonické kvarteto a Bratislavské dychové kvinteto za spoluúčinkovania Ivana Palovča a recitátorky Idy Rapaičovej.** V tomto pôsobivom jemnom diele zostal Parík verný sebe, svojmu poetickému videniu sveta. **Malovcova kompozícia „Meditazioni notturni e coda", ktorú uviedlo Košické kvarteto,** má tiež lyrický charakter, ako to naznačuje už jeho názov, ide však o lyriku robustnejšiu, širokodychejšiu, mužnejšiu.

Na XXV. piešťanskom festivale pomerne široký priestor dostali komorné orchestre. **Štátny komorný orchester Žilina tu hosťoval trikrát.** So spoľahlivým švédskym dirigentom **Kurtom Lewinom** vystúpili v **Mozartovom Koncerte pre dva klavíry a orchester Es dur, KV 365 Silvia a Rudolf Macudziński.** Koncert sa stal milou príležitosťou pre pripomenutie 50-ročnej koncertnej činnosti klavírneho dua manželov Macudzińských, ktorí vyorali hlboký brázdu na poli slovenského interpretačného umenia.

K vrcholom festivalu patril koncert Štátneho komorného orchestra Žilina, dirigovaný **dr. Ľudovítom Rajterom.** Známy rakúsky klavirista **Jörg Demus v Beethovenovom 2. koncerte pre klavír a orchester B dur, op. 19** síce nesplnil očakávania (v pasážach nepochopiteľne zrýchľoval a dosť zostal dlžný aj kadencii v 1. časti), zato predvedenie **Mozartovej Korunovačnej omše C dur (KV 317)** znieslo i najprísnejšie kritériá. Zvlášť sa žiada vyzdvihnúť perfektný výkon **Speváckeho zboru mesta Bratislavy (zbormajster Ladislav Holásek)** a výborných sólistov — **Viktóriu Stracenskú, Zsuzsu Barlayovú, Antona Dermotu a Petra Mikuláša.**

Výkonu ďalšieho účastníka — **Slovenského komorného orchestra** — sa nedá nič vyčítať, ibaže nenadchli tak ako po iné roky. Akoby im bola chýbala väčšia zaangažovanosť, či ochabla vôľa vzájomne sa inšpirovať. Možno to zapríčinili akustické pomery rozľahlej sály, možno nemali svoj deň. Pochváliť však treba decentný výkon sólistu **Jürgena Dietzeho z NDR v Marcellovom Koncerte pre hoboj a sláčikový orchester d mol.**

Sukov komorný orchester mal určité rezervy v úvodnom **Mozartovom Divertimente B dur, KV 137.** O to viac sme však boli spokojní so **Sukovou Serenádou pre sláčiky Es dur.** Najmä Adagio vyznelo mimoriadne poeticky a vrúcne. Je veľkou vzácnosťou počuť túto, inak dosť frekventovanú skladbu, v takom citlivom tlmočení. Druhým, veľmi úspešným českým komorným telesom, bolo **Kocianovo kvarteto,** ktoré vystúpilo v empírovom divadielku v Hlohovci s dielami **Schuberta, Janáčka a Dvořáka.**

V. Stracenská, Zs. Barlayová, A. Dermota a P. Mikuláš (zľava doprava) pod vedením dr. Ľudovíta Rajtera predniesli sólové party Mozartovej Korunovačnej omše C dur (KV 317).

Snímky: M. Ottinger

Filharmonické kvarteto zaradilo do svojho programu (Domov slovenských skladateľov Dolná Krupá) slovenskú premiéru **Sláčikového kvarteta mladého sovietskeho skladateľa Vachtanga Kachidzeho** (nar. 1959). Vzhľadom k veku autora je to prekvapujúco zrelé dielo. Na tomto koncerte, pripravenom pre účastníkov stretnutia Hudobnej mládeže, odznelo aj **Schubertovo Sláčikové kvarteto d mol „Smrť a dievča" (D 810),** žiaľ, zďaleka nie v adekvátnej podobe.

Zaradenie koncertu z tvorby **Jacquesa Offenbacha (Filharmonický orchester Győr)** do dramaturgického plánu treba označiť za vyložený omyl. Diela tohto skladateľa sa skoro denne ozývajú na promenádnych koncertoch Kúpeľného orchestra, kde majú iste priliehavejšie miesto. „Spestrovať" dramaturgiu týmto smerom nebude azda v budúcnosti potrebné.

Na XXV. PF — tak ako v predchádzajúcich rokoch — hosťovalo aj **SND z Bratislavy.** Baletný súbor viedol **Giselle Ch. Adama a Triptych života na hudbu E. Suchoňa a I. Zeljenku,** kým operný súbor prišiel s čerstvo naštudovanou, veľmi vydarenou inscenáciou **Mozartovej Figarovej svadby.** Pri týchto predstaveniach sme si uvedomili, že i keď nový Dom umenia Slovenskej filharmónie je viacúčelovým objektom, najideálnejšie v ňom vyznievajú javiskové formy.

Na mladú generáciu sa nezabudlo ani v tomto roku. V cykle Piešťanský festival deťom sa realizovali dve akcie. Škoda len, že sa pri nich nezohľadnil prvotný cieľ týchto podujatí: nenásilné zasväcovanie detí do hudobného umenia. Z tohto aspektu sa javil oveľa funkčnejší koncert pre mládež, kde vystúpil Slovenský komorný orchester.

Na záver vari iba toľko: XXV. piešťanský festival bol veľkou kultúrnou udalosťou, ozajstným sviatkom hudby, kde — napriek niektorým výhradám — jasne prevažovali kladné stránky nad zápornými. Pokiaľ sa vyskytli nedostatky, boli prevažne prevádzkového charakteru. Treba si len želať, aby skúsenosti, získané v celkom nových podmienkach boli v budúcich ročníkoch zúročené. Piešťany — toto rušné kúpeľné stredisko — majú teraz vytvorené už všetky predpoklady, aby sa stali významným centrom slovenského kultúrneho života.

KORNEL DUFFEK

***

PIESŇOVÝ RECITÁL ANTONA DERMOTU

Využívam dávno očakávanú príležitosť odčiniť chybu, ktorá sa mi prihodila pri príležitosti 65. jubilea **rakúskeho tenoristu Antona Dermotu,** keď som mu v Hudobnom živote blahoželal už vtedy k jeho 70. narodeninám. Tento omyl sa stal medzitým pravdou: 4. júna dovŕšil A. Dermota svoju sedemdesiatku. O mesiac neskôr bol **Anton Dermota hosťom Piešťanského festivalu, kde vystupoval 6. júla v rámci piesňového matiné na zámku v Hlohovci a 9. júla v interpretácii Mozartovej omše ako sólista spolu s Viktóriou Stracenskou a Petrom Mikulášom.**

Piesňový recitál Antona Dermotu za klavírneho sprievodu jeho manželky **Hildy Dermotovej** konal sa v neopakovateľnej atmosfére. Koncert, ktorý bol navštívený početným a senzitívnym obecenstvom, ukázal umelca v plnom jeho umeleckom formáte. Koncert s programom náročných piesní **W. A. Mozarta, F. Schuberta a R. Schumanna (Liederkreis),** svedčil o tom, že Dermotu možno právom pokladať za klasika v tvorbe novodobého prehĺbeného spôsobu podávania piesňovej tvorby. Interpretácia dokumentovala silu koncepcie stvárňovania piesní ako i zážitkovú hĺbku ich ponímania. Hlavným cieľom interpretácie A. Dermotu je vydolovať celé bohatstvo výrazového sveta v tak diferencovaných a krehkých útvaroch ako sú piesne. Bohatá technická vybavenosť sa stala nerozbornou súčiastkou výrazového podania piesní a bola v plnej miere v službách umeleckých požiadaviek, ktorých úspešné zdolanie nebolo v ničom hatené vekom umelca. Poslucháč mal skôr dojem, že sa sprostredkuje samotná umelecká idea v jej najbezprostrednejšej podobe a podstate, čím umelec vyvolal obrovský ohlas u všetkých prítomných návštevníkov koncertu i pripravil im nezabudnuteľný umelecký zážitok svojím zrelým umením.

JÁN ALBRECHT

Prehliadka mladých koncertných umelcov

TRENČIANSKE TEPLICE '80

Klavirista Peter Máté.

(Dokončenie z 1. str.)

zikantsky najpriebojnejší čembalista **Vladimír Rusó.** S prihliadnutím na svoju krátku existenciu podal tento súbor veľmi imponujúci, štýl diel plne rešpektujúci a živou hudbou pulzujúci výkon.

K výkonu zjavne talentovaného huslistu **Štefana Gyöpösa** z bratislavského konzervatória možno poznamenať, že náročnosť repertoáru **(Ravel: Cigánka, Tartini: Sonáta „Diablov trilok")** a nedostatok tvorivejšej odvahy boli prekážkou pri presvedčivejšom prezentovaní jeho schopností. Navyše mu v Ravelovi praskla struna a za týchto okolností dohral dielo s množstvom intonačných kazov. Najpresvedčivejší výkon podal vo **Fišerovej sonáte Ruce.** Dokázal tu výrazným dramatickým napätím a účinným striedaním kontrastov plne zaujať poslucháča.

Známe vysoké interpretačné parametre potvrdil vynikajúcim výkonom ďalší huslista **Jindřich Pazdera.** Intonačná čistota, plnokrvná hudobnosť, stavebný a tvorivý nadhľad, široké spektrum jemných odtieňkov i schopnosť s napätím stvárňovať dramaticky vyhrotené úseky vyňstili k jeho menovaniu za najlepšieho účastníka tohtoročnej PMKU. Hodnotu tohto uznania znižuje však fakt, že sa nemohol udeliť aj jeho umeleckému partnerovi **C. Dianovskému,** ktorý v snahe po dosiahnutí kontrastov skĺzaval do extrémnych dynamických polôh, priam impresionisticky rozplývaných pián a príliš tvrdých forte. Navyše v Adagiu Beethovenovej Sonáty c mol, op. 30, č. 2 neudržal klavirista ani tetivu tempového napätia.

—žk—

***

Relatívne silne boli na Prehliadke zastúpení violončelisti, čo súčasne svedčí o veľmi dobrej úrovni violončelovej školy na bratislavskom konzervatóriu, kde títo interpreti rastú. **Jozef Podhoranský** potvrdil, ako už aj pri predchádzajúcich vystúpeniach, že je muzikálnym, technicky vynikajúco pripraveným hráčom, ktorý získava poslucháča od prvého tónu. V premyslene zostavenom „romantickom" polrecitáli predviedol **Sonátu pre violončelo a klavír G dur J. B. Brévala, Fantastické kusy R. Schumanna, Introdukciu a polonézu pre violončelo, op. 3 F. Chopina a Variácie pre violončelo a klavír na slovenskú tému od B. Martinů,** ktoré boli vrcholom jeho vystúpenia. Boli predvedené živo a s potrebnou dávkou dramatičnosti. Objavným partnerom pri klavíri mu bol Ivan Gajan. **Eva Čermanová-Hrabovská** je rovnako ako Podhoranský odchovankyňou prof. G. Večerného, teraz poslucháčkou AMU v triede doc. A. Večtomova. Disponuje krásnym nosným tónom, celý jej koncert bol intonačne príkladne čistý, koncentrovaný, dynamicky prepracovaný. Vyčítať jej možno tempovo príliš kľudné aj tanečné či allegrové časti všetkých predvedených skladieb **(M. Reger: Suita d mol č. 2, op. 131c pre violončelo sólo, J. S. Bach: Sonáta pre violončelo a klavír),** čím sa strácalo napätie a výkon bol celkovo trochu matný. **Marek Novák** sa po prechode na Konzervatórium P. I. Čajkovského v Moskve nezorientoval ešte dostatočne v novom spôsobe štúdia a je v štádiu prebudovávania techniky oboch rúk.. Tieto skutočnosti sa odrazili na celom jeho výkone, poznačenom intonačnou neistotou. Možno len dúfať, že veľkou dávkou húževnatosti prekoná momentálne obdobie hľadania.

Dramaturgickým osviežením Prehliadky boli dva organové koncerty v blízkom **Omšenom a Trenčianskych Bohuslaviciach.** Organistka **Zlatica Suchánková** sa predstavila na historickom organe v Omšenom, ktorý je ešte v stave dokončovacích opravných prác, čo sa odrazilo aj na výkone. Interpretka sa nedokázala dostatočne prispôsobiť týmto podmienkam ani voľbou repertoáru, ani pohotovejšou registráciou. Partnerkou jej bola čerstvá absolventka VSMU z triedy nár. umelkyne Márie Kišoňovej-Hubovej, mezzosopranistka **Marta Beňáčková.** Disponuje nosným, sýtym, pekne zafarbeným hlasom, no technike spevu sa bude musieť venovať aj v budúcnosti, rovnako potrebuje získať určitú rutinu a zbaviť sa nadmernej trémy. S možnosťou organa v Trenčianskych Bohuslaviciach sa dobre vyrovnala **Milada Mesíková** — na svoje vystúpenie volila menšie organové skladby, zvukovo vhodne využila dispozície organa. Celý jej výkon bol poznamenaný serióznou prípravou, rozvážne volenými tempami (azda okrem Händlovej príliš rýchlej Fúgy), interpretačne dominovali variácie **Mein junges Leben hat ein End J. P. Swelincka a Ciaccona D. Buxtehudeho.** Gitaristka **Margita Slobodová** dostala po prvý raz možnosť predstaviť sa na Prehliadke. Jej vystúpenie odkrylo pomerne veľa rezerv v technickom zvládnutí skladieb i v interpretačnom nadhľade. Iste aj širší repertoár by bol interpretke umožnil vhodnejší výber skladieb vzhľadom k prostrediu a striedaniu sa s organom.

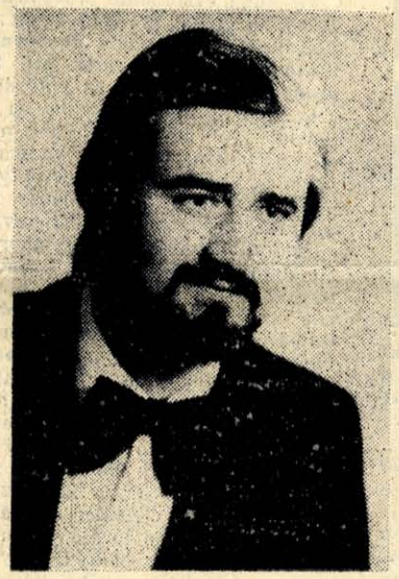
Pôvodne programovaný vokálny koncert Idy Kirilovej a Petra Šuberta sa neuskutočnil a tak sme radi privítali náhradu v podobe absolventov Konzervatória v Bratislave, odchovancov prof. Idy Černeckej — **sopranistku Alenu Dvorská a basistu Jána Gallu** (na klavíri sprevádzala oboch Katarína Dibáková). Ján Galla sa podľa mienky kritiky oproti predchádzajúcemu roku značne vypracoval, o čom svedčí aj jeho prvá cena na nedávnej XV. medzinárodnej speváckej súťaži A. Dvoráka v Karlových Varoch. V pestro zostavenom programe **(B. Martinů, A. Dvořák, P. I. Čajkovskij, B. Urbanec, G. Verdi)** potvrdil, že nám v ňom rastie ďalšia významná posila basového odboru. Príliš tréma ubrala trochu z kvality jeho výkonu, no napriek tomu zatienil na tomto koncerte svoju sestru — sopranistku A. Dvorskú. Jej mladodramatický soprán je ešte značne neustálený, zbytočne dynamicky forsíruje výšky, čo do istej miery zapríčiňuje zmeny farby hlasu.

Ďalšou sopranistkou, ktorá sa predstavila na záverečnom koncerte spolu s **Trávníčkovým kvartetom a recitátorkou Evou Žilinekovou,** bola sólistka opery SND **Elena Holičková.** Do dramaturgicky zaujímavo zostaveného koncertu si vhodne vybrala **cyklus piesní na básne L. Novomeského Cesta od A. Moyzesa a Tri spevy na poéziu M. Válka od P. Bagina.** Že sa v koncertnom speve dobre cíti, bolo poznať pri interpretácii oboch diel. Upútala citovo prežitým prednesom, dbala na zrozumiteľnú dikciu, jedinečne vystihla obsahový náboj skladieb. Trávníčkovo kvarteto pripravilo dramaturgický zážitok prednesom prakticky neznámeho diela **Šimona Jurovského Melódie a dialógy, op. 14 pre sláčikové kvarteto.** Tento počin by si zaslúžil gramofónovú nahrávku, keďže ide o autorovo reprezentatívne dielo v oblasti komornej hudby. Zanietení členovia kvarteta V. Kovář — I. husle, V. Zavadilík — II. husle, J. Juřík — viola a A. Gál — violončelo si kladú vysoké umelecké ciele a krok za krokom ich realizujú, čo potvrdilo aj vynikajúce predvedenie **Smetanovho sláčikového kvarteta č. 1 e mol „Z môjho života". Koncert doplnila poézia L. Novomeského a M. Válka v podaní mladej členky Divadla A. Bagara v Nitre Evy Žilinekovej.**

Český partnerský Zväz vyslal do Trenčianskych Teplíc reprezentatívnych predstaviteľov mladej interpretačnej generácie — gitaristu **Lubomíra Brabca a Adamusovo dychové trio. Polrecitál L. Brabca bol zážitkom.** Bol to presvedčivý výkon, ktorý znesie najprísnejšie kritériá hodnotenia. Stretli sme sa s umelcom špičkovej kvality, muzikantom milujúcim svoj nástroj, do ktorého doslova vkladá dušu, a vynikajúco, no vôbec nie „lacno" komunikujúcim s poslucháčom. **Adamusovo dychové trio** (J. Adamus — hoboj, J. Hlaváč — klarinet, S. Čech — fagot) napriek tomu, že vystupovalo v určitej zdravotnej indispozícii jedného z hráčov, preukázalo svoje kvality v **Schulhoffovom Divertissement i v Triu pre hoboj, klarinet a fagot O. Kvěcha.** Najviac rezerv hlavne v komornej zohratosti, jednotných nástupoch, no aj v celkovej dynamickej a tempovej prepracovanosti sme zaznamenali v **Divertimente č. 1 od W. A. Mozarta.**

VIERA ŽITNÁ

Gitarista Lubomír Brabec.



Basista Ján Galla

Sopranistka Elena Holičková.

Snímky: P. Saský

Figarova svadba v SND

W. A. MOZART: FIGAROVA SVADBA. Libreto podľa Beaumarchaisovej veselohry napísal L. da Ponte, preložila J. Krčméry. Hudobné naštudovanie V. Málek, dirigenti V. Málek a A. Vykydal. Režisér M. Fischer. Zbormajster K. Kováč. Scéna P. M. Gábor. Kostýmy H. Bezáková. Tance T. Beňo. Účinkuje zbor a orchester SND. Sólisti: Š. Hudec, R. Szűcs (Almaviva), A. Kajabová, A. Kľuková (grófka), S. Haljaková, M. Turňová (Zuzanka), J. Hrubant, J. Špaček (Figaro), E. Holičková, I. Kirilová (Cherubín), O. Hanáková, J. Sedláková (Marcelina), P. Gábor, P. Oswald (Basilio), V. Schrenkel, J. Kundlák a. h. (Curzio), A. Czaková (Barborka), Š. Janči, P. Mikuláš (Bartolo), S. Beňačka, A. Kúrňava (Antonio). I. premiéra 14. júna, II. premiéra 16. júna 1980 v opere Slovenského národného divadla.

Bulletin k novému naštudovaniu Figarovej svadby, šiestemu v histórii SND a k dvadsiatemuprvému návratu k Mozartovi na jeho opernej scéne, otvára obsažná štúdia J. Blahu „Mozartovské reflexie". Pohľad na minulosť i súčasný stav mozartovskej interpretácie na svetovej opernej scéne, sumácia prísnych noriem zvládnutia mozartovského vokálneho štýlu (dokonalé legato, neprerušená kantiléna, klenutá, uzavretá fráza, mäkké nasadzovanie tónu, nevyhnutnosť disciplíny a nemožnosť „približnosti", elastičnosť materiálu, zlatá cesta medzi dynamizovaním a bezváhovosťou, cit pre mieru, výrazná deklamácia v recitatívoch atď., atď.). Mozart-dramatik nemal na našom teritóriu také posluchárske zázemie ako Mozart v koncertnej sieni, návraty k nemu sú početne skromné, no

I. Kirilová (Cherubín) a S. Haljaková (Zuzanka). Snímka: J. Vavro

z veľkého — šesťdesiatročného ensemblu opery SND vynikli osobnosti aj vo sfére mozartovskej interpretácie. Mozart je ťažký, nielen problém speváckyy, ale aj inscenátorský. Dnes, keď inde možno ešte stretnúť špecializáciu na istý štýl, autorský okruh, u nás stretnutia s Mozartom komplikujú aj menšie skúsenosti s jeho hudbou, aj prevaha služby autorom a dielam s diametrálne odlišným slovníkom i požiadavkami interpretačnými.

Štyri predstavenia Figarovej svadby na záver jubilejnej sezóny ukázali smäd divadelného publika po Mozartovi a naznačili, že záujem o túto inscenáciu bude i v nastávajúcej sezóne nemalý. Možno s istotou predpokladať aj to, že inscenačnú podobu diela súbor nebude pokladať za definitívnu — ako ju predložil na spomínaných predstaveniach, že sa na nej naďalej bude tvorivo pracovať, i s prihliadnutím na to, že Figarova svadba je určená aj na zahraničnú reprezentáciu. Predohra k opere sľubovala dosť: zrejme aj v koncertnej praxi V. Málka a jeho orchestra lepšie overená odznela s potrebnou brizantnosťou, úsmevná, ale i elegantná, s pekne vypracovanými detailami. Protihráčom inscenátorov i súboru bol iste aj čas, ktorý si príprava Mozarta vyžaduje — čistota a priezračnosť jeho hudby je neúprosná, všetko odhaľujúca. Potvrdilo sa to čiastočne už na prvých reprízach: hrany väčšmi nervóznej než nervnej a azda i preto priveľím hlasitej produkcie na prvej premiére sa obrusovali, začal sa akýsi fixačný proces. Pravda, ostávajú tu aj „stálice". Otázku, či sa pri obsadzovaní neobišli viacerí umelci SND dnes skutočne disponovaní pre požiadavky mozartovského štýlu, ťažko ventilovať, výber je nielen prejavom dôvery, ale aj výlučným právom inscenátorov. Zo stálic spomeňme náklonnosť V. Málka k non tróppo tempám, ktorá neposlúžila pregnantnosti a napätiu najmä početných ensemblových čísel. Ťažko pochopiť však korekciu počtu nôt v Mozartovej partitúre pre potreby SND, vynechanie veľkej a pre charakter postavy dominantnej árie grófky (motív dramaturgický, alebo problémy interpretácie?), bez nej ostáva kreácia štýl cítiacej A. Kajabovej a jej alternantky A. Kľukovej torzovitá a inscenácia ochudobnená o jedno z najkrajších čísel. Dúfajme, že ide o riešenie iba dočasné a v nastávajúcej sezóne a pre plánované zahraničné vystúpenia sa tento dlh voči Mozartovi splatí.

Nebolo by azda únosné opakovať už notoricky známu pravdu, že inscenovať Mozartove opery je jednou z najťažších úloh pre režiséra (príbeh vhodne a príťažlivo tlmočený dnešku, problémy s vyrovnávaním sa s nárokmi súčasného javiska, na speváka-herca a hudobnou dramaturgiou Mozartových opier atď.). Ale aj režisér M. Fischer nám znova pripomenul, aké je to ťažké. Rezignoval na „revolučné" pertraktovanie problémov na grótskom dvore, nedôverujúc v zaujímavosť spoločenského problému, ktorý príbeh prináša — nie je to nakoniec tendencia najnovšia. Prekvapuje spôsob, akým taký skúsený režisér a s takým kurzom výborného muzikanta realizoval svoju predstavu „postihnúť život vtedajšej spoločnosti spôsobom blízkym dnešku". Sýte ťahy štetcom ovládli javisko i tam, kde nielen stačila, ale sa žiada jemná perokresba. Fischerova optická partitúra sa v mnohom rozchádza s partitúrou autora, živí sa zo zásobníka režisérových nemalých skúseností s inscenovaním buffo opier, zasa sa rozžiarila ohňostrojom nápadov, mnohé prskavky však neosvietili správne miesto a nejeden z gagov je už pridobre známy. V priveľmi dynamickom predstavení, v ktorom si so zjavnou chuťou zahrali všetci účinkujúci, z pohybovej a gestickej činorodosti postáv profituje však väčšmi ilustrácia než charakteristika, ensemble — až na výnimky — prijal hru „rovný s rovným". A napriek tomu, že aj hľadisko túto hru neraz vďačne aplaudovalo, už reprízy ukázali, že ctižiadosť inscenátorov a účinkujúcich posmeruje k vyšším cieľom.

Z. MARCZELLOVÁ

F. Lazzaro (Manrico) a Ch. Angelakova (Azucena) vo Verdiho Trubadúrovi.

PÄŤ HLASOV PRE OPERU VO ZVOLENE

Zámocké hry zvolenské majú niekoľkoročnú tradíciu i svoje návštevnícke zázemie. Na činoherné predstavenia na nádvorí zvolenského hradu v čase letných divadelných prázdnin prichádza domáce i mimozvolenské obecenstvo už od roku 1971. Vlaní zámocké hry po prvý raz programovali operu, banskobystrický súbor uviedol Rigoletta s hosťami V. Martinoiom a E. Ghermanom. V siedmom ročníku Zámockých hier zvolenských (2. VI. — 13. VII. 1980) dostala opera už taký priestor, že možno hovoriť o serióznom základe pre budovanie tradície slovenského letného operného festivalu. O charaktere zámockých hier, koncepcii siedmeho ročníka i o podmienkach existencie opernej časti festivalu informoval čitateľov riaditeľ DJGT a predseda organizačného výboru Zvolenských hier zámockých Jaroslav Blaho v 13. čísle Hudobného života. Na tomto mieste teda už len konštatujeme, že okrem slovenskej premiéry Aristofanovej Lysistraty (Činohra DJGT Zvolen) a Plautovej Kupeckej komédie (Činohra DSNP Martin), päť večerov (šiesty sa pre nepriazeň počasia nerealizoval) patrilo opere, dielu Giuseppe Verdiho — Nabuccovi a Trubadúrovi. Večery boli na ročnú dobu chladné, no atmosféra na akusticky výborne disponovanom nádvorí zvolenského hradu taká, aká asi býva pri stretnutiach priateľov opery pod hviezdnou oblohou teplého juhu.

Opera Divadla Jozefa Gregora Tajovského predstavila nedávno naštudovaného Trubadúra, **Opera Štátneho divadla Košice** prišla do Zvolena rozlúčiť sa s inscenáciou, ktorá po šestnásť rokov zaplňala hľadisko. Banskobystrické predstavenia dirigovali **Miroslav Šmíd** a mladý **Jan Šrubař**, na dvoch košických večeroch stál pred orchestrom **Boris Velat**. Pred poldruha desaťročím spolu s nebohým režisérom Kornelom Hájkom pripravil inscenáciu Nabucca — viac rešpektujúc hudobnú dramaturgiu i hodnoty Verdiho hudby, než tvorcovia o čosi mladšej bratislavskej inscenácie, ktorí predstavili dielo v dosť torzovitej podobe, vynechal sa cenný materiál a aj príležitosti pre interpretov sa zúžili, nehovoriac už o tom, že sa zmenšila možnosť polemizovať s u nás dosť zaužívaným názorom, že tento raný Verdiho opus je súčasne aj majstrovým slabším dielom...

Hlavnou kvalitou festivalu boli **speváci**. Rad našich sólistov vzorne reprezentoval domácu vokálnu kultúru a pre hlavné party v oboch inscenáciách, podarilo sa získať výborné zahraničné obsadenie. Takú kolekciu, akú sa v nie každej sezóne podarí zabezpečiť naším „kamenným" divadlám. V predfestivalových informáciách (kvalita propagácie v tlači, ale aj na tvári miesta — vo festivalovom Zvolene patrila tiež medzi sympatické črty podujatia) neraz padol názor, že festival zatiaľ nemôže siahať po „hviezdach najvyššieho lesku", ba aj v hodnoteniach sa slovo hviezda sem-tam objavilo. Namiesto rozvíjania debaty o tom, čo sa do obsahu slova hviezda vmestí a či by toto označenie nebolo vôbec lepšie opustiť a prenechať iným žánrom, konštatujme, že dnes po svete chodí veľa výborných umelcov — naslovovzatých profesionálov, majiteľov krásnych hlasov, ale aj umelcov s veľkou speváckou kultúrou a kreatívnymi schopnosťami. Treba len sledovať ich stopu, poznať situáciu v okolitých krajinách, byť aj odborne rozhľadeným. A táto rozhľadenosť sa usporiadateľovi vyplatila. Medzi výhry tohtoročných Zámockých hier zvolenských patrí prítomnosť vyslancov z krajiny slávnych barytónov — Rumunov **Dana Iordachesca** a **Vasile Martinoia**, reprezentantiek úspechov bulharskej speváckej školy — **Rumiany Mazdrakovej** a **Christiny Angelakovej**, prominentného španielskeho tenoristu **Francisca Lazzara** i v NSR žijúcej americkej sopranistky **Vivian Martinovej**. Životopis každého z týchto umelcov je bohatý na víťazstvá a úspechy v medzinárodných speváckych súťažiach, na spoluprácu s európskymi i svetovými scénami, a predsa väčšina z týchto mien dostala sa do nášho diváckeho povedomia po prvý raz. Termínové kalendáre menovaných sú plné a získať ich iste nebolo najľahšie. Vážnosť a zodpovednosť s akou pristupovali k svojmu hosťovaniu na tomto mladom a zatiaľ neznámom podujatí, ale aj netajené pocity z výbornej atmosféry na festivale avizujú, že stretnutia s týmito umelcami neboli vo Zvolene jednorazové. Organizátorom zvolenského festivalu treba aj pre budúcnosť zaželať takúto šťastnú ruku vo výbere, aby sa s takýmto ziskom rozhliadali po okolitých krajinách a nemuseli iba túžobne hľadieť do organizačne i finančne (!) nedostižného hviezdneho neba...

Zvolenský festival priniesol rad silných umeleckých zážitkov. Nemožno však nespomenúť ešte jeden moment: možnosti stretnúť sa, spolupracovať, poučiť sa — konfrontovať. To, myslím, prinieslo úžitok všetkým našim sólistom i vystupujúcim ensemblom. Mladá **Soňa Váradyová** si k svojej korektne stvárnenej Leonóre iste rada pripíše partnerstvo Angelakovej, Iordachesca i rumunského tenoristu **Florina Farkasa**. Výrazovo expresívny **Jozef Konder** (Manrico), vokálne prekvapujúco zrelý **Jaroslav Kosec** (Luna) a svoj part požiadavkám Verdiho štýlu maximálne prispôsobujúca **Mária Murgašová** (Azucena) inšpirujúco rámcovali Leonóru Vivian Martinovej. Ten, kto Zvolen neopustil po ováciách patriacich poslednému predstaveniu Trubadúra a vrátil sa do akusticky taktiež ideálne disponovanej Rytierskej sály zvolenského hradu, mohol prostredníctvom Martinovej spoznať skutočnú „vysokú školu" komorného spievania. Bezpečná orientácia v štýle, cit pre kresbu miniatúr, pre odovzdanie mikrosveta piesne — tu bola Vivian Martinová vo svojom živle, tu odovzdala zvolenskému publiku najviac. Jej program, zostavený z tvorby starých talianskych majstrov, z opusov nemeckej piesňovej klasiky, z diel Faurého, Debussyho, Ivesa, kulminoval vo výrazovo strhujúcom prednese černošských spirituálov. Klaviristka **Darina Surová** potvrdila, aké podstatné je pre sólistu inšpirujúce partnerstvo a ako málo výstižné a vlastne nie dôstojné je označenie „sprevádzač".

Opernú časť Zámockých hier zvolenských otvorili dve predstavenia Nabucca (1. a 2. júla). Abigail **Anny Starostovej** (pripomeňme znova mimoriadnu náročnosť partu) a Nabucca **Pavla Mauréryho** poznajú diváci zo SND i z Košíc, kde títo umelci pravidelne hosťovali. Na zvolenskom nádvorí, v ktorého akustike sa nič „nestrácalo", ba naopak, všetko sa citlivo zaregistrovalo, veľmi úspešne obhajovali meno, ktoré si získali ako verdiovskí interperti. Sústredený, kvalitou materiálu imponujúci bol výkon prvého basistu košickej opery **Juraja Somorjaiho** (Zachariáš). Druhý večer patril zahraničným hosťom a sólistovi opery SND **Sergejovi Kopčákovi**. Rumiana Mazdraková, speváčka s mimoriadne hutným a farebným fondom, spútaným perfektnou technikou, a Vasile Martinoiu, ktorý je aj na požiadavky javiska výsostne cítiacim umelcom, priniesli do predstavenia — v porovnaní s našimi umelcami, ktorí obe negatívne postavy Verdiho opery v istom zmysle humanizujú — „južanskejšie", charakterovo jednoznačnejšie, divadelne však veľmi účinné poňatie úloh Abigail a Nabucca. Bola to zaujímavá konfrontácia dvoch koncepcií. Kopčákovo veľmi sugestívne a vokálne krásne podanie Zachariáša (najmä scéna proroctva) sa výrazne podieľalo na úspechu večera.

A. Starostová (Leonora) a D. Iordachescu (Luna) vo Verdiho Trubadúrovi.

Snímky: K. Miklóši

Pravým festivalom verdiovského spevu bol posledný Trubadúr na Zvolenských hrách zámockých. Mladá Christina Angelakova má nielen mezzosoprán závideniahodných kvalít, je aj silnou, fluidum vyžarujúcou osobnosťou a inteligentnou umelkyňou, a tým všetkým bezo zvyšku obdarila aj svoju Azucenu. Ušľachtilá, dramaticky puncovaná kreácia Leonóry Anny Starostovej kulminovala najmä v árii pred žalárom a štýlovo sa adaptovala do ensemblov. Manrico Francisca Lazzara bol tým, ktorého sľubuje názov Verdiho drámy: poetickým hrdinom, a nie hrdinom bojiska, i keď ani dramatickým požiadavkám úlohy neostal Lazzaro nič dlžný. Dan Iordachescu (Luna) je neomylným javiskovým umelcom a súčasne aj majstrovským ekonómom s hlasom, ktorého má stále impozantne veľa, demonštroval pravé bel canto v službách drámy (na platni, ktorú som si nedávno mala možnosť vypočuť, Iordachescu spieva rovnako štýlovo a rovnako dobre ako Verdiho — aj Mozarta).

Z. M.

TVORBA

DEZIDER KARDOŠ: III. SLÁČIKOVÉ KVARTETO, OP. 49

Kardošovo III. sláčikové kvarteto (rok vzniku 1978) prvý raz zaznelo na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby 1979. Vzbudilo vo mne rešpekt a záujem, ktorý sa v nových dojmoch nestratil, ale naopak, dozrieval k rozhodnutiu vrátiť sa a skúmať v sebe i v partitúre, čo vlastne táto skladba poskytuje. Viac-menej intuitívne som ju na stretnutí s autorom pri príležitosti životného jubilea (vlani v decembri) postavil do akejsi postupnosti či hierarchie smerujúcej od skladieb, zameraných viac na poslucháča, na vonkajší účinok, nie povrchných (to sa u Kardoša nestáva), ale zdieľnejších, zmyslovejších ku výrazu najhlbšej intimity, nekompromisnej koncentrácie intelektu a vôle, k filozofickej meditácii. A postavil som ju práve na tento druhý pól: ako autorovu v naznačenej intencii zatiaľ azda najdôslednejšiu výpoveď.

Ambícia vyjadriť hĺbku, čo najviac obmedziť všetko extenzívne, roztahujúce zámery a myšlienky do šírky, pletúce z nich siete na okamžité zachytenie záujmu, obostiera toto dielo ako mnohé iné, podobné v tvorbe iných, trebárs celkom ináč orientovaných skladateľov akýmsi tajomstvom. Tajomstvo, ktoré je však sústredeným, vnímavým počúvaním dobre dešifrovateľné. Kardošovo III. kvarteto nie je ľahkou, jednoduchou, okamžite prístupnou hudbou. Naopak, je to dráma, ale dráma, ktorá veľa hluku nenarobí, v ktorej netečie krv a nepobehujú veľkolepo kostýmované emócie. Skôr úporný zápas človeka-umelca o vnútornú rovnováhu, o ľudskú i umeleckú integritu pod náporom všetkého, čím osud navštevuje život na prahu zrelosti a naplnenia. Bolo by povrchné tvrdiť, že je to len tragika, smútok či rezignácia, je to i osamelosť, ale osamelosť ako dar, ako príležitosť meditovať či napnúť vôľu a obnovovať kontakty s krásou, so zriedlami života, pohybu.

Napriek odstupu, vznikajúcemu vyžarovaním intimného tajomstva, nie je to zasa skladba celkom hermetická, šfingovitá, záhadne či s intelektuálskou potuteľnosťou skrývajúca svoju pravú tvár. Mnohých upúta hneď a výrazne. Pamätám si, že po premiére sa často opakovalo: „Najmä tá druhá časť!" Okamžite totiž človeku utkvie predovšetkým ono Canto lamentoso, veľkolepý žalospev, v ktorom čo do myšlienkovej závažnosti, komplexnosti rozvíjania materiálového východiska skladba kulminuje. A po ďalších stretnutiach so skladbou som si uvedomil, že tento prvý neodbytný, osudový účinok diela nijako nekrivdí tomu ostatnému, čo sa na ňom spolupodieľa. Predovšetkým onen lamentózny, vypäto meditatívny tón zasahuje hlboko do organizmu oboch okrajových častí. Adagiová introdukcia lakonicky nastoľuje túto základnú atmosféru hneď v 1. časti — Prelúdiu, aby sa rovnako dôsledne pripomenula návratom pred nástupom finálového Allegra giusta. Možno i tento kontext v architektonickom oblúku skladby vyžaruje do celého jej priestoru výraz tragickej meditácie a nedovoľuje tomu, kto je s ňou iba na začiatku a počúva ju prvý, druhý raz, aby si príliš všimol allegrové evolúcie a v nich mnohé dramatizujúce štrukturálne prvky, ktoré sa zasa (veľmi dialekticky, ale skromne) pripomínajú aj v onom vševládnom žalospeve 2. časti. Jednoducho povedané, skladba touto jednou svojou zložkou provokuje okamžitú účasť, jej lamentoso je archetypálne cítené, veľmi pregnantné — vzrušený recitatívny melos, glissandujúci, prudko sa lámajúci, krúžiaci a rotujúci s magickou silou, s ktorou odjakživa i prostý človek vedel zaklínať a zmierňovať svoju bolesť.

Allegrá, ktoré som dlho vnímal ako nevyhnutný kontrast pozadia a ktoré sú navyše poznačené už spomenutými významovými kontextami s tragicko-meditatívnym živlom diela, sú, podľa mňa, najvlastnejším zdrojom onej záhady, tajomnosti skladby. Bez nich by všetko bolo až príliš jednoduché, priamočiare. V nich Kardoš buduje filter, ktorý zachytáva živelnosť a spontánnosť základnej inšpirácie, sputnáva ju do normy, robí z nej vyvážený, uzavretý tvar. I celkom zbežné štúdium tohto navonok manifestovaného výsledku vnútornej motivácie dáva tušiť dotyhodnú invenčnú a intelektuálnu investíciu. Introdukčné Adagio výrazom predznamenáva lamentózne jadro cyklu (2. časť). Materiálovo, spôsobom práce s intervalmi, tónovým priestorom (zložité postupnosti malých a veľkých sekúnd, malých sekúnd a malých tercií, atď.), regulovaním harmonického napätia (zahusťovanie priestoru chromatizáciou a jeho riedenie až na úroveň pentatoniky, ap.) sa však vzťahuje nielen k úsekom, ktoré mu zodpovedajú výrazovo, ale k celému priebehu skladby. „Genetická informácia" úvodu latentne obsahuje i vývoj allegrového Prelúdia (1. časť) i sonátovo riešeného Finále (Allegro giusto). Mám pocit, že vývojový charakter je podčiarknutý i tým, že obe základné polohy spracovania materiálu (lamentoso a motorika allegra) majú v rámci cyklu stúpajúcu tendenciu čo do bohatosti tvaru, tektonickej závažnosti a pod.

Harmonicky trpká, na vzťahy nesmierne bohatá, hoci veľmi asketická introdukcia (Adagio) k Prelúdiu by mohla byť len šerom, ktoré živel optimizmu, dravej vitality (u Kardoša tak často zdôrazňovaný) definitívne rozptýli. Avšak 2. časť ukáže, že to, naopak, bola anticipácia oveľa výraznejšieho ponoru do temnejších kútov ľudskej duše. Materiál druhej časti je ešte obohatený o intervalovo-harmonické prvky, ktoré sa mihli v Prelúdiu a až tu naplno svietia v svojej dôslednej, trvalej lineárnosti, ktorá je pre hlasy, spoluspievajúce túto dojemnú spoveď, určujúca a splieta ich do stále nových konštelácií. Vývoj materiálu, základných štruktúr (ťažko tu hovoriť o tradičných motívoch) je veľmi plastický, inovačný. Redundantné, „nadľahčujúce" postupy (tvarová zhoda, následné či prerušované opakovania, a pod.) ušetruje autor poslucháčovi len veľmi striedmo. I tento neustály vývoj, takmer atematický pohyb, ktorý udržuje kontinuitu len vo vnútri či presnejšie povedané len v kontexte celej faktúry, sa podieľa na „tajomnosti", počiatočnej obtiažnosti diela. Ale aby som neodbehol od myšlienky, že obe výrazové orientácie skladby majú stúpajúcu tendenciu, musím dodať, že i prvok allegrový, motorický sa oproti Prelúdiu 1. časti vo finálovom Allegre giuste oveľa viac diferencuje: kým Prelúdium je skutočne takmer barokovo napnuté k neustále plynúcej figuratívnej schéme, Finále naberá na svoje plecia opäť všetko (aspoň v náznaku), čím žila skladba dovtedy a je preto mohutnejšie, diferencovanejšie, ako rieka, ktorá medzičasom prijala viacero prítokov. Jeho krajina je preto bohatá: popri prvkoch lamentosa je tu nekompromisný allegrový tok lyrizovaný a poetizovaný viacerými epizódami — novými i reminiscenčnými vzhľadom k predchádzajúcim častiam cyklu. Skladba sa však nerozplynie v plytkej žánrovosti, lacnej idyle, ako by v danej situácii radili viaceré vyskúšané a dodnes používané recepty. Vykročenie k poslucháčovi musí v takejto skladbe zostať triezve a dôstojné. Je mi veľmi sympatické, ako Kardoš pointoval Finále a tým i celý cyklus: po rozohraní klasickej sonátovej situácie (reminiscenčná introdukcia Adagia, temperamentný zemito tanečný subjekt, lyricky kontrastujúci spevný prvok, niekoľko reminiscencií na predchádzajúce časti) vypracuje až chladne dokonalé rozvedenie vo forme fúgy, kde priebeh myšlienky má zreteľný intervalový vzťah k prvkom Prelúdia i Canta lamentosa, proces veľmi rozvážne graduje až k stručnej, od všetkého epizodického očistenej reprízy (zasa len v zmysle návratu určitých významových súvislostí, nie celkov). Prvok fúgy ďalej do nej preniká, dramatizuje ju, vyhrocuje. Tragično je prekonané, ale nie tancom (mozartovsky), ani žiarou heroickej sily (beethovenovsky), ale akosi skromnejšie, vypracovaním pregnantného tvaru, manifestáciou rozvahy, umu, špekulatívnej vôle. Možno práve to zastiera autorovu bolesť, spoveď, vzďaľuje ho od nás vo chvíli, kedy by sme sa s ním mohli stotožniť. Na druhej strane to svedčí o jeho takte, zdržanlivosti, rozvahe, s ktorou poskytuje ako protiváhu k osobnému, subjektívnemu objektívny moment usporiadanosti, ovládanej a vyváženej kompaktnosti. Trúfam si tvrdiť: s tichým vedomím toho čo cítim i ja ako poslucháč — že skladba je pyramidálnym útvarom s výrazovým vrcholom uprostred: v Cante lamentose.

Tajomstvo výpovede, vyzývajúcej k porozumeniu a plachosť, zdržanlivosť idú často — v umení i v živote — ruka v ruke. Je to iba zdanlivý paradox: skôr ide o veľkú, hlbokú dialektiku.

JURAJ HATRÍK

BAYREUTH 1980

Tohtoročná návšteva Wagnerových slávností v Bayreuthe sa začala dosť atypicky. Hneď prvý večer (5. augusta) som počul Parsifala, v tesnej nadväznosti Blúdiaceho Holanďana a Lohengrina a potom s malými prestávkami Prsteň Nibelungov. Sedem večerov Wagnerovej hudby, sedem večerov Wagnerovej geniality, hoci sa takmer nič nezmenilo od minulého roku, pretože len inscenácia Blúdiaceho Holanďana je iná! O Parsifalovi som písal minulý rok (HŽ č. 18) a vtedy ma zaujala najmä filozofická podstata tohto diela a pokus o správne odhadnutie vplyvu Nietzscheho. Celé terajšie sólistické obsadenie bolo identické s minuloročným, azda len s tým rozdielom, že Siegfried Jerusalem spieval titulnú úlohu a tak som mal možnosť sám si odpovedať na otázku, v čom je stúpajúca popularita tohto tenoristu. Je to od prírody wagnerovský hlas, mimoriadne hĺbavý a inteligentný umelec, rýchlo sa vyrovnávajúci s nevšednými nárokmi wagnerovskej interpretácie. Tak mi vychádza jeho základná charakteristika, hoci v Parsifalovi dominujú rozsiahle zborové scény, ktoré Wolfgang Wagner narežíroval s veľkým zmyslom pre javiskovú účinnosť a istú velebnú teatrálnosť. Najväčší zážitok zostáva — i po roku — z vynikajúceho hudobného naštudovania Horsta Steina, ktorý je asi momentálne bayreuthským dirigentom číslo jedna, a to i vtedy, ak vezmeme do úvahy stúpajúcu popularitu Pierra Bouleza. Steinov „slávnostný" orchester hrá s obrovskou suverenitou, muzicíruje, je mimoriadne plastický a so scénickým dianím je v ideálnom súlade. Horst Stein vie dnes skvele odhadnúť ako vyjdú jednotlivé detaily partitúry, má dokonca i predstavu akustickú — dobre odhadne ako bude partitúra znieť v rozsiahlych priestoroch divadla, ba dokonca i v jednotlivých častiach divadla. O všetkých ostatných sólistoch by som musel opakovať to, čo som napísal vlani, len s tým rozdielom, že Kundry v podaní Dunji Vejzovicovej je po roku úplne suverénnou kreáciou. Wagner má zase novú hviezdu — v tom dobrom zmysle slova — a umelkyňu, ktorá nepochybne rastie do osobnosti svetového formátu. Účinok Parsifala na obecenstvo je nevšedný. Velebnosť sa hlboko vrýva do duší, nič ju neoslabuje a to obrovské množstvo hudobných nápadov a filozofických problémov je pre každého dosť veľké sústo, aby si s tým poradil.

Blúdiaci Holanďan má hneď tú zaujímavosť, že ho diriguje „nový muž Bayreuthu" Dennis Russell Davies a inscenačnú podobu mu dal Harry Kupfer. Obaja umelci si začínajú budovať bayreuthskú pozíciu a zdá sa, že najmä režisér bude mať tento boj o popularitu zložitejší. Inscenuje totiž Holanďana netradične, čiastočne mení zmysel niektorých dejstiev a neváha sa vzdať i zaužívanej podoby niektorých postáv, napr. Senta (L. Balslevová), ktorá je vedená po línii dôslednej baladičnosti. Táto postava akoby nezniesla ťažobu legend a mýtov, akoby sa vymkla z normálnych ľudských rozmerov a nabrala na seba príliš veľa zo starogermánskej baladičnosti. Holanďana spieva čierny Simon Estes a tiež ostatné postavy sú kvalitne obsadené. Kto sa však

Lisbeth Balslevová.

teší na niekoľko jasnejších, slnkom prežiarených scén, bude sklamaný — musí totiž prijať Kupferovu koncepciu, v ktorej ľudské svedomie pohltila morská baladičnosť; ľudia konajú viac pod dojmom chmúrnych tradícií a každý sa bojí vyslovenej kliatby, ktorá môže hocikedy prísť na dedinu i jednotlivca.

Táto koncepcia síce slúži tým umeleckým kruhom Bayreuthu, ktoré zdôrazňujú symbol, náznak, javiskovú skratku, približnú atmosféru na javisku, ale zrejme je len jedným z možných riešení ako moderne inscenovať toto javiskové dielo.

Na Lohengrina chodí festivalové obecenstvo so zvláštnym záujmom. Určite to spôsobujú obrovské zborové scény, ktoré bayreuthskí režiséri vedia vystavať do rozmerov, s ktorými môže konkurovať azda len Veľké divadlo v Moskve. Rozmery javiska tu demonštrujú svoje možnosti, takže režisér Götz Friedrich domýšľa predstavenie „pre oči" a zvlášť dôslednú funkciu dáva všetkým zborovým telesám. Ak poznáme Lohengrina z menších divadiel, potom nás iste ohromí bayreuthská zborová veľkoleposť, dovedená na hranice možností a únosnosti. Hoci je tu skvelý Lohengrin Petra Hoffmanna, predsa takmer nikde neustúpi dominantná funkcia zborov, ktoré tu majú okolo 160 členov. V predstavení vystupujú dve menej známe Američanky Karan Armstrongová (Elza) a Elizabeth Connellová (Ortrúda), ktoré sa zrejme cieľavedome pripravovali pre Bayreuth a svojimi výkonmi dokazujú, že sa v tomto náročnom prostredí dokonale uplatnia. Režisér Götz Friedrich nič zvláštneho nevymýšľa, avšak geniálne sa mu podarilo vyriešiť scénu, kedy „labuť" priváža neznámeho rytiera — Lohengrina. Vytvoril totiž na scéne úžasnú ilúziu vychádzajúceho mesiaca, ktorého odraz dopadá na vodu v tisícoch uhloch. Hudobne je to predstavenie so zvláštnym „kľudom", čo pravdepodobne vyplýva z toho, že perfektnosť naštudovania siaha do sebamenších detailov tohto predstavenia a výber sólistov je priam ideálny. Na záver predstavenia si obecenstvo vynútilo prezentáciu zborov a hlavného zbormajstra (Norbert Balatsch) a ochotne vzdávalo niekoľko minút hold tejto dominantnej zložke predstavenia.

O Prsteni Nibelungov som podrobne písal vlani (HŽ č. 18), kde som sa pokúsil rozobrať filozofické pozadie diela a súčasný výklad režiséra Patrica Chéreaua. V tom sa nič nezmenilo, len sa mi vidí, že režisér ubral niektorým scénam erotický akcent, napr. pri stretnutí dcér Rýna s Alberichom, alebo Siegmunda a Sieglindy vo Valkýre. Celý dej sa odohráva so zvláštnym dôrazom na morálne kvality človeka a zvýraznenie pokrokových myšlienok Wagnera. I Wotan bol ten istý ako vlani — Donald McIntyre, dnes ešte stále jeden z najväčších wagnerovských spevákov súčasnosti. Tiež Brünhilda sa nezmenila a roky akoby nič neubrali z ideálnych wagnerovských možností Gwyneth Jonesovej. Určité zmeny som postrehol v Boulezovej dirigentskej koncepcii. Cesta ku skomorneniu Rýnskeho zlata je nápadnejšia ako vlani, avšak ak

Norbert Balatsch.

potrebuje dosiahnuť wagnerovské vrcholy, neváha „rozbúriť" orchester do pravých wagnerovských zvukových dimenzií (fff). Boulezova koncepcia pomohla teoretikom uvažovať z nových strán o farbách Wagnerových partitúr. Som presvedčený, že práve Boulezova francúzska jemnosť pomohla objaviť nové kvality Wagnera a prispela k ďalšiemu zvokálneniu jednotlivých partov. Päť rokov stačilo k tomu, aby účastníci prijali Chéreauovu pokrokovú koncepciu, ktorá najskôr provokovala, potom trocha prekvapovala, napokon sa stala akceptabilnou a dnes už zvíťazila. Má to obrovský význam pre správne pochopenie celého Prsteňa Nibelungov, ujasňuje to vnútorné prepojenie viacerých myšlienkových rovín a pomáha pochopiť dominantnú ideu celého diela.

Keďže päť rokov stačilo — a vedenie bayreuthských slávností nedrží na scéne určitú koncepciu viac ako päť rokov — majú teraz v Bayreuthe starosti, ako pokračovať ďalej a ako inscenovať budúci Prsteň Nibelungov. Jedno je však isté; návrat k starému romantickému chápaniu, k starým kostýmom a starému výkladu je už nemožný. Je pravdepodobné, že budúci režiséri zostanú v rovine symbolov a náznakov, budú pracovať viac atmosférou ako realistickými podrobnosťami a možno už teraz predpokladať, že stúpne ešte viac význam práce so svetlom a technikou. Zatiaľ vedenie Slávností verejne nevyhlásilo, koho „vybrali" pre budúce naštudovanie Prsteňa, i keď každý cíti zodpovednosť za túto budúcu inscenáciu, ktorou majú roku 1983 vyvrcholiť oslavy Wagnerovej storočnice.

O budúcich vedúcich umelcoch sa zatiaľ verejne nehovorí, veľa sa však vo vedení diskutuje a čaká sa, že na jeseň Wolfgang Wagner oznámi verejnosti charakter budúcej inscenácie a mená novoangažovaných umelcov. Nemožno však ísť ani tou cestou, že by náznakové kulisy a svetelno-pohybová atmosféra úplne zmizli. Stalo by sa z toho len spievané predstavenie, čo si nemožno dovoliť ani vzhľadom k dejovej zložitosti Wagnera, ani vzhľadom k jeho estetickému programu. To však vyvoláva určité umelecké napätie a očakávania.

V každom prípade Richard Wagner prežíva renesanciu. Objavujú sa na celom svete vhodní speváci, nie je už núdza o kvalitných režisérov, stúpa interpretačná dokonalosť orchestrálnych hráčov a zborových spevákov. Záujem obecenstva z celého sveta je niekoľko raz väčší, ako je kapacita Bayreuthu. Každý rok pribúdajú nové knihy a štúdie o celej tejto problematike. Do výkladu Wagnera prenikol marxistický prístup, okruh nadšencov má dnes pevné odborné opory a iste i veľké finančné zázemie. Bayreuth sa už čiastočne zbavil snobských čŕt a blíži sa k tomu modelu, ktorý presadzoval Richard Wagner, aby sem chodili ľudia za zážitkom, z vnútornej potreby. Medzi tieto sympatické črty patrí v Bayreuthe i seriózny vzťah k našej kultúre a tradične zdôrazňovaná blízkosť Wagnera a Smetanu... a dodajme i Wagnera a J. L. Bellu. Nikto zo zodpovedných ľudí nechce, aby sa tu všetko chválilo. Wagner sám bol typ zložitý, často provokujúci reformátor, ale i tvrdohlavá osobnosť a to všetko cítiť i z jeho hudby. Preto je správne, že sa publikujú a prijímajú i kritické názory a neraz sa zdôrazňujú mnohé problémy jeho života a jeho celkovej umeleckej koncepcie. To však neoslabuje dnešnú wagnerovskú renesanciu, ktorú Bayreuth predznamenáva a svojím umením podporuje.

ZDENKO NOVÁČEK

Lulu v Komickej opere v Berlíne

Po parížskej premiére Friedrichom Cerhom doplnenej Bergovej opery Lulu dňa 24. II. 1978, inscenovali túto podobu opery ešte v Santa Fé, vo Frankfurte n/Mohanom a v Zürichu. V poradí piatou scénou bola Komická opera Berlín, kde v réžii Joachima Herza, na scéne Reinharta Zimmermanna a v kostýmoch Eleonory Kleiberovej so uskutočnila premiéra dňa 20. I. 1980.

Friedrich Cerha (pozn. red.: O doplnení opery F. Cerhom sme podrobne písali v Hudobnom živote 1979/23) sa o kompletnej verzii opery vyjadril takto: **„Myslím si, že možno povedať: máme ju** (Lulu — pozn. autorky) **skutočne až teraz. Doteraz sme ju ešte nemali"**. To je aj názor publika berlínskej Komickej opery, ktoré mohlo porovnávať úplné znenie opery v novej inscenácii v sezóne 1979-80 s inscenáciou z roku 1975. Základom Herzovej novej inscenácie je odlišná koncepcia. Inscenácia v roku 1975 sa odohrávala — tak, ako to požadovali Wedekind a Berg — v meštiackom prostredí a získavala občas vykonštruovaným, groteskno-kriminalisticky pôsobiacim dejom čosi nevierohodného. **Zasadenie postáv v novej inscenácii do sveta cirkusu odôvodňuje J. Herz takto: „Väčším odstupom sa dej viac priblíži publiku. Veď u Wedekinda ide o vyslovene cirkusovú filozofiu. Wedekind robí napríklad rozdiel medzi povrazolezcami a umelcami-akrobatmi na visutej hrazde. Prví sú praktikmi, druhí idealistami".**

Herz teda povýšil cirkusové prostredie prológu Lulu na všeobecný princíp Vznikla tým dramaturgická jednotnosť, ktorá pripúšťa niekedy aj druhú či tretiu rovinu výkladu obsahu, no v konečnom dôsledku vždy s cieľom podčiarknuť makabrovú hru buržoázneho sveta o vlastníctvo, erotiku a moc. Pritom stále platí zásada, že postavy sa mýlne domnievajú, že sú vo svojom reálnom meštianskom prostredí. Divák vie však viac. Stáva sa partnerom režiséra, keď vidí, že vážení páni sa pohybujú v skutočnosti ako klauni, šelmy a bábky. Hra je veľkým cirkusom, ktorý **krotiteľ zvierat** (stelesnil ho **Klement Slowiocek**) predstavuje publiku. Aj v tomto prípade sa jedná o Herzov dramaturgický umelecký zásah: krotiteľa v Komickej opere nespieva postava totožná s predstaviteľom Rodriga, ako to požadoval Berg. Je samostatnou postavou, identifikačným bodom, oči priťahujúcim partnerom publika, ktorý predvádza svet cirkusu, drží v rukách opraty.

Kto je však Lulu? V prológu je krásne označená ako **„pôvodná podoba ženy"**. Pre režiséra Herza je princípom večne ženského, ktoré nie je viazané na jednu jedinú postavu, ale svojím totálne prirodzeným nárokom na rozkoš, pud musí stroskotať v každom spoločenskom zriadení. Lulu ako stelesnenie, ako ľudská podoba tohto princípu nemá svoj životopis ani vo Wedekindových dielach Duch zeme a Pandorina skrinka, ani u Berga. **Doktor Schön** (predstavoval ho **George Ionescu**) ju vytiahol zo sociálnej spodiny, je na ňom závislá. Dr. Schön, manipulátor, tiger v páskovanom obleku, chladne vypočítavý, chce Lulu vlastniť (tak ako všetci muži, ktorí jej prepadnú), čím sa dostáva do protirečenia so svojím buržoáznym životným štýlom.

Ursule Reinhardt-Kissovej, slávnej predstaviteľke Lulu sa podarilo zintegrovať presvedčivým spôsobom hudobnú virtuóznosť tohto ťažkého partu do prirodzene naivnej, strhujúco samozrejmej hry. Jej Lulu nie je mužov hubiaci vamp so sklonom k prostitúcii. Je skutočne nevinným dieťaťom so sklonom nevedieť sa rozpamätať, je vábnym a zvádzajúcim hadom (ako „druhú kožu" má červený alebo biely hadí trikot, pri vrcholných bodoch hrá takmer nahá), „zabíja bez toho, aby to cítila" (prológ). Stelesňuje však aj ženu, ktorá v rozhodujúcej chvíli svojho sebauvedomenia si, prinúti padnúť na kolená muža „jediného, ktorého milovala" (4. obraz), keď si on myslí, že jej už vládne. Tým je osud Lulu spečatený. Smrť dr. Schöna jej rukou nie je len negatívnym vrcholom, ale súčasne vrcholom celého diela. Ak mal doteraz najväčšiu moc Eros, odteraz ju majú peniaze. Bergova hudba je od tohto momentu (medzihry k 4. a 5. obrazu) komponovaná račím postupom a Herz experimentoval tak, že všetci predstavitelia hrajú v maskách zmenených tak, ako by sme mali pred sebou negatív filmu, čím chcel dosiahnuť tento obrat aj na scéne. Výnimku tvoria len Lulu a Schigolch, ktorí zostávajú v pôvodnej podobe. **Vladimir Bauer — predstaviteľ Schigolcha,** ktorý sprevádza Lulu vo všetkých fázach jej života, o ktorom nevieme, či je jej otcom alebo prvým milencom, je mystickým pravzorom silného muža, dvojtvára postava prichádzajúca z najspodnejšieho sociálneho prostredia, ktorá je upísaná alkoholu a svojej Lulu. **Suzanne Brenningová ako grófka Geschwitzová** je jedinou skutočne milujúcou postavou v celom diele, no práve ona stojí svojou lesbickou láskou proti prírode. **Günter Neumann — jemný Alwa** so žiarivým tenorom, ktorý prekonáva bez ťažkostí náročnosť partitúry, nesmelý ako milenec, je ako umelec sebavedomý (Berg mu prepožičiava autobiografické črty), no predsa stále povinný svojmu meštiackemu svedomiu. Jeho slová o Lulu: **„Duša, ktorej sa na onom svete otvoria oči"** (4. obraz) ho výstižne charakterizujú. Ani on však nemôže zabrániť, aby sa osud Lulu nenaplnil. Až **Jack the Ripper (súčasne predstaviteľ dr. Schöna),** najhorší malomeštiacky charakter celej opery, dokáže uspokojiť túžbu Lulu po láske. V duchovnom opojení šťastím, v akomsi tanci so závojom, vznášajúc sa po javisku, uchádza sa Lulu oňho, vraha z rozkoše. **Jack the Ripper** vykonáva to, na čo zahynul dr. Schön: privlastňuje si Lulu vraždou, po ňom ju nemôže mať už nikto.

Reinhart Zimmermann navrhol pre túto hlboko filozofickú „hrôzostrašnú rozprávku" scénu s cirkusovými rekvizitami. Veštiac nebezpečenstvo, zažínajú sa červené a biele lampy manéže, Lulu sa prechádza po scéne na vysokom bicykli (1. obraz), aby unikla maliarovi, v 2. obraze sa vznesie do vzduchu posteľ rozkoše s mladým manželským párom maliar — Lulu, sú tu efekty s ohňom, ktoré symbolizujú dr. Schöna (3. obraz). Stoly, na ktorých sa práve dojedlo, menia sa na hojdačky, na ktorých sa hojdajú dvojtvárí milenci Lulu (4. obraz). Ľudsky hlboká a vrúcna scéna lásky sa odohráva na šikmej posteli a na rebríku (5. obraz). Kolotoč, na ktorom sa zabáva parížska casinová spoločnosť, ktorej sa pod nátlakam **Rodriga (Herbert Rössler)** a **Castipianiho (Johannes Bier)** nemôže vyhnúť ani Lulu, točí sa v krikľavo pestrom svetle. Napokon v 7. obraze, v londýnskej podkrovnej izbietke, v poslednej životnej zastávke Lulu nachádzame opäť veci, ktoré ju obklopovali v predchádzajúcich životných fázach, no v podobe opotrebovaného haraburdia, zodpovedajúceho jej terajšiemu životu. Divákovi sa ponecháva voľný priestor pre vlastný výklad.

Inscenácia v Komickej opere v Berlíne je udalosťou, ktorá sa zapíše do dejín tohto hudobného divadla napriek tomu, že je divácky náročná vysokým stupňom abstrakcie, symbolickým zaodením a nie „ľahko" vnímateľnou Bergovou hudbou. Skutočnosť, že predstavenia sú do konca roka vypredané, hovorí však sama za seba. Možno len pozvať slovami krotiteľa z prológu: „Hereinspaziert in die Menagerie, ihr stolzen Herrn, ihr Lebenslust'gen Fraun." (Poďte sa poprechádzať do manéže, hrdí muži, rozkošnícke ženy.)

FELICITAS BRINKMEIER
[illegible]

Bratislavské hudobné slávnosti 1980 predo dvermi

Chýba iba zopár dní do okamihu, kedy sa koncertné siene i ostatné stánky hudobnej múzy v metropole na Dunaji rozozvučia slávnostnými fanfárami, oznamujúc, že sa naše najväčšie sviatky hudby začali. Hoci Bratislavské hudobné slávnosti sú festivalom mladým, veď tohto roku vstupujú len do svojho šestnásteho ročníka, zapísali sa natrvalo do povedomia milovníkov hudby. Štrnásťdňový maratón s približne pol stovkou podujatí je iste vyčerpávajúci, no príležitosť stretnúť nevšedné osobnosti, súbory, pozorovať prerod mladých talentov v umelcov, o ktorých sa po rokoch iste veľa dopočujeme, láka a prifahuje.

BHS '80 ponúkajú obyvateľom i návštevníkom hlavného mesta SSR ozaj reprezentatívny program, to najlepšie, čo v oblasti domácej i svetovej tvorby vzniklo. Uvidíme a vypočujeme si interpretov z dvadsiatich dvoch krajín sveta, umelcov, ktorým tlieskali v koncertných sieňach celého sveta. Okrem známych diel odznie niekoľko premiér slovenských a českých skladateľov, ako aj premiéra diela kubánskeho autora H. Gramatgesa. Svojím všeľudským mementom určite upúta dnes zvlášť aktuálne Brittenovo Vojnové rekviem v podaní Slovenskej filharmónie a Slovenského filharmonického zboru pod vedením Oskara Danona, dirigenta, ktorý sa na BHS predstavil už pred piatimi rokmi.

Slávnostné otvorenie BHS sa uskutoční 3. októbra v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca a bude patriť Speváckemu zboru mesta Bratislavy a dirigentovi Ladislavovi Holáskovi. Koho spomenúť z bohatej palety sólistov, telies a súborov? Najprv štatistika: na festivale vystúpi 6 symfonických orchestrov, 3 operné a baletné súbory, 17 komorných súborov, 2 zborové telesá, SLUK, vyše 20 dirigentov a 20 inštrumentalistov, vyše tucta vokálnych sólistov a v rámci Interpódia 11 mladých talentovaných interpretov. Okrem renomovaných domácich orchestrov si budeme môcť vypočuť Symfonický orchester Západonemeckého rozhlasu Kolín, ktorý bude dirigovať japonský hosť Hiroši Wakasugi a ako sólista sa predstaví v Bratislave zvlášť obľúbený Václav Hudeček. So Štrasburským filharmonickým orchestrom sa predstaví svetoznámy dirigent Alain Lombard, ktorý v monotematicky zameranom programe z francúzskej tvorby uvedie o. i. so sólistom Michelom Béroffom u nás málo hrávaný Ravelov Koncert pre klavír a orchester pre ľavú ruku. Balet Kisfaludyho divadla z Győru predstaví zaujímavú choreografiu Obľúbenci slnka na motívy C. Orffa a R. Straussa. Nemenej pútavú choreografickú prácu prinesie aj balet Štátneho divadla v Brne (Martinů: Šach kráľovi, Stravinskij: Vták Ohnivák, Ravel: Bolero). Slovenské národné divadlo prichystalo premiéru Straussovej opery Elektra. Zo širokej ponuky komorných súborov pripomíname Deller Consort z Londýna, súbor zameraný na starú vokálnu hudbu, Drážďanský komorný orchester, Minský komorný orchester, Komorný orchester festivalu Brescia — Bergamo, Poľský komorný orchester s Jerzy Maksymiukom, Schubertovo kvarteto z Viedne, Viedenský komorný orchester s Kurtom Wösom za dirigentským pultom a sólistom Petrom Toperczerom. Z inštrumentálnych sólistov privítame umelcov takého mena ako H. Schiff, J. Lopatequi, R. Ricci, J. Kopelman. Milovníci operných árií si iste prídu na svoje na Koncerte operných árií s Annou Moffovou, ktorú bude sprevádzať Symfonický orchester československého rozhlasu v Bratislave s dirigentom Ondrejom Lenárdom. Žánrovo pestrú dramaturgiu festivalu obohatí scénický recitál Básne a piesne F. Garciu Lorcu, vystúpenie dvoch našich najlepších džezových klaviristov — Bratislavčana Gabriela Jonáša a Emila Viklického z Prahy, či hosťovanie Indického súboru TRAYA s tradičnou indickou hudbou. Mladú slovenskú generáciu interpretov budú na Interpódiu zastupovať dvaja talentovaní umelci — klaviristka Eva Dianovská a huslista Jozef Toperčer.

Podobne ako po iné roky aj teraz sa počas BHS uskutoční stretnutie dramaturgov symfonických telies zo socialistických krajín, ďalšími akciami budú Medzinárodná výstava hudobnín a kníh o hudbe, výstava k 135. výročiu narodenia J. N. Batku, organizátora bratislavského hudobného života a jedno umelecké podujatie k 90. výročiu narodenia významného českého skladateľa Bohuslava Martinů. K významným podujatiam festivalu bude nesporne patriť muzikologická konferencia na dosiaľ málo prebádanú tému Hudobná kritika v Bratislave v rokoch 1920—1980. Je to námet mimoriadne závažný a aktuálny i preto, že sa ho doteraz nikto nepokúsil zhodnotiť a zosumarizovať vedecky.

Bratislavské hudobné slávnosti 1980, ktorých hlavným usporiadateľom je čs. umelecká agentúra Slovkoncert, budú prebiehať v dňoch 3.—17. októbra. Hudba je ušľachtilé umenie, ktoré nepotrebuje zvláštneho tlmočníka, nech teda aj tieto sviatky hudby prispejú k porozumeniu a úcte medzi ľuďmi.

J. ŠUHAJDOVÁ

Za Belom Turbom

(23. II. 1914 - 19. VIII. 1980)

Snímka: A. Šmotlák

Smrťou Bela Turbu odchádza z radov slovenských spevoherných umelcov ďalšia významná osobnosť. Patril k plejáde spevákov, ktorá s úspechom a na profesionálnej úrovni sa venovala predovšetkým operetnému žánru. Počas vojnových rokov bol B. Turba sólistom operetného súboru Slovenského národného divadla, kde mal možnosť uplatniť svoje vokálne danosti, herecké schopnosti a pôsobivý zjav v najzávažnejších tenorových úlohách svetového operetného repertoáru, najmä v dielach F. Lehára (Sou-Chong, Rossilon, Armand Brissard), pričom mal príležitosť spievať aj v operetách slovenských skladateľov — G. Dusíka, M. Schneidra-Trnavského, J. Móryho a L. Berku. Po oslobodení a vylúčení operety zo SND pôsobil jednu sezónu v spevohre Štátneho divadla v Ostrave, odkiaľ — ako operný objav Z. Chalabalu — prešiel do opery Slezského divadla Z. Nejedlého v Opave. Roky pôsobenia v tomto divadle (1946-51) priniesli Turbovi bohaté možnosti uplatnenia sa v opernom repertoári. Jeho mäkký lyrický materiál predurčil ho k interpretácii celého radu postáv lyrického tenorového odboru, pričom osobitný význam majú jeho Werther z rovnomennej Massenetovej opery a Romeo z Gounodovho Romea a Júlie; tieto úlohy spieval ako prvý slovenský operný interpret. V roku 1951 posilnil Turba formujúci sa spevoherný súbor Novej scény v Bratislave a zaradil sa postupne k jeho protagonistom. V Bratislave sa opäť vrátil k náročným tenorovým úlohám klasického i súčasného operetného repertoáru, postupne vytvoril i rad živých postáv v hudobných komédiách a muzikáloch. Po dlhé roky sa Belo Turba venoval tiež propagácii slovenskej ľudovej, umelej i tanečnej piesne. Zapísal sa natrvalo do dejín slovenského spevoherného umenia, kde ako interpret zanechal výraznú stopu najmä v operetnom žánri. (Red.)

Drahý náš Belo,

v tejto pre nás všetkých tak smutnej chvíli, žiada sa mi povedať niekoľko slov na rozlúčku. Bol si jedným z tých členov nášho súboru, ktorí spevohru Novej scény formovali od jej začiatkov. Z nich, žiaľ, väčšina vzácnych umelcov a dobrých ľudí už niet medzi nami a dnes za nimi odchádzaš i Ty...

Naše cesty sa stretli pred vyše tridsiatimi rokmi na javisku Slovenského národného divadla. Bol si mojím partnerom nielen na javisku, ale dobrým a vždy nesmierne slušným kolegom, ktorý mi pomohol neraz dobrou radou. Prežili sme v spoločnej práci veľa radosti a smiechu — ako to už mladosti pristane. Ale boli i ťažké chvíle v dňoch vojny. Dopoludnia počas skúšok sme museli neraz utekať do krytov, keď sa blížil nálet na mesto, ale večer sme opäť rozdávali smiech, spev a radosť obecenstvu, ktoré prišlo do divadla, aby zabudlo na ťažké vojnové časy. Nejednu premiéru sme za týchto neľahkých podmienok predviedli spolu divákom.

Bol si tiež pri tom, keď sme po oslobodení nášho mesta chodili po nemocniciach, školách, kde ležali ťažko ranení sovietski vojaci. Aj ich si potešil svojím lahodným spevom.

Po rokoch sme sa zase stretli na našej Novej scéne a Ty si jej zostal verný do konca svojej aktívnej divadelnej činnosti. Tu vznikli Tvoje mnohé nezabudnuteľné javiskové kreácie, nad ktorými vysoko žiari Tvoj Franz Schubert z Domu u troch dievčatiek a Tvoj Bolo Baranski z Poľskej krvi. Odišli už temer všetci, ktorí preslávili onú, dnes už legendárnu inscenáciu Poľskej krvi — jej režisér František Krištof Veselý, Viera Prokešová (Vanda), Jozef Krepela (Zaremba), Jindra Láznička (Mirski), Ernest Kostelník (Popiel). A teraz nadišiel čas, keď za svojimi kolegami odchádzaš od nás aj Ty, hlavný aktér obľúbenej operety, šarmantný Bolo Baranski...

Nuž teda, lúčim sa s Tebou, môj Bolo Baranski... ako Tvoja Helena. Lúčim sa s Tebou v mene nás, Tvojich najstarších kolegov spolupútnikov na doskách divadla, ktoré pre Teba znamenali nielen svet, ale aj život!

Ján Kollár hovorí, že lúčenie ešte neznamená úplnú stratu. Tieto slová vzťahujú sa v plnej miere aj na Teba. Veď je tu Tvoja dcéra Sylvia, ktorá svojím umením robí česť Tvojmu menu, zostávajú tu Tvoji žiaci, ktorým si odovzdával svoje vedomosti, ostávaš v pamäti svojho obecenstva, ktoré Ťa vždy zahrňovalo svojou priazňou a obdivom. Zostaneš tu medzi nami, vo svojich nezabudnuteľných postavách, ktoré sa na naše javisko opäť vracajú v stvárnení novej hereckej generácie.

A v tejto ťažkej chvíli, vo chvíli definitívnej rozlúčky, nadobúdajú trpkú a bolestnú príchuť slová Tvojej piesne z Modrej ruže, ktoré akoby boli adresované nám, kolegom — tým starším i tým mladším, všetkým, ktorých si mal rád a ktorí mali radi Teba: „Dobrú noc Vám, prišla už chvíľa rozchodu..."

Dobrú, pokojnú noc i Tebe, Belo!

(Rozlúčkový prejav zasl. umelkyne Gizely Veclovej, sólistky spevohry Novej scény v Bratislave, prednesený pri poslednej rozlúčke na Novej scéne dňa 22. 8. 1980)

Jubileum Márie Adamcovej

Mária Adamcová ako Marína v Musorgského Borisovi Godunovovi.
Snímka: E. Matečíková

Na vrchole tvorivých síl oslávila v minulých dňoch okrúhle životné jubileum sólistka opery Štátneho divadla v Košiciach Mária Adamcová, popri zaslúžilom umelcovi Jozefovi Konderovi určite najvýznamnejší umelecký zjav v súčasnom sólistickom ensemble košickej opery. Adamcovej cesta k vrcholným métam a veľkým operným úlohám bola pozvoľná, veď temer do päťatridsiatky pohybovala sa v opernom zbore s občasným zástojom v menších sólistických príležitostiach (krásou materiálu očarúvala jej tretia lesná žienka z Rusalky už pri bratislavskom zájazde opery ŠD v roku 1960!). Ak sa naskytá príležitosť bilancovať jej sólistickú činnosť, ktorá priberá veľké príležitosti zhruba od polovice šesťdesiatych rokov, potom treba vyzdvihnúť dve domény tejto skromnej umelkyne: jej teplom prežiarené materinské postavy, ozvláštnené vkladom nevtieravého, decentného, ale výrazného realistického operného herectva — a na druhej strane veľké spevácke príležitosti, v ktorých sa naplno uplatňuje Adamcovej vyšší, farebný, mäkký mezzosoprán s obzvlášť presvedčivou vysokou polohou, materiál skôr lyrického, než démonicky dramatického rodu. Do prvej skupiny postáv patria charaktery matiek najmä v dielach opery XX. storočia (v Brkanovičovej Ekvinokcii, Szokolayovej Krvavej svadbe, Hábovom Kalibovom zločine). Prekvapujúci zmysel pre vkusnú grotesknú nadsázku našla umelkyňa v postave malomeštiačky Vrabcovej vo Ferenczyho Nevšednej humoreske. Adamcovej mezzosoprán našiel plné uplatnenie v áriách panny Rózy zo Smetanovho Tajomstva, v zádumčivých partoch Oľgy (Eugen Onegin), Končakovny (Knieža Igor), grófky (Piková dáma), vo verdiovských partiách na čele s Azucenou z Trubadúra.

V posledných sezónach Adamcová váhou umeleckého vkladu akoby prekračovala svoje najvlastnejšie mentálne dispozície a s úspechom sa zmocňuje veľkých vášnivých operných charakterov. K Dalile z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov pridáva Marínu z Borisa Godunova a Ortrudu z Lohengrina. Svoj doteraz nesporný umelecký vrchol dosahuje v Holoubkovej a Linhartovej Jej pastorkyni, v postave Kostolníčky, z ktorej vytvára premyslenými hereckými prostriedkami, zbavenými vonkajškových nánosov tradície (prehnaná tvrdosť a okázalosť Kostolníčky), neobyčajne sugestívny charakter, ktorého javisková účinnosť sa znásobuje samozrejmým vokálnym zvládnutím neľahkého, exponovaného partu.

V dňoch jubilea vracia sa umelkyňa k ďalšej zo svojich profilových postáv, k princeznej Eboli z Verdiho Dona Carlosa. Vzhľadom k Adamcovej zásluhám na formovaní tváre košickej opery v posledných pätnástich sezónach môžeme túto jej premiérovú postavu právom považovať za benefičnú.

-BJ-

„Goldbergove variácie" v Mirbachu

Predvedenie Bachových Goldbergových variácií pre čembalo 22. júna v bratislavskom Mirbachovom paláci v rámci nedeľných matiné usporiadaných Galériou mesta Bratislavy, bolo veľmi záslužným činom už aj z aspektu koncertnej dramaturgie. Toto monumentálne dielo J. S. Bacha možno len veľmi zriedka počuť v rámci sólových recitálov pianistov alebo čembalistov. Malá frekventovanosť diela nie je však dôsledkom nejakých umeleckých nedostatkov skladby, ba celkom naopak, Goldbergove variácie patria k mimoriadne hodnotným dielam autora. Sťažujúcou okolnosťou je iba rozsah skladby, ktorý je príčinou, že umelci váhajú s programovaním tohto diela. Goldbergove variácie nemožno napríklad rozdeľovať na menšie časti, ktoré sa môžu podávať osobitne, ako to možno robiť s prelúdiami a fúgami Temperovaného klavíra. Ak niekto programuje Goldbergove variácie, vyčerpal týmto významným dielom J. S. Bacha takmer celý recitál.

Mladá čembalistka Barbara Dobozyová, ktorá začala študovať na VŠMU v Bratislave u prof. Zuzany Růžičkovej, dokončila u nej tohto roku svoje štúdiá v Prahe.

Podanie Goldbergových variácií svedčilo nielen o pozoruhodnom talente interpretky, ale zároveň o jej vývoji, ktorý prekonala v rámci svojich vysokoškolských štúdií, ak berieme do úvahy jej vystúpenie ešte v Bratislave v uplynulých rokoch v rámci jej štúdia na VŠMU. Mám predovšetkým na zreteli jej interpretáciu Chromatickej fantázie v Klariskách, ktorá už svedčila o jej úspešnej orientácii, predovšetkým na dielo J. S. Bacha.

JÁN ALBRECHT

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zást. ved. red.: Viera Lippoldová, redaktor Alfréd Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Lubomír Cížek, PhDr. Vladimír Cížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 893 36 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13, 893 36 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV., 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART, úč. spol., Leningradská ul. č. 11/I., 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15 **Registračné číslo: SÚTI 6/10**

IVAN BALLO A SLOVENSKÉ POHĽADY

Hudobná kritika v slovenskej literárnej tlači je doposiaľ stále málo prebádanou problematikou. Živý obraz hudby a jej existencie, aký poskytuje hudobná kritika je pritom cenným materiálom k historicky čo najplastickejšiemu obrazu dejín hudby na Slovensku. Z tohto dôvodu rozhodla sa redakcia Hudobného života publikovať časť ročníkovej práce poslucháča Hudobnej vedy FFUK v Bratislave Jána Palkoviča, ktorá v súťaži Študentskej vedecko-odbornej činnosti (súťažná sekcia: Hudobná veda) získala minulý rok tretie miesto. Zo štúdie nazvanej „Hudobná kritika v slovenskej literárnej tlači" (Slovenské pohľady 1918—1948) publikujeme kapitolu „Vznik modernej hudobnej kritiky a prvá koncepcia národnej hudby — Ivan Ballo". Práca je aktuálnym príspevkom k hudobno-historickému bádaniu a napriek prednostne dokumentačnej hodnote poukazuje na schopnosť autora nastoliť aj v rámci zúženého materiálového priestoru problémový prístup a priniesť samostatné originálne postrehy, dotýkajúce sa aj otázok hudobnej publicistiky a kritiky v súčasnosti. (Red.)

V roku 1926 nadväzuje Ivan Ballo svojimi pravidelnými referátmi z operných produkcií SND a z bratislavského hudobného života na kritickú činnosť, ktorú dovtedy vykonávali ľudia nie príliš hudobne školení, a ktorú vykonávali len ako vedľajšie, doplňujúce zamestnanie. Ivan Ballo tu vystupuje ako prvá všestranne erudovaná, skutočná kritická osobnosť, ktorá nekompromisne bojuje za čisto umelecké ideály, ktorá svojimi objektívnymi a konštruktívnymi štúdiami a kritikami pomáha správne orientovať slovenských skladateľov pri vytváraní slovenskej národnej hudby. Svojou významnou hudobno-kritickou činnosťou podporuje všetky progresívne snahy bratislavského medzivojnového hudobného života, stáva sa blízkym spolupracovníkom mladej medzivojnovej skladateľskej generácie. Je to prvý slovenský hudobný kritik, ktorý sa touto činnosťou zaoberal profesionálne, to znamená, že jeho publicistická činnosť v Slovenských pohľadoch (v rokoch 1926—1928; 1930—1931) zďaleka nezačína ani nekončí (publikoval v mnohých ďalších periodikách, napr. Lidové noviny, Slovák, Slovenská politika, Slovenský denník, Robotnícke noviny a iné). Na rozdiel od A. Kolíska reprezentuje Ballo typ kritickej osobnosti, ktorý si (v analógii s kritickou osobnosťou v slovenskej literatúre) „prinášal skúsenosť z inej kultúry a cez kultúrnotvorné parametre všeobecnejšieho obsahu sa pokúšal byť v slovenskom kultúrnom prostredí slobodný preto, lebo sa necítil byť taký viazaný jeho mikrosociálnymi konvenciami" (Šmatlák, Števček: Rozhovor štvrtý, Romboid 1978 č. 11). Pre Ballu táto „iná kultúra" predstavuje kultúru českú, konkrétnejšiu, vychádza z podnetov novákovsko-smetanovskej koncepcie národnej hudby, obohatenej ešte tvorbou J. L. Bellu — ako zástupcu a predstaviteľa prvej slovenskej, západoeurópsky orientovanej hudby. Problematika Bellovej osobnosti práve za pôsobenia I. Ballu nadobúda v Slovenských pohľadoch najväčšie dimenzie.

Ako hudobný kritik sa Ballo realizuje predovšetkým v pravidelnom referentstve z operných predstavení SND a bratislavského koncertného života. Jeho referáty a recenzie však už znamenajú výrazný pokrok oproti predchádzajúcim, najmä čo sa týka odbornej úrovne, suverenity a samostatnosti kritických posudkov. Referáty zo SND sa zaoberajú špeciálne len opernými, prípadne i baletnými predstaveniami a nie sú už len menšou časťou globálneho pohľadu na všetky predstavenia SND (činoherné aj operné). Vnútorná štruktúra referátov sa však podstatnejšie neodlišuje, až na určité obohatenie, od predchádzajúcich — stále sa sleduje predovšetkým výchovný a informačný zámer. Referát o uvedení Janáčkovej opery Její pastorkyňa (SP 1926 č. 6—8) Ballo začína konštatovaním o „pozoruhodnom začiatku opernej sezóny SND nielen ojedinelým dielom, ale i ojedinelým podaním". Nasleduje obšírny opis osudov opery a jej víťaznej cesty po svete (Viedeň, Kolín nad Rýnom, Frankfurt, Berlín a New York...). „Po Smetanových operách je to najväčší úspech českého skladateľa v cudzine" (predsa len je tu akási analógia s Kolískom, s jeho zdôrazňovaním Smetanových úspechov v cudzine). Ďalej stručne osvetľuje „princípy Janáčkovej kompozičnej metódy" („nápevková" teória) — nový progresívny prvok v Ballovom referáte. Uvádza aj literárnu predlohu k libretu opery (dráma Gabriely Preissovej), ktorú klasifikuje ako pomerne nevhodnú pre zhudobnenie. Veľkú časť referátu zaberá „obsah drámy" s citovaním časti záverečného dialógu medzi Jenůfou a Lacom. V ďalšej časti charakterizuje Janáčkovo zhudobnenie. Najmä tu je vidieť Ballov odborný prínos v doterajšej hudobnej kritike v Slovenských pohľadoch: „Janáčkov orchester, povedal by som, glosuje jednotlivé momenty deja. Nie je to preplnený orchester powagnerovských skladateľov — je to orchester komorný, v ktorom jednotlivé nástroje vystupujú sólisticky. Treba tu zdôrazniť: dielo vzniklo v rokoch 1896—1901, keď operná tvorba šla cestou Wagnerovou. Po katastrofálnej svetovej vojne skladatelia začali zjednodušovať svoj výraz; dnešná doba dala Janáčkovi za pravdu". Vyzdvihuje jednotlivé miesta opery z hudobnej stránky; úvody ku všetkým trom dejstvám, niektoré scény a pod. A až nakoniec, v oddelenej malej časti (pol stĺpca) veľmi stručne hodnotí samotnú interpretáciu diela. Priaznivo sa vyjadruje o dirigentovi, orchestri, trojici predstaviteľov hlavných úloh („B. Chorovič (Števa) nebol namieste"). Všíma si tiež réžiu i scénickú výpravu: „Scénická výprava nebola nová, bola chudobná. Celkový dojem z predstavenia bol radostný". Tento kritický referát môžeme považovať za určitý prototyp podobných ďalších referátov, ktoré sa zaoberajú jediným dielom. V každom vyzdvihuje určité progresívne črty diela, porovnáva ich, dáva do súvisu so svetovým vývojom. V prípade Foerstrovej „Debory" (SP 1926 č. 11) si všíma okrem iného originálnosť hudby („...písal tak, ako musel, ako mu diktovalo srdce, písal foerstrovsky"), úlohy orchestra — v ňom vidí „vlastné ťažisko diela", porovnáva hudobnú deklamáciu Foerstrovu s Janáčkovou (Foerster slovo zhudobňuje, Janáček zachytáva melódiu hovorovej reči, teda „elementu hudobného"). Svoj rozbor zakončuje slovami, ktoré sú priamym náznakom Ballovej koncepcie národnej hudby a ktoré sú vlastne po celý čas jeho krédom: „Práve Foerstrovo dielo je dokladom par excellence k téze: modernosť a národný ráz v hudbe sa navzájom nevylučujú". Osobitné miesto v tomto smere zaujíma Ballova „štúdia" (s hodnotením predstavenia) o Novákovej „Bouři" (SP 1927 č. 12) z príležitosti jej bratislavskej premiéry 6. 12. 1927. Príznačný pre Ballu je úvodný prejav vďaky Novákovi za jeho lásku k Slovensku. Analyzuje dielo a prichádza k záveru, že je to dielo absolútnych hodnôt. Technicky — dosiahnutie najvyšších mét. V českej symfonickej hudbe považuje toto dielo za medzník, takisto ako je Beethovenova Deviata symfónia vo vývoji symfonickej hudby vôbec! Ballov príklon k Novákovi sa tiež prejaví v uverejnení jeho spomienok z návštev na Slovensku — Vítězslav Novák: „Můj poměr ke Slovensku" (SP 1927 č. 11) a v nasledujúcom „vysvetľujúcom" článku k Novákovým spomienkam, a tiež v obšírnej štúdii o Novákovej opere „Lucerna" pri jej premiérovaní v SND (SP 1928 č. 4). Ballo sa však nevyhýba ani priamej kritike. Jeho kritický článok o Škroupovom „Dráteníkovi" pri príležitosti hosťovania pražského ND v Bratislave (SP 1927 č. 3) nám ponúka možnosť porovnania s Kolískovým hodnotením tejto opery z roku 1926. Tu sa jasne ukazujú celkom odlišné Ballove umelecké kritériá ako u Kolíska. Niet ani stopy po nejakej zjednodušene chápanej „česko-slovenskej vzájomnosti" a tobôž už nie jej stotožňovaní s umeleckou hodnotou. Ballove hodnotenie vychádza predovšetkým z hudobno-umeleckých hľadísk. Poukazuje na Mozartove vplyvy a na skutočnosť, že to nie je národná hudba: „Je tu viac mozartovského ako národného". „...dobové kúzlo, kúzlo obrodeneckej idyly... účinne koncipované libreto... naivná komika... priezračnosť mnohých situácií..." atď.

Negatívne sa vyjadruje aj o takom skladateľovi ako je Richard Strauss a jeho opere „Rosenkavalier" (SP 1928 č. 1). Kritizuje tak libreto, ktoré nie je slohovo jednotné, ako aj zhudobnenie. Prekáža mu kontrast, ktorý bije do očí „...dva disparatné živly...": lyrické scény „neobyčajne delikátne, pôvab, kúzlo" — možno ich obdivovať, a komické scény, kde vlastne o komike nemožno hovoriť. „Strauss karikuje, persifluje viedenskú spoločnosť..." Prekáža mu nestylizované použitie valčíka. Podozrieva Straussa z preberania (citovania z operetných skladieb) — konštatuje „slohový galimatiáš". Pýta sa: „...je Rosenkavalier opera či operета?" Libreto „má málo dramatickej krvi a málo gradácie". Nakoniec aj tu Straussa prirovnáva k Smetanovi, „...ktorý si zo slabého libreta vedel stvoriť mocné, zdravé dielo dramatické", čo je zase Ballova charakteristická tendencia.

Viac z divadelného života sa však dozvieme z Ballových súhrnných článkov na začiatku, alebo na konci sezóny, ktoré oboznamujú čitateľov so všetkými umeleckými i neumeleckými problémami divadla a so štatistickými údajmi. Na tomto mieste sa tiež uplatnila Ballova široká umelecká rozhľadenosť a pokrokovosť, a to nielen na hudobnom poli. V referáte „Do novej sezóny opery SND" (SP 1927 č. 9) pokračuje v kritike uvádzania operiet a revií v SND, naviažuc tak opäť na spomínané „prvotiny" v prvých povojnových číslach: „Nie je mi jasné, čo hľadajú operety na repertoári opery SND? A kde sa berie na scéne SND taký nonsens, ako je revue, útok na zdravé zmysly. Kto je zodpovedný za takéto umelecké kramárenie?" V článku „Z opery SND" (SP 1927 č. 12) si zase všíma prílišné preferovanie verizmu (pochybuje o umeleckých hodnotách Pucciniho aktoviek „Plášť" a „Gianni Schicchi"), informuje o strhujúcom výkone hosťujúceho dirigenta Pietra Mascagniho, ktorý dirigoval predstavenie Aidy. Oproti tomuto výkonu kladie slabú réžiu A. Viscussiho, ktorá „stála hlboko pod úroveň predstavenia". Pripomína Milana Zunu, ktorý naštudoval Aidu r. 1923. Zaujímavé kritické slová Ballo použil na predstavenie Rossiniho „Lazebníka sevilského": „...mali sme v opere SND koncert v krojoch a babylonské zmätenie jazykov... Ada Sari spievala taliansky, prózu hovorila v materinskej reči — poľštine, N. Melnikov spieval tiež taliansky, prózu hovoril taliansky, ruskou češtinou a niekoľko slov bolo poľských". Na záver sa zmieňuje o „boľavej stránke" operných predstavení — slabej réžii, ktorú je cítiť na hereckých výkonoch, najmä zboru. Niet ani umeleckej scénickej výpravy. V obšírnom referáte „Hudobný život bratislavský v sezóne 1927—1928" (SP 1928 č. 8) rozoberá situáciu v opere SND z viacerých stránok. Predovšetkým sa zaoberá repertoárom, kde si všíma prevahu talianskej opernej tvorby. Nie je presvedčený, že boli volené najcennejšie diela. Najviac ho „rozčuľovali" revue: „Revue (!) strašili toho roku až dve: Z Prešporku do Bratislavy (dedičstvo z lanského roku) a Únos do Šanghaja (duchaplnosť tohoročná)". Kritizuje nerovnakú umeleckú úroveň jednotlivých diel, nadbiehanie publiku z finančných dôvodov. Podáva konkrétne návrhy — Mozart, Weber, Wagner a opäť zdôrazňuje: opera SND má byť „ústavom predovšetkým umeleckým, nie obchodným". Pod čiarou kritizuje dirigovanie diel toho istého autora viacerými dirigentmi — prekážka k založeniu jedného reprodukčného štýlu. S radosťou konštatuje skonsolidovanie sa opery SND a priblíženie sa k úrovni za éry Zunovej. Vzápätí sa však zmieňuje o odchode Oskara Nedbala z družstva SND a príchode nového šéfa Karla Nedbala. Nestotožňuje sa s dôvodom O. Nedbala, že „chce sa intenzívne venovať činnosti rýdzo umeleckej, najmä propagácii hudobného umenia československého v zahraničí". Dôležitou zložkou Ballovej činnosti sú i referáty z bratislavského koncertného života. Tieto podávajú vcelku verný obraz o všetkých typoch koncertov v Bratislave i mimo tohto centra. Sú pomerne obšírne, vyčerpávajúce, avšak neriešia sa v nich nejaké závažnejšie problémy.

Pre hlbšie poznanie Ballovej kritickej osobnosti je poučný jeho postoj k polemike na stránkach Robotníckych novín a v Slovenskom denníku. Referent Robotníckych novín Jindřich Květ zaujal krajne odmietavé stanovisko k predvedeniu Novákovej „Bouři". Nato hudobné telesá, ktoré skladbu reprodukovali (Akademické speváckе združenie, spevokol Zora a Slovenská filharmónia), uverejnili prejav proti J. Květovi v Slovenskom denníku 16. 2. 1928 (roč. XI. č. 39), ktorým útočili na Květa silnými slovami a odporúčali, aby Květ „radšej vo vlastnom záujme venoval voľný čas svojmu odbornému povolaniu" (cituje Ballo). Ballo najprv porovnáva svoje hodnotenie Bouře s Květovým v tom zmysle, že posudzuje predvedenie Bouře z iného stanoviska — vychádza „z lokálnych pomerov hudobných". Nesúhlasí s takou obranou, akou sa bránili spomenuté telesá, t. j. útokom na existenciu protivníka a nie vecnými dôvodmi a otvorenosťou. Považuje to za útok na slobodu kritiky „pravda, vecnej a povznesenej nad akékoľvek osobníčkárstvo!" Ballo tu vyslovuje zásadné požiadavky na kritiku, na slobodu kritiky, čo v slovenskej tlači nemalo vtedy obdobu.

Ballo však vo svojej pokrokovej názorovej orientácii ide ešte ďalej. V recenzii o piatom zošite tretieho dielu Slovenských spevov (SP 1927 č. 6—8) nastoľuje nekompromisne vedecké požiadavky, a to bez ohľadu na vtedajšie možnosti zberateľov odborne neškolených, a na prvoradý význam Slovenských spevov — šírenie národného povedomia. Porovnáva zápisky Karola Plicku, v ktorých sú zachytené piesne v celom svojom hudobnom i metrickom bohatstve, so Slovenskými spevmi, ktoré sú oveľa jednoduchšie, menej presné. Tento výsledok označuje ako „neschopnosť zberateľov zachytiť ľudovú pieseň v celej svojej zložitosti". V kritike vypichuje všetky nedostatky, ako je nepresné označenie temp, chybná transkripcia cirkevných tónin do moderných, absencia určitého systému v usporiadaní, nedostatočné udanie lokality, chýbajúce indexy (zoznam spevákov, miest...) atď. Žiada budúce publikácie ľudových piesní „diametrálne odlišné od Slovenských spevov".

Ako kritik, ktorý operuje takmer vedeckými argumentmi sa Ballo nezaprie ani v problematike Figušovho „Detvana", prvého to pokusu o slovenskú národnú operu. V obsiahlej štúdii (SP 1928 č. 4) podal zásadný, ale konštruktívny kritický rozbor opery. Ballove vysoké umelecké kritériá nemohli nájsť porozumenie u konzervatívne orientovanej časti vtedajšej hudobnej verejnosti. Charakteristické je v tomto smere vyhlásenie Spolku slovenských umelcov ešte v tom istom čísle Slovenských pohľadov i v ďalších slovenských časopisoch a denníkoch, kde sa stavia proti sebe umeleckosť a slovenskosť, a preto sa odsudzujú kritiky ako je Ballova. Tieto sú „predpojaté proti všetkému, čo je slovenské, čo má národný charakter, čo dýcha slovenčinou". Ide tu o stretnutie dvoch protichodných tendencií: forsírovanie umeleckého, spájanie slovenského s umeleckými požiadavkami, reprezentované Ballom, ktorý je stelesnením rozhľadeného kultúrneho postoja, manipulujúceho výhradne s racionálnou argumentáciou; druhá tendencia je charakteristická forsírovaním slovenského za každú cenu, stotožňovaním slovenského s umeleckým, argumentujúc veľmi emocionálne (oproti Ballovmu vecnému postupu). Ballo podrobne rozoberá všetky zložky diela, od libretistického spracovania predlohy až po jednotlivé princípy Figušovho hudobného jazyka a výsledné závery nevyšli pre Figuša vôbec priaznivo. Už libreto, hoci Figušom a E. B. Lukáčom upravené, sa mu nezdá dosť dramatické, požaduje väčšiu stručnosť a samotný text nie je slohovo jednotný (niečo je prebraté zo Sládkoviča, niektoré partie vytvoril Lukáč). V hudobnom spracovaní vytýka minimálne uplatňovanie zásad hudobno-dramatickej tvorby („stručnosť výrazu motívu") a nedostatok gradácie, k čomu ako protikladný príklad uvádza Bellovho Kováča Wielanda — „príklad vnútornej gradácie hudobnej". V zmenách a škrtoch, „ktoré opere len pomohli" vidí dôkaz malej súdržnosti jednotlivých častí, že Figuš „nekomponoval Detvana ako hudobno-dramatický celok, komplex scén a dejství, ale že zhudobňoval jednotlivé miesta libreta..." Nastoľuje požiadavku dôsledného prenikania celej hudobno-dramatickej skladby jedným slohom, ako jedného z wagnerovských princípov. Figušovu operu naproti tomu označuje ako dielo „kompromisné"; niektoré prvky sú výsledkom Wagnerovho vplyvu, ale vo väčšine je to opera „minulého storočia". Je to viac opera ako hudobná dráma. Konštatuje, že „Ján Levoslav Bella už pred 40—50 rokmi vytvoril v Kováčovi Wielandovi dielo omnoho modernejšie". Ballo sa ďalej zaoberá šiestimi príznačnými motívmi, ktoré Figuš nespracúva, neuplatňuje princíp motivickej práce, motívy iba proste cituje. Nepáči sa mu i minimálna zrozumiteľnosť spievaného slova: „Slovenčina v opere, ktorá chce byť národnou operou slovenskou, musí znieť v plnej svojej čistote a rýdzosti, musí byť deklamovaná bezúhonne". Čo sa týka faktúry diela, Ballo ho označuje za čisto homofónne, rytmicky málo bohaté, pociťuje malé využitie podnetov ľudových piesní, ktoré Figuš často priamo cituje. Za najslabšiu stránku opery považuje inštrumentáciu („príliš masívna... orchester často kryje spevákov... málo organické... bez logickej spojitosti... monotónna, šedivá..."). Na záver zase ono typicky „ballovské" vytýčenie cesty slovenskej spevohernej tvorby, ktorá sa má uberať „po dráhe, ktorú jej naznačili dvaja veľkí majstri, geniálni tvorcovia umelej hudby slovenskej: Ján Levoslav Bella, Vítězslav Novák" (teda Novák ako východisko pre tvorbu slovenskej hudby).

JÁN PALKOVIČ