HUDOBNÝ ŽIVOT 80

Ročník XII.
10. XI. 1980
2,— Kčs

21

Japonský dirigent Hiroshi Wakasugi a huslista Václav Hudeček ďakujú za ovácie po predvedení Mozartovho Husľového koncertu A dur (KV 219). Snímka: ČSTK

Symfonický orchester západonemeckého rozhlasu Kolín

K typickej príchuti atmosféry festivalu zákonite vždy patrí niekoľko „magnetových" atraktívností, na ktoré hudbymilovná verejnosť reaguje náležite exponovaným počtom poslucháčov. V tomto zmysle si vyslúžil oný prívlastok i symfonický koncert (10. X.), ktorého ohlasovaný program, ale najmä účinkujúci, dokázali do krajnosti zaplniť sálu Reduty. Bola nimi trojica mien interpretov: **Symfonický orchester západonemeckého rozhlasu v Kolíne, japonský dirigent (t. č. šéfdirigent telesa) Hiroshi Wakasugi** a v neposlednom rade sólista večera, huslista **Václav Hudeček.**

Napätie z očakávania priebehu koncertu vystupňovala nepríjemná okolnosť — dirigentova náhla zdravotná indispozícia, čím úvod večera nadobudol značne dramatický charakter. Spýtavému pohľadu publika odpovedalo neobvyklé, značne odvážne, ale i veľkorysé rozhodnutie orchestra i sólistu — začať koncert koncertantným titulom programu — **Mozartovým Husľovým koncertom A dur, KV 219** a to bez dirigenta! Tento počin treba v každom prípade kladne akceptovať, však bez nároku na recenzný posudok. Nebolo by iste v medziach fair play vyčísľovať kazy či nedostatky, ktorých sa takto zredukovaná interpretačná zostava dopustila. Faktom ostalo — a ďalší priebeh koncertu to potvrdil a tvrdenie i rozšíril — že orchester je telesom vysokej a profesionálnej disciplíny, teleso zohraté a „vyhraté", hudobne citlivé a sólista, i keď v nepredvídanej okolnosti, slušným leaderom sprevádzajúcemu orchestru.

Reálny začiatok koncertu znamenal až príchod dirigenta na pódium. **Hiroshi Wakasugi** je jedným z plejády japonských umelcov, s ktorými máme možnosť stretávať sa permanentne na európskych koncertných pódiách (u nás napr. v rámci BHS v roku 1973). Jeho umenie reprezentuje neopakovateľnú a charakteristickú kvalitu syntézy interpretačného spôsobu a pohľadu, v ktorej sa spája prvok hudobného myslenia a hudobnej kultúry Východu a Západu. Zreteľne ju naznačila prvá interpretovaná skladba — **Predohra k opere Tristan a Izolda Richarda Wagnera.** Wakasugiho koncepcia prijíma wagnerovský svet hudby, zdôrazňuje jeho charakteristiky, navyše, čerpá z interpretačnej schopnosti účinne budovať a cíželovať rozsiahle hudobné plochy i menšie plôšky. Jeho dynamické a gradačné línie nestavajú na grandióznosti efektov; sú vypäté, ale i dômyselne posplietané v premyslených a prepracovaných detailov. Wakasugi dôsledne interpretuje partitúru, ale interpretuje v nej i svoju originálnu optiku. A tú sme precítili i v symfonickom triptychu **Maliar Mathis Paula Hindemitha.** Skladateľova reč tlmočí široký horizont vedomia, hĺbku i bázeň. Jej obsah nie je epickým popisom, ale oslavou ducha, symbolu nesmrteľného umenia isenheimského majstra. Vehementný vklad dirigenta nespočinul len v púhej perfekcii traktovania Hindemithovej symfonickej faktúry. Rozobral a zložil ju do monumentálnej veľkoleposti, zdôraznil jej filozofický kód a navyše prispel aj ďalšou dimenziou, rozmerom nadhľadu i vyrovnanej a zmierlivej meditácie, nepostihnutej v psychike európskej kultúry.

Reprízovým číslom bol **Mozartov Husľový koncert,** ktorý odznel už v prológu večera, tentoraz v definitívnej interpretačnej konštelácii. Takže Václav Hudeček tentoraz dostal priestor bez ujmy (i keď predsa len viac unavený) k čiste sólistickej prezentácii. Jeho nepopierateľný šarm a nesporné umenie je sprevádzané mimoriadnou popularitou, náklonnosťou a obľúbenosťou u publika. Takto vybudovaná pozícia umelca jednak zaväzuje, jednak mu je stimulačnou devízou. Hudeček sa pri svojich vystúpeniach týmito faktormi zjavne inšpiruje. Priazeň svojich poslucháčov prijíma (no neraz vari i preexponúva). Vládne talentom, technikou, hudobnou inteligenciou. Mozartovmu koncertu však ostal niečo dlžný. Nemožno mu vytknúť zakoľísanie či stratu „pevnej ruky", predsa však, celkový dojem z jeho Mozarta nebol presvedčivý. Vari tým, že nevyvážil v koncepcii pozíciu charakteristických pólov Mozartovho hudobného sveta — nadľahčenú hravosť, ale i vrúcnu kontemplatívnu hĺbku. A tou sólista náležite neprenikol, skôr ho zaujal brilantný lesk a v tom sa rozdal.

L. ŠUSTYKEVIČOVÁ

SF a SFZ s Oskarom Danonom

Ak na pódiu Slovenskej filharmónie zaznieva vokálno-symfonické dielo, je to obyčajne mimoriadna udalosť. Zvyčajne stojí na čele zaujímavá dirigentská osobnosť, dobrí sólisti a pri takejto príležitosti sa vždy predstavuje i **Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor** na reprezentantívnej úrovni. Nebolo tomu inak ani pri predvedení **Vojnového rekviem Benjamina Brittena.** V koncepcii a naštudovaní juhoslovanského dirigenta **Oskara Danona** hosťovali sólisti **Magdaléna Hajóssyová, Andrej Kucharský** a francúzsky basbarytonista **Jean Jacques Douméne** (pred dvoma rokmi sme ho počuli na MTMI) a k našej filharmónii a zboru sa priradil i **Detský spevácky zbor Československého rozhlasu.** Zbormajstrami boli **Lubomír Mátl a Marián Vach.** Vzhľadom na rozsiahlosť interpretačného aparátu a náročnosť hudobného textu nie je možné interpretačne zvládnuť takéto diela bez problémov, preto

Juhoslovanský dirigent Oskar Danon.

naozaj si je potrebné vážiť jeho zaradenie do dramaturgie festivalu a navyše oceniť jeho úderné a vrúcne predvedenie. Po pätnástich rokoch (dielo zaznelo v Bratislave tesne po jeho vzniku v roku 1965) mali sme opäť možnosť počuť (a v preklade Jely Krčméryovej aj sledovať) jeden z ukážkových hudobných monumentov proti vojne, vnímať výsostne angažované dielo najvýznamnejšieho britského skladateľa tohto storočia. Dielo, pohybujúce sa vlastne v dvoch rovinách — prestupovaných tradičným textom Missa pro defundis a frapujúcimi básňami anglického poeta Wifreda Owena — znelo neobyčajne plasticky a výrečne. Ako priliehavo a expresívne tvaroval Danon aparát v úlohe žalobcu, v ktorom hlavnú úlohu zohrávali hlasovo priam znovuzrodený Kucharský i mladý Douméne a s nimi z orchestra aj vyčlenený komorný súbor! Koľko zmieru a dramatizmu dokázal tento dirigent predviesť s Magdalénou Hajóssyovou, mimoriadne kultivovaným SFZ, detským zborom a na tomto koncerte perfektne hrajúcou filharmóniou. V úžase sme pozorovali kompozičné i interpretačné umocňovanie hudby textom a textu hudbou, s obdivom sme sledovali s akým majstrovstvom ovládal Danon toto myšlienkovo i technicky náročné dielo. Dielo samotné i jeho sugestívne podanie nás podnietilo k nejednej myšlienke o poslaní umeleckej tvorby i o mimoriadnosti presvedčivého podania. Pretože len súhrou všetkých týchto komponentov mohol sa tento koncert stať udalosťou takého významu, akou skutočne bol.

V. ADAMČIAKOVÁ

SOČR s kubánskym dirigentom

Kubánsky dirigent Manuel Duchézne Cuzán.

Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave sa na svojom druhom vystúpení na tohtoročných BHS (11. X.) predstavil pod taktovkou kubánskeho dirigenta **Manuela Duchesne Cuzána,** ktorý patrí k popredným umeleckým osobnostiam svojej krajiny. Sólistami večera boli chýrny americký husľový virtuóz **Ruggiero Ricci** a kubánsky barytonista **Ramon Calzadilla.**

V známej **predohre k opere Straka zlodejka od G. Rossiniho,** ktorá svojím charakterom pripomína ďalšie autorovo úspešné dielo — predohru k opere Barbier zo Sevilly, sa SOČR vypäl k rytmicky strhujúcemu a dynamicky tvárnemu prejavu. Orchester pod taktovkou Cuzána podal v predohre výkon plný spontánneho muzicírovania. S veľkým záujmom sa očakávalo vystúpenie Ruggiera Ricciho, sólistu **Koncertu pre husle a orchester e mol, op. 64 F. Mendelssohna-Bartholdyho.** Vychýrený umelec, ktorý v minulých rokoch patril k huslistickej interpretačnej špičke, sa predstavil vlastným poňatím diela, ktoré sa líšilo od známych a zaužívaných spôsobov interpretácie. Odhliadnuc od toho, určité výhrady možno mať voči miestami intonačne labilným úsekom a absencii väčšej umeleckej rozvahy. Tri prídavkové skladby od **J. S. Bacha, N. Paganiniho a Taregu** však Ricci predniesol ozaj vynikajúco, zaujal technickou suverenitou, brilantnosťou podania krkolomných pasáží (Paganini) a bohatou diferenciáciou tónovej palety.

(Pokračovanie na 3. str.)

Z tvorby kanadských skladateľov

Medzi interesantné podujatia festivalu sa zaradil tiež komorný koncert z diel súčasných kanadských autorov, realizovaný slovenskými umelcami (10. X.). Odznelo šesť skladieb, odlišných čo do kvality, štýlu, závažnosti, takže recenzentovi — najmä ak doposiaľ ani jedného z uvedených autorov nepoznal — sa nie najľahšie hľadajú tie spoločné črty, čo sú typické pre kanadskú hudbu. Azda ich možno vidieť v dobrej technickej pripravenosti, bezproblémového tvarovania materiálu — a zároveň v istom citovom odstupe, ak už nepoviem chlade, ktorý nedovoľoval ani poslucháčovi plné zainteresovanie a stotožnenie s hudbou. Slovanská vrúcnosť a vášeň podania je kanadským skladateľom cudzia. Dobre sa to ukázalo hneď v úvodnom **Adagiu pre violončelo a klavír od M. Adaskina (1906)**, kde tradičný, neoromantický reliéf nemal zodpovedajúcu plnosť, sýtosť expresie **(hrali J. Podhoranský a Z. Poulová)**. Podobne **Tri fantázie pre husle a klavír O. Moravetza (1917)**, riešené inak veľkoryso, plochou i rozmachom skoro až „brahmsovské", nepresvedčili o individualite autora. Neobyčajne náročný text zvládol **V. Šimčisko** suverénne a opäť dokázal šírku svojich neustále rozvíjaných schopností (pri klavíri bola spoľahlivá **H. Gáfforová**). Pri **J. Papineau-Couturovi (1916)** sme čakali, že sa výrazne prejaví jeho príslušnosť k francúzskej kultúre, keďže všetci ostatní autori patria k torontskému okruhu, kým on k montrealskému. Jeho **Druhé sláčikové kvarteto** prinieslo zaujímavú hudbu, efektné sonoristické miesta, dobrú nástrojovú posadenosť i tektonicky zvládnutý tvar, no vlastná expresívna zložka a individualita výpovede znovu viac-menej absentovala. Ani neobyčajne seriózne pripravenému **Muchovmu kvartetu**, v ktorom nám rastie ďalší kvalitný kvartetový súbor, sa nemohlo podariť celkom ju nahradiť. **Muchovo kvarteto** spolu s flautistkou **D. Šebestovou** naštudovalo tiež ukážku najmladšej kanadskej produkcie. Od **S. Gellmana (1948)** zazneli **Mýty II.**, séria miniatúr, kde je mladý skladateľ ovplyvnený svojím učiteľom L. Beriom a nenásilne traktovanými rockovými prvkami. V kvalitnej interpretácii boli jednotlivé plochy dobre odlíšené, znamenite vychádzala súhra. Najatraktívnejšou inštrumentálnou skladbou boli **Reťrény pre kontrabas a klavír od J. Weinzweiga (1913)**, ktorý neobyčajne invenčne a nazdávam sa aj vtipne, využil možnosti nástroja. V gejzíre nápadov, podstatne rozširujúcich klasický spôsob hry, no neprekračujúcich únosnú mieru, sa perfektne pohyboval **K. Illek**. Tento umelec už dlhšie dokazuje, čo všetko možno dokázať na kontrabase a je sympatické, že sa nevyhýba modernej tvorbe — pripomeňme jeho jedinečnú rozhlasovú nahrávku Motívov od E. Tabakova. Illekovým spoľahlivým partnerom bol **Ľ. Marcinger**.

Konečne posledná skladba koncertu sa výrazne vydelila z kontextu popoludnia. Jej autor **Irving Srul Glick (1934)** si vybral verše detí z koncentračného tábora a zhudobnil ich pre **spev a klavír**. Ku Glickovmu cyklu máme pendant aj v slovenskej hudbe: pamätáme si Hatríkov dojímavý Denník Táne Savičovej. Kanadský umelec chce vo svojom diele **„I never saw another butterfly"** (Už som neuvidel druhého motýľa) podobne ako náš apelovať na ľudské svedomie, pripomína, na čo neslobodno zabudnúť. Ak už v textovej rovine je estetické podriadené myšlienke, hudbou sa ju snaží ešte citovo prehĺbiť a umocniť. **Ľuba Baricová** v jedinečnej spolupráci s **J. Salayom** nebola len spevácky perfektná — jej ľudský ponor do diela, snúbiaci sa so vzácnym zmyslom pre detail i pre vyvolanie atmosféry, priam uchvátil. To tie detské veršíky, s ich nevinne nevedomou hrôzostrašnosťou, nespievala len umelkyňa, ale tiež žena, matka, ktorá chápe najsilnejšie. Vrcholom bola predposledná pieseň, majstrovsky využívajúca intonačný okruh židovského sakrálneho spevu. Tu veru nebol badateľný citový odstup, ktorý som spomínal na začiatku ako charakteristický pre inštrumentálne ukážky súčasnej kanadskej hudby. A to je dobre, lebo sa nepriamo potvrdilo, aký nedoceniteľný význam má pre súčasné umenie téma, tvorivý zámer, ako determinuje kompozičný proces i jeho výsledok.

IGOR PODRACKÝ

Stretnutie dramaturgov

Jednou z foriem informačno-propagačnej činnosti Slovenského hudobného fondu je i pravidelné každoročné usporiadanie Stretnutia dramaturgov symfonických orchestrov zo socialistických krajín. Hlavným zámerom a účelom podujatia je oboznamovať účastníkov s novšími skladbami slovenskej symfonickej a vokálno-symfonickej tvorby, ale tiež upozorňovať ich na overené hodnoty našej tvorby v tomto žánri. O tom, že podujatie má už svoju tradíciu i zázemie stálych záujemcov, presvedčila i hojná účasť na tohtoročnom 8. ročníku Stretnutia, ktoré sa uskutočnilo v priebehu BHS v dňoch 13.—15. októbra. Na pôde Klubu skladateľov a Domova skladateľov v Dolnej Krupej sa zišli pracovníci slovenských a českých symfonických telies, ako i zástupcovia zo zahraničia, zo ZSSR, NDR, BĽR a MĽR. V troch prehrávkach si vypočuli zo zvukových záznamov skladby D. Kardoša, A. Očenáša, J. Cikkera, Z. Mikulu, T. Andrašovana, M. Nováka, O. Ferenczyho, I. Hrušovského, P. Bagina, I. Zeljenku, J. Malovca, J. Hatríka, D. Martinčeka, M. Bázlika a J. Beneša. Medzi účastníkov stretnutia zavítalo Bratislavské dychové kvinteto, ktoré do programu prispelo koncertom, zostaveným zo skladieb slovenských autorov.

Počuté skladby účastníci komentovali postrehmi, názormi a poznámkami v živej diskusii.

Stretnutia dramaturgov, ako o tom presvedčili už predošlé ročníky, sa stretávajú s náležitou odozvou, ktorú najvýstižnejšie dokumentujú dramaturgické plány zúčastňovaných orchestrov, v ktorých sa čoraz bohatšie a častejšie vyskytujú skladby slovenských autorov.

Jessye Normanová

Americká sopranistka Jessye Normanová.

Nestáva sa nám bežne, že po doznení koncertu odchádzame s pocitom dojatia a absolútneho naplnenia zo zážitku, ktorému sa bez nadsádzky dá prisúdiť epiteton — vysoko umelecký. Takúto sviatočnú ozvenu v nás zanechalo koncertné podujatie (16. X.), na ktorom s piesňovým recitálom vystúpila americká sopranistka **Jessye Normanová**. V Bratislave sme ju mali možnosť vidieť a počuť po prvý raz, i keď v Československu koncertovala už viac razy (v Brne, Prahe) — a bola to pre nás príležitosť skutočne nevšedná. Vystúpeniu umelkyne nepredchádzala pompézna reklama (ktorá veľa ráz vybledne pri samotných realizáciách), prišla a vystúpila bez okázalého ruchu, no obdarovala festivalové publikum pravým umením.

Umelkynin hlas a jeho dispozičný ambitus nie je zďaleka vyčerpávajúco definovaný odborovým sopránovým zaradením. Nie je charakteristický len vrcholmi exponovaných výšok, ohybnosťou či priezračnosťou. Je tvárny v celej šírke úctyhodného rozpätia. Rovnako kultivovaný a nosný v hlbokých registroch ako i v jedinečne decentných a vrúcnych vysokých polohách, nostalgicky tmavý, s citeľnou dávkou moderácie obrovských rezerv (tak typické pre veľké zjavy černošského vokálneho umenia). Problémy a úskalia techniky akoby pre umelkyňu nejestvovali — nad všetkými sa preniesla s neohrozenou samozrejmosťou. Navyše disponuje mimoriadnou schopnosťou narábania s dynamickými a plasticko-priestorovými nuansami.

V programe svojho recitálu Jessye Normanová stvárnila niekoľko skladieb z vokálneho diela štyroch autorov — **Josepha Haydna, Johannesa Brahmsa, Francisca Poulenca a Richarda Straussa.** Každá z nich bola interpretovaná s veľkolepým tvorivým gestom: **Haydnovu kantátu Ariadna na Naxe** naplnila mystickou vrúcnosťou, **Brahmsových päť piesní** nehou a pokornou vnútornou hĺbavosťou, **Trois Poèmes de G. Apollinaire a Les chemis de l'amour Francisca Poulenca** sugesciou atmosféry, pôvabom a vkusným espritom a **Straussových sedem vokálnych opusov** velebnosťou a nástojčivou apelatívnosťou. Každú zo spievaných skladieb umelkyňa umiestnila v šírom obzore presvedčivosti vyznania, každej vdýchla životnú podobu, obdarila víziou, konkrétnym, no neopakovateľným fluidom.

Znamenitým partnerom umelkyne je anglický klavirista **Phillip Moll.** V jeho poňatí klavírny part neostáva len v pozícii sprievodu, ale je citlivo inšpiratívnym vkladom v absolútnosti hudobných súvislostí každej zo skladieb.

Ľ. ŠUSTYKEVIČOVÁ

DVE ZAHRANIČNÉ KVARTETOVÉ TELESÁ

SCHUBERTOVO KVARTETO

Rakúska štvorica mladých, ambicióznych (súdiac podľa početných zahraničných vystúpení) umelcov z Viedne **(Florian Zwiauer, Michael Gebauer, Hartmut Pacher, Rudolf Leopold)**, napospol absolventov viedenskej Hochschule für Musik, prišla do Bratislavy (15. X.) ovenčená poctami medzinárodného významu (za sólistické i komorné úspechy) a s príťažlivým programom: **J. Haydn (C dur, op. 76/3), A. Dvořák (As dur, op. 105), L. v. Beethoven (F dur, op. 59/1).** Údaje v bulletine sľubovali teda nevšedné dojmy a zaujímavé konfrontácie. Pravdou však bolo sklamanie; už vstupné takty prezradili značnú interpretačnú nespôsobnosť súboru. Priezračná a vzdušná haydnovská faktúra sa potácala pod bezohľadnými údermi technických omylov a rozpakov, rozmývala sa za výdatnej pomoci nástrojovej lability (sústavné povoľovanie ladenia) a názorovej neujasnenosti. Napokon, zbytočné je hovoriť o názore či koncepcii — ak dajaká aj existovala, odsunuli ju do nedohľadna zápasy o primárne technologické problémy. Vytrvalá intonačná vratkosť, rytmické nedôslednosti, nepresné nástupy, nevkusné glissandové sklzy pri intervalových skokoch a výmenách polôh, forsírovanie tónov do nevľúdnych pazvukov — to nebolo doménou iba Haydna, ale výkonu en bloc, ktorý nebezpečne balansoval až na hranici nonšalantného amaterizmu.

Je pravda, že v lyrickom, ušľachtilom Dvořákovom Lente hráči tónovo pookriali a od Finále sa ako-tak pozviechali aj vo výraze, zdisciplinovali hru, spozorneli pri frázovaní, avšak o skultúrnení ich prejavu napriek tomu veľa povedať nemožno. Kulminačným dojmom zapôsobilo napodiv dielo najháklivejšie — poprestávkový Beethoven. Zvuk sa skompaktnil a zhutnil, svoj priestor dostala snaha o dramatickosť a výrazovú plasticitu, uplatnilo sa aj úsilie budovať istú predstavu v modelovaní myšlienok, mihla sa dokonca tvorivá zanietenosť, i technických otáznikov bolo tentoraz najmenej. Ani tak sa však tento razumovský opus nezbavil ťažkopádnosti a drsnosti, ani tak čin reprodukcie nepodrástol k činu kreácie.

HOLANDSKÉ KLAVÍRNE KVARTETO

Ak veková príbuznosť, rovnaká interpretačná škola, podobné pódiové skúsenosti, k tomu spoločná vyjadrovacia chudoba a solidárna umelecká nemohúcnosť boli popri odvahe vystúpiť hlavnými „prednosťami" schubertovcov, u holandského telesa **(Ina Overkkampová — klavír, Noboyuki Shoda — husle, Klaas Boon — viola, Fred Pot — violončelo)** práve názorová jednomyseľnosť, kolektívna obraznosť čnela ako najciteľnejšia slabina.

Holandské klavírne kvarteto.

S neporovnateľne vyššou profesionálnou vybavenosťou ako ich viedenskí kolegovia, s priliehavou dávkou suverenity a istoty, vecne, vcelku presne a technicky spoľahlivo zahrali (16. X.) diela u nás, žiaľ, málo frekventované — **B. Martinů (1. klavírne kvarteto), W. A. Mozart (Klavírne kvarteto g mol, KV 478), R. Schumann (Klavírne kvarteto Es dur, op. 47)**, a ako prídavok **Mendelssohnovo Intermezzo**, ibaže...

Prvoradý predpoklad úzkej teamovej spolupráce, akou par excellence je komorná hra, spočíva v tvorivej a tvárnej partnerskej pokrvnosti, vo vzájomnom rešpektovaní sa, bezvýhradnej podriadenosti celku pri maximálnom nasadení síl. Bez toho sa totiž štruktúra zákonite rozpadáva do paralelne ubiehajúcich epizód jednotlivých aktérov. Tieto skutočnosti Holanďania nedomysleli — za plnoprávnu komornú hráčku sa nominovala jedine klaviristka. Tá po celý čas s pôsobivou eleganciou výrazu tvarovala oblúky fráz, precízne tieňovala dynamiku a dávkovala intenzitu tónu, dbala o dramatický účin vždy s vedomým ohľadom na charakter štvorhlasného pletiva. Ostatní, i keď nerovnou mierou, neraz sa iba prižívovali na konte jej neúmyselného umeleckého vodcovstva. Najdôslednejšie v Mozartovi. Isteže, klavír v ňom tvorí hlavnú výstuž, akčnú os stavby, avšak jeho partneri sa s nepochopiteľným alibizmom utiahli do úzadia a odtiaľ s obratnou pohotovosťou odmocňovali onú iskrivosť, sviežosť, bezprostrednosť, vrodené to pointy umenia viedenského majstra. Martinů vyšiel v niečo priaznivejšom svetle; umelci náležite vystihli rytmicko-metrické finesy, ba miestami (okrajové časti) sa im s úspechom vydarilo dešifrovať neklamnú českú provenienciu skladateľovho lyrizmu, no úzkostlivá upriamenosť na stavebné detaily plodila predsa len krčovitú a stŕpnutú, málo farbistú, dejovo statickú, jedným slovom suchopárnu konečnú podobu. Dôvernejšie si porozumeli iba so Schumannom: komorne najviac zovretý a vyvážený poodhalil svoju dramatickú hĺbku a emocionálne podhubie, vtieravý pôvab a noblesa jeho melodiky rozohriali a uvoľnili senzibilitu hráčov, ktorí sa tu najusilovnejšie inšpirovali v chuti spolutvoriť, zladiť svoj výrazový rádius, oddať sa vnútornej pulzácii a spriadať jednotnú ideu umeleckého diania.

Namiesto resumé skromné konštatovanie. Zvykli sme si u nás na vysoký štandard kvartetovej interpretácie (pomimo žiada sa nám povzdychnúť si, že pestrejšie komorné zostavy sa na našom pódiu až hriešne zanedbávajú) a práve tomu kontextu, reálnym súčasným možnostiam odpovedajú zdanlivo kruté slová výhrad a kritických komentárov. Kritiku musí zaujímať predovšetkým fakt, k vyhľadávaniu ospravedlňujúcich a kulantných formuliek nieto príčiny (nehovoriac o ich — v konečnom dôsledku — škodlivosti). Napokon, poslucháč nemá na výber. Estetický jav akceptuje v nádeji čohosi nového, podnetného, obohacujúceho, v očakávaní jedinečných a neopakovateľných, v priamom zmysle slova tvorivých počinov. Zážitková pustota a nuda ho vždy iba znechutí.

VIERA CHALUPKOVÁ

SOČR s kubánskym dirigentom

(Dokončenie z 1. str.)

Záverečnú **Ódu Martianu** súčasného kubánskeho skladateľa **Harolda Gramatgesa pre barytón a orchester** na texty revolučného básnika José Martího spoluinterpretoval Ramon Calzadilla, jeden z najvýznamnejších kubánskych vokálnych umelcov. Calzadilla, patriaci k popredným osobnostiam Národnej kubánskej opery, držiteľ vysokých ocenení, medziiným aj ceny B. Giggliho, v náročnom diele kubánskeho skladateľa upútal pozornosť pekným sonórnym hlasovým fondom a presvedčivým výrazom. Symfonický orchester Čs. rozhlasu vedený kubánskym dirigentom, sa zvukovo náročného diela, ktorému nechýba dramatický náboj, zmocnil disciplinovane, s emocionálnym zaujatím pre obsahovú hĺbku diela.

NORA KYSELOVÁ

Americký huslista Ruggiero Ricci.

Štrasburský filharmonický orchester

Hosťujúci umelci sú vždy festivalovou osobou, sprvu len vonkajškovou, ak sa k tomu pridruží v priebehu vystúpenia aj mimoriadna kvalita — obrazom a ozdobou celkovej náplne festivalu. Vždy radi privítame zahraničný súbor, ktorý prináša svoje interpretačné umenie na ukážkach z tvorby svojich skladateľov. V nejednom prípade je takýto koncert zásadným dramaturgickým prínosom celého podujatia, inokedy zase skytá možnosť porovnávania domácej interpretácie známeho diela s inými známymi predvedeniami.

Štrasburský filharmonický orchester so svojím šéfdirigentom **Alainom Lombardom** prišiel s čisto francúzskym programom — **Maurice Ravel, Albert Roussel, Hector Berlioz.**

Ravelova Pavana za mŕtvu infantku, jedna z najpopulárnejších Ravelových skladieb, bola vhodným úvodným dielkom na predstavenie sa orchestra i dirigenta. Nadobudli sme presvedčenie, že na pódiu je rutinovaný súbor, za dirigentským pultom stojí plnokrvný muzikant. To sa potvrdilo aj v **3. symfónii g mol, op. 42 Alberta Roussela.** Jeho tvorba je v našich končinách čiastočne obchádzaná, preto sme privítali, že Štrasburský filharmonický orchester predviedol práve jedno z najlepších skladateľových diel. Strhlo, vďaka interpretácii, ktorá podčiarkla dramatizmus diela, orchester sa zaskvel v bohatých kontrapunktických partiách.

Berliozova Fantastická symfónia zaznela dosť netradične, no neodvažujeme sa povedať, originálne. Alain Lombard ju predstavil ako inštrumentačne mimoriadne bohaté dielo (iste také je), no pre akýsi efekt temp, prelínanie tém, „vyťahovanie" vedľajších sprievodných hlasov sme boli prvorado ohromení zvukom, farbou a dynamickou predimenzovanosťou. Miestami sme mali dojem, že počujeme celkom novú hudbu, ktorú sme v tomto diele zatiaľ neodhalili. V konečnom dôsledku sme však došli k presvedčeniu, že dielo bolo tým vlastne v jeho myšlienkovej podstate ochudobnené, že Berlioz do neho vložil omnoho viac, než len oslnivý inštrumentačný efekt. Pomerne mladý (40-ročný) Alain Lombard je iste veľkou osobnosťou a má odvahu nekompromisne realizovať svoje cítenie hudby. Berlioza má rovnako on, ako orchester, plne zažitého. Bolo by však zaujímavé mať možnosť počuť ho interpretovať Fantastickú symfóniu o takých 15—20 rokov...

Brilantne predvedené prídavky **Faureho a Bizeta** korunovali tento, po každej stránke zaujímavý, francúzsky večer.

VIERA LIPPOLDOVÁ

Alain Lombard a Štrasburský filharmonický orchester na svojom bratislavskom vystúpení. Snímka: ČSTK

Klavirista Ivan Moravec

Mahler v podaní C. Paitu a Slovenskej filharmónie

Na záverečnom koncerte Bratislavských hudobných slávností zazneli iba dve z pôvodne ohlásených troch diel (nerealizovala sa Hrušovského Musica notturna), no čo do rozsahu naplnili časový rozmer symfonického večera. V **Schumannovom Koncerte pre klavír a orchester a mol** sa ako sólista predstavil znamenitý český umelec **Ivan Moravec,** dirigentskú taktovku zverili argentínskemu hosťovi **Carlosovi Paitovi,** ktorý viedol Slovenskú filharmóniu. Moravec je citlivým muzikantom, ktorý k interpretácii diela pristupoval s tvorivým nadhľadom a s rozvahou intelektuála. Preto jeho prejav zapôsobil vecnosťou, racionálnou premyslenosťou a až akademickou presnosťou s primeranou dávkou technickej brilantnosti. Nehral Schumanna ako romantického autora, exponujúceho pred verejnosťou svoje vnútro, svoje intímne city, nehral ho ani — na čo sme najčastejšie zvyknutí — ako „poetickú báseň", ale jeho snaženia smerovali ku klasickému poňatiu diela tak v koncepcii celku, ako aj v tvorení tónu. A práve v koncepcii došlo k istej disproporcii a istým odlišnostiam medzi klaviristom a dirigentom. Paita chcel dramatizovať, chcel využiť všetky finesy, ktoré mu partitúra poskytla k tomu, aby čo najúčinnejším spôsobom vygradoval tempovú, agogicko-dynamickú i melickú stránku diela. Práve preto volil pripomalé tempo v Intermezze a práve preto vznikla tá až neadekvátna gradácia s accelerandom vo finálnom Allegru vivace.

To, čo u Schumanna pôsobilo robusne a ohromujúco, v Mahlerovej symfonickej skladbe dostalo inú podobu a iný význam. Hoci **1. symfónia D dur G. Mahlera** stojí na začiatku jeho rozľahlých orchestrálnych kompozícií, sú v nej už ukryté všetky atribúty skladateľovho symfonizmu. Obsahuje celý rad náladovo-výrazových plôch od pastorálnych počnúc cez hrdinsko-titanské, groteskné, smútočné až po triumfálne. Je to skvelý arzenál možností rozohrať celú paletu nuansí, na druhej strane však treba neobyčajne citlivo sledovať architektonický tvar diela. Aj rozsahovo nezvyčajne dlhé Mahlerove symfónie potrebujú ruku skúseného majstra, ktorý dokáže vytvoriť jednotný gradačný oblúk. Eklatantnú ukážku majstrovského dirigentského umenia týchto symfonických kolosov predviedol na minuloročných BHS Sergiu Celibidache v nezabudnuteľnej kreácii Brucknerovej VIII. symfónie. A. Carlos Paita patrí k dirigentom veľkého formátu. Jeho Mahler bol strhujúci, výbušný, impulzívny, veľkolepý, majestátny, ale aj lyricky nežný a bukolicko clivý, veľký stmeľujúci gradačný oblúk mu však nevyšiel na jeden dych. Presnosť jeho gesta hráči plne rešpektovali, dal vyniknúť jednotlivým nástrojom podľa ich funkčnosti v partitúre, veľmi pekne zdôraznil kontrapunktické miesta napríklad v I. a III. časti. Slovenská filharmónia podala svoj štandardný výkon, hoci po technickej stránke boli tu isté nepresnosti. I napriek spomenutým výhradám, Paitova interpretácia Mahlerovej 1. symfónie tvorila dôstojný záver BHS.

J. ŠUHAJDOVÁ

Balet Kisfaludyho divadla Győr

V rámci BHS predstavil sa na javisku SND najmladší baletný súbor Maďarska — balet Kisfaludyho divadla z Győru, na čele ktorého je dlhoročný sólista baletu Štátnej opery v Budapešti a Béjartovho bruselského Baletu XX. storočia I. Marko. Tento súbor, existujúci iba druhú sezónu a zložený z jedného absolventského ročníka baletnej školy v Budapešti, patrí k predstaviteľom moderných snáh a tendencií v tanečnom umení. Jeho určujúcim symptónom je evidentné smerovanie k synkretickému dramaticko-tanečnému divadlu, silne filozofickému, pritom však dynamickému a dnešnému.

Predstavenie, ktoré hostia z Győru uviedli v Bratislave, je kombináciou z dvoch ich doteraz uvedených premiér. Pre bratislavské publikum to znamenalo ďalšiu možnosť zaujímavého porovnávania v oblasti tanečného umenia. Predovšetkým s moderným tanečným umením hosťujúcich telies z Londýna, Budapešti, Leningradu, USA (Ailey) a Poznane (predstavili sa v Bratislave v druhej polovici sedemdesiatych rokov) ako i snahami domácich choreografov — tanečnými produkciami S. Tótha, J. Sabovčíka, B. Slováka a K. Tótha.

Diskusia o tom, čo je moderné tanečné divadlo, tu dostala konkrétnu odpoveď z viacerých aspektov: spoločenskej angažovanosti témy, komunikatívnosti libreta, syntézy myšlienky, hudobného i pohybového vyjadrenia, individuálnosti choreografického rukopisu a v neposlednom rade i pregnantnosti tanečného vyjadrenia a interpretácie.

Všetky tri ponúknuté inscenácie sa myšlienkovým nábojom od seba líšia: Obľúbenci slnka C. Orffa so všeobecnou myšlienkou ľudskej existencie, humanizmu a šťastia — Samuraj s problematikou jednotlivca a jeho subjektu — Zastavenie R. Straussa s problémom existencie v širších spoločenských súvislostiach, nám poskytli dostatok priestoru k úvahám o akceptovaní či neakceptovaní týchto diel z hľadiska komunikatívnosti a percepcie daných tém.

Obľúbenci slnka je choreografická kreácia, ktorá vznikla na podklade scénickej kantáty Carmina burana od C. Orffa a ospevuje šťastie v troch častiach — Im Frühling, In taverna a Cour d'amours. Choreograf vytvoril dielo plné optimizmu, viery v radosť a krásu. Symboliku zašifroval do postáv Slnko — Zem — Človek; je to hymnus o človeku. Je to choreografia interpretačne sugestívne predvedená, plná pohybovej fantázie.

Samuraj, tanečná kompozícia na hudbu tradičných ľudových nástrojov a elektroakustických efektov patrí k veľmi silným zážitkom večera, ktorý však nie je výsledkom exotizmu námetu! V tomto diele je najsilnejšou stránkou jednota myšlienky, pohybového vyjadrenia choreografa a interpretácie. Idea diela vyžadovala naprostú presnosť a komplexnosť vyjadrovacích prostriedkov, mieru jej intenzity a dynamiky. Prvá časť je obrazom Samuraja prebúdzajúceho sa do nového dňa v napätom očakávaní. Druhá časť prezentuje výcvik Samurajov, z ktorého prýšti sila mužskosti, strhujúci mužský tanec v jeho fyzických a technických nárokoch a exponuje majstra výcviku, tvrdého a krutého vládcu, ale takisto malicherného a pominuteľného. Tretia, záverečná časť, je opäť obrazom hlavnej postavy vynikajúco stvárnenej **V. Fülöpom,** obrazom meditujúceho a strácajúceho sa majstra, skláňajúceho sa pred pominuteľnosťou sveta čo našlo aj výstižné pohybové vyjadrenie v symbole nekonečného letu labutí.

V **Zastavení** využil choreograf symfonickú báseň R. Straussa Tak povedal Zarathustra, pričom, samozrejme, voľne transponoval myšlienky Straussovho diela. V choreografickom stvárnení partitúry transkribuje Marko tie prvky, ktoré nám spôsobom výstavby pripomínajú neskorý romantizmus. Večný problém existencie — neúprosný beh života so všetkými jeho peripetiami, počnúc zrodením človeka, jeho evolúciami, kontaktami, vzťahmi až po jeho stretnutie so smrťou či krutosťou — tvoria myšlienkový potenciál, ktorému dal choreograf primerané pohybové „ošatenie". Iste by sa mohlo diskutovať, či choreograf jasne sprostredkúva ideu alebo nie. Takýto typ baletnej inscenácie však nesie so sebou vždy možnosť individuálneho výkladu. Zdajo sa však, že pohybová partitúra vytvárala presvedčivé asociácie k myšlienkovej náplni Straussovho diela a bola teda v súlade s primárnym zámerom tvorcov.

Záverečné poohliadnutie po predvedených tanečných kompozíciách dáva odpoveď na otázku, v čom spočíva prínos tohto triptychu. Spočíva v prezentovaní choreografickej tvorby s akcentom na dnešok, na pohyb ako špecifický vyjadrovací divadelný fenomén.

— TR —

Záber z choreografickej kreácie Obľúbenci slnka na hudbu C. Orffa.

Poľský komorný orchester a Komorný orchester festivalu Brescia-Bergamo

Pozoruhodná štatistika z tohtoročných Bratislavských hudobných slávností hovorí o 15 komorných ensembloch. Skutočnosť priaznivá na umeleckú kvalitu väčšiny zúčastnených a zaujímavá v súvislosti s veľkým rozmachom komorného muzicírovania na domácom koncertnom pódiu. Preniknutie domácich súborov na svetové koncertné pódium im otvorilo možnosti k ďalšiemu umeleckému rozvoju. Na takomto základe buduje svoju umeleckú kariéru už 20 rokov Slovenský komorný orchester s umeleckým vedúcim B. Warchalom. I keď za ten čas prešiel peripetiami vývoja a hľadania, posledný koncert na BHS opäť ukázal správnosť tejto cesty. Bol akousi dramaturgicko-realizačnou dominantou, ktorá určovala analógie a bola kritériom hodnôt aj pre zúčastnené partnerské ensemble z Talianska, Poľska, Rakúska, ZSSR, NDR. I keď všetky nepatrili k špičkovým súborom krajiny, ktorú reprezentovali, ich účasť na medzinárodnom festivale stáva sa určujúcim momentom pri hodnotení hudobnej kultúry danej krajiny. V čom boli jedineční? Taliani predovšetkým vo zvukovej kultúre, podmienenej iba vynikajúcimi nástrojmi (!); Poliaci v osobnosti dirigenta, v koncepčnosti, zvukovej a výrazovej výstavbe každej skladby; Nemci v disciplíne; Sovieti v snahe o precíznu interpretačnú zomknutosť a pregnantné rytmické cítenie; SKO vo výrazovej mnohovrstevnosti, brilantnosti interpretácie každej skladby. Rozdielnosť bola evidentná už v kvalite nástrojov, ktorá podmieňuje zvukový ideál každého ensemblu. Preto s pôžitkom znela Vivaldiho kantiléna u Talianov i Poliakov, záblesk zvukového esprítu bolo cítiť dokonca aj u Nemcov, napriek výhradám k umeleckej kvalite. Warchalovci vlastnia spomedzi všetkých azda najhoršie nástroje, čím sa znásobujú problémy s technickým vyrovnaním ensemblu. O tomto súbore sa zvykne hovoriť i v súvislosti s tvrdším, hranatejším zvukom, no napriek tomu ich tónová kultúra je vysoká a intonácia čistá. Akoby asi hrali na nástrojoch hosťujúcich Talianov? **Komorný orchester Gaspara da Saló festivalu Brescia-Bergamo** (13. X.) „priviezol" pôvabné diela **Locatelliho, Vivaldiho, Marcella**, ich interpretácia však zápasila so základnými rukopisnými chybami v technike, s nedisciplinovanosťou, náhlymi tempovými zmenami, tónovou labilitou. Súbor bol ďalším z radu talianskych súborov, ktoré iba v takejto „kvalite" pozná naše koncertné pódium. Slávne mená a interpretačné vzory talianskeho baroka zostávajú nám i naďalej prístupné iba z nahrávok. Naši hostia hrali **Vivaldiho i Locatelliho** predovšetkým krásnym tónom svojich hodnotných nástrojov, ktoré boli, žiaľ, jedinou devízou celého koncertu. Nesnažili sa pritom prispôsobiť skladbe, štýlu autora, všetko ponechali inštrumentálnej pôsobivosti svojich sláčikov (najmä huslí). I výkony sólistov boli s orchestrom i vzájomne nezosúladené a nevyrovnané. Mená huslistov priniesol bulletin bez udania, ktorý sólista v ktorom diele vystupuje. **Hobojista M. Kühn** i hráč na **zobcovú flautu R. Fabricciani** tiež nepresvedčili o svojich sólistických dispozíciách.

Vivaldiho hral aj Poľský komorný orchester s dirigentom Jerzy Maksymiukom (4. X.). Predstavil sa nám disciplinovaný súbor mladých profesionálov, zapálených muzikantov, ktorých vedie všestranný hudobník-dirigent, skladateľ, klavirista. Jeho prístup k interpretovaným dielam bol i z tohto hľadiska koncepčný. Každý opus postavil v interpretačno-kompozičnej kontinuite, rešpektoval myslenie autora, ale prehodnocoval a pretransponovával ho cez vlastné kompozičné myslenie do súčasnosti a syntetizoval ho do nového poňatia adekvátneho zvukovému a interpretačnému obrazu doby. I Vivaldiho chápal ako skladateľa-človeka, umelca-filozofa, ktorý za krásou kantilény a bujarého rytmu ľudového tanca skrýva hlbokú umeleckú pravdu. Maksymiuk takto pochopil aj jeho **Štyri ročné obdobia**. Každej časti vkladal osobitú náladu premien prírody, ale i duchovného rezonovania človeka v nej. Maksymiuk realizoval túto svoju predstavu výstižne v značne netypickom, ale mimoriadne pôsobivom poňatí celého diela. Sólista **K. Jakowicz** tvoril súčasť ensemblu svojím vyrovnaným, čistým tónom, štýlovým prejavom, čím podporil celkový umelecký výsledok. Muzikantskú kultivovanosť, rytmickú pregnantnosť a sólistické ambície v komornom cítení potvrdili i **Lutoslawského Prelúdiá a fúga**. Najväčšia zásluha opäť patrí dirigentovi, ktorý postavil toto náročné dielo na zvukovom kontraste a inštrumentálnej homogenite celku.

E. ČÁRSKA

Poľský komorný orchester.

Minský a Drážďanský komorný orchester

Do pestrej galérie európskych komorných orchestrov patrili i **Minský** (9. X.) a **Drážďanský komorný orchester** (15. X.). Ten prvý bol založený roku 1968, druhý je podstatne mladší, vznikol iba pred tromi rokmi. A nepochybne tento moment ovplyvnil i úroveň obidvoch súborov. Sovietski interpreti si za roky spolupráce vytvorili svoju interpretačnú tvár — majú vyvážený zvuk, technicky sú brilantní, vybudovali si priliehavý repertoár a pohľad na jeho interpretáciu je tiež jasný. Pri prísnom rešpektovaní notového zápisu vkladajú do svojej interpretácie vnútornú vervu, **Händlovi, Corellimu, Vivaldimu či Bachovi** neodopierajú fantazijné muzicírovanie, ba práve opačne, hrajú ho tak, že môžu vzbudiť dojem neštýlovej interpretácie. Prišli teda s koncepciou nezodpovedajúcou „normám" interpretácie hudobného baroka, ale normám nikde nenaštylizovaným, ktoré bez ohľadu na štýl predpokladajú hľadanie nového interpretačného pohľadu — jeho výsledkom má byť presvedčivosť. A v tomto zmysle viedol tento súbor jeho umelecký vedúci a hlavný dirigent, ktorého skutočné meno ostalo utajené — niekde sme sa dočítali, že je ním Jurij Ciriuk, inde Jurij Cirjuk a napokon i Vladimír Mošenský. Spolu s týmto súborom sa uviedol i výborný **hobojista Alexander Prichoďko**, ktorý interpretoval **Koncert pre hoboj a orchester a mol A. Vivaldiho**. Ak sa nám hostia z **Minska** predstavili ako umelci vyhraneného interpretačného názoru, **Drážďanský komorný orchester** bol o triedu slabší — a to práve v interpretácii diel **Händla a Vivaldiho**. Nejednotnosť nástupov a intonačné problémy rušili sledovanie rozvíjania hudobného obsahu. A okrem toho, voľba interpretácie **Vivaldiho Concerta pre husle a orchester D dur Grosso Mogul** patrila po kompozičnej stránke k tým najslabším, ktoré na BHS odzneli. Ide zrejme o jeden zo šablónovitých barokových koncertov bez hlbšej invencie. Jeho sólista, umelecký vedúci súboru **Manfred Scherzer**, však nezvládol ani bežné stúpajúce a klesajúce pasáže (z ktorých vlastne celý sólový part pozostával), boril sa so základnými technickými problémami a na vedenie svojho súboru mu fakticky ani neostal priestor. Zaujímavé je však, že tomuto kolektívu oveľa viac sedelo dielo súčasného skladateľa NDR **Siegfrieda Matthusa — Vizie pre sláčikový orchester**, ktoré zahrali brilantne a súčasne tým i v dobrom svetle predstavili jedného z popredných tvorcov súčasnej hudby vo svojej krajine. Podobne úspešne predviedli i rané dielo **Felixa Mendelssohna-Bartholdyho — jeho sláčikovú 9. symfóniu**. Ak by sme interpretáciu tohto diela porovnávali s naštudovaním Mendelssohnovej 11. symfónie warchalovcami, primát by sme si iste ponechali u nás doma. Ale i napriek tomu Drážďančanom nemožno uprieť snahu o muzikálne a technicky presvedčivé zvládnutie tohto diela.

V. ADAMČIAKOVÁ

Minský komorný orchester.

Slovenský komorný orchester

Dramaturgiu koncertu Slovenského komorného orchestra na jeho prvom z dvoch vystúpení na tohtoročných BHS (12. X.) tvorili diela **A. Moyzesa, J. Haydna a F. Mendelssohna-Bartholdyho**. Úvodná skladba národného umelca **Alexandra Moyzesa „Musica Istropolitana"** nachádza priamu inšpiráciu vo vzťahu skladateľa k mestu, v ktorom žije a tvorí, pričom v hudobnom stvárnení nadväzuje na formy starších štýlových období. Interpretácia skladby v podaní warchalovcov bola plnokrvná, poznačená muzikantským zápalom a vervou, tvorivým umeleckým zanietením a zmyslom pre precíznosť. Klasický odkaz **Josepha Haydna** reprezentovala v programe koncertu **Koncertantná symfónia pre husle, violončelo, hoboj, fagot a orchester, op. 84 Hob I, 105.** Sólistami sviežeho Haydnovho diela boli **Jozef Kopelman, Juraj Alexander** a hostia z NSR — **hobojista Lothar Koch a fagotista Klaus Thunemann.** Interpretácia Koncertantnej symfónie niesla znaky štýlového prejavu, kultivovaného muzicírovania a zvukovej vyrovnanosti. Príkladná bola vzájomná súhra hráčov sólistického kvarteta. Ich hra sa vyznačovala dynamicky bohatou škálou a emocionálnym vkladom, pričom vzájomné prepojenie kvarteta sólistov s celým orchestrom pôsobilo muzikantsky vyvážene vo všetkých parametroch.

Záverečná **Symfónia č. 11 pre sláčikový orchester F. Mendelsohna-Bartholdyho**, mladistvé dielo autora v interpretácii warchalovcov sa zaskvelo optimistickým výrazom, spontánnym prejavom sprevádzaným rytmickou presnosťou, diferencovaním dynamických plôch a príznačnou dravosťou. Hre orchestra nechýbala zvuková homogénnosť, ani prepracovanosť výrazu. Vystúpenie Slovenského komorného orchestra s umeleckým vedúcim B. Warchalom pripravilo poslucháčom tradične vysoko hodnotný umelecký zážitok.

N. KYSELOVÁ

Camerata slovaca

Koncert domáceho komorného súboru **Camerata slovaca** v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave (9. X.) pozostával prakticky z predvedenia skladieb dvoch slohových období — klasicizmu a súčasnej epochy. Domácu tvorbu skladateľov mladej generácie zastupovalo **Divertimento Igora Dibáka**, v ktorom skladateľ potvrdzuje svoju súčasnú orientáciu na komorný zvukový prejav. Toto svieže komorné dielo venoval autor Slovenskému komornému orchestru. Výkon orchestra Camerata slovaca pod taktovkou **Viktora Málka** charakterizovala homogénnosť a vyváženosť zvukového materiálu, precíznosť vo výstavbe formy diela. Obohatením dramaturgie koncertu bolo uvedenie **Picassovskej suity kanadského skladateľa Harry Sommersa.** Deväťčastová kompozícia inšpirovaná životom veľkej osobnosti moderného maliarstva umožnila súboru rozohrať širokú škálu výrazovosti a rozmanitých odtieňov nálad — od rozpustilej atmosféry varieté až po pôsobivé meditatívno-reflexívne úseky. **Kantáta Miseri noi pre soprán a malý orchester od Josepha Haydna**, Hob. XXIV, 7, bola príležitosťou pre lyrickú sopranistku **Evu Blabovú.** Speváčka, ktorá patrí u nás k interpretom komorného žánru, sa prezentovala premysleným, koncepčným nadhľadom, uplatnila značnú výrazovú škálu umocnenú dynamicky tvárnym, kultivovaným pretlmočením diela. Technicky dobre zvládnuté pasáže i ľahkosť koloratúry spolu s decentným prejavom speváčky vygradovali prvú polovicu koncertu. Ďalší sólista koncertného podvečera, technicky a muzikantsky dobre vybavený **Viktor Šimčisko** predniesol sólový part **Sinfonie č. 6 Es dur Jiřího Antonína Bendu.** Interpretácia sólistu i súboru neprekročila rámec priemeru. Zo strany súboru by sa žiadalo dielo dôslednejšie prepracovať a pracovať ešte na zjemnení detailov. Pôsobivou bodkou na záver vystúpenia súboru Camerata slovaca bolo uvedenie melodrámy **J. A. Bendu Pygmalion** na text J. J. Rousseaua. Presvedčivým a zažitým prednesom sa vyznačovala recitácia člena činohry SND **Leopolda Haverla.** Skúsený interpert umeleckého slova zaujal vytríbeným, na charakterizačné nuansy bohatým prednesom v súlade s hudobným tokom starostlivo naštudovaného diela.

—NK—

Sovietska hudba na festivale

Zámer organizátorov — predstaviť v ucelených dramaturgických blokoch viacero diel rôznorodých hudobných kultúr (o. i. kanadskej, slovenskej, sovietskej) — pokračoval aj v posledný deň festivalu. Popoludňajší koncert reprezentoval tri mená súčasných sovietskych skladateľov: **Borisa Čajkovského, Dmitrija Šostakoviča** a **Otara Taktakišviliho. Slovenský komorný orchester** predviedol v koncentrovanom úsilí, pod taktovkou svojho umeleckého vedúceho **Bohdana Warchala** „6 etud pre sláčikový orchester a organ" (V. Rusó) od **B. Čajkovského.** Pomerne rozľahlé etudy — napriek snahe o vnútornú i vonkajšiu kontrastnosť — sa niesli väčšinou v lyrickej nálade, ktorá sa klenula nad dielom ako jednotiaci element. Romantizujúci charakter diela, nie príliš výrazného, zahraného však v interpretačnom zovretí, bol akýmsi úvodom k **Šostakovičovej** piesňovej meditácii-suite na básne Maríny Cvetajevovej, op. 143 — jeden z vrcholných, ktorý nesie znaky neskorej tvorby majstra (t. j. preferovanie vnútorného monológu a vedomú cudnosť i striedmosť prostriedkov v klavírnom, aj v speváckom parte), interpretovala **Ľuba Baricová** a **Ján Salay.** Filozofická struna týchto **Šiestich piesní pre alt a klavír** potrebuje isté interpretačné usadenie a prehĺbenie, ktoré rastie s neustálym stretávaním sa speváka s náročným hudobným prežitím veľkých otázok, aké si Šostakovič v posledných rokoch života reprízovo dával a predkladal ich, napokon, aj svojmu poslucháčovi. Baricovej koncepcia a naturel smerujú k podobnému meditatívnemu tónu lyriky. **Gruzínske svetské hymny** pre mužský zbor, bicie nástroje a harfu od **Otara Taktakišviliho** predniesol **Pražský mužský zbor** a mužská skupina **Slovenského filharmonického zboru** pod vedením **Miroslava Košlera** (zbormajstrom bol aj **Pavol Baxa**). Spoluúčinkovanie harfistu **Miroslava Vildnera,** tympanistu **Vladimíra Bitnera** a **Ivana Marka** (zvony) podporilo farebno-koloristickú náladu diela, vychádzajúceho z gruzínskeho melosu a polyfonického vedenia mužských hlasov. Zaujímavé využitie rôznorodých sólistických vstupov (až po falzet) zvýraznilo Taktakišviliho smerovanie k takej koncepcii opusu, ktorý chce predstaviť rôznorodé vedenia hlasov v pôsobivom timbrovom rúchu. Skladateľ — inšpirovaný krásou gruzínskej folklórnej hudby — tu vedome neopúšťa domácu tradíciu, transponuje ju do zložitej zborovej faktúry a ozdobuje tento princíp zaujímavými (no prostými) ornamentami sprievodných inštrumentov. Opretie sa o starobylú domácu literárnu lyriku, ktorej 1500-ročné trvanie je svojským zázrakom kultúry gruzínskeho národa, bolo podnetom, odpichom a inšpiračným zdrojom k napísaniu „svetských hymien", akejsi oslavy ducha Gruzínov.

T. URSÍNYOVÁ

BHS BHS BHS BHS

Komorná tvorba slovenských skladateľov

Recenzovať koncert slovenskej tvorby, na ktorom navyše odznejú tri premiéry (10. októbra o 22,00 h v Divadelnom štúdiu VŠMU) je riskantné. Iba vtedy azda menej, ak je recenzentovou ambíciou podať iba niekoľko svojich dojmov. Práve to mienim urobiť. Podotýkam ešte, že v najnovších prácach z hudobnej estetiky, snažiacich sa chápať hudobnú komunikáciu v širokých reláciách — aj kritika je jej súčasťou — sa dojmy, čiže subjektívny aspekt vnímania značne rehabilituje. Skúmajú sa jeho mechanizmy, najmä to, že objektívna fakticita diela sa dotvára a realizuje až v zložitom procese duchovno-praktického pôsobenia na ľudí, s dialektickými spätnými väzbami.

Július Kowalski je v komornom žánri oveľa viac „doma" ako v symfonickom. Tento dojem — okrem autorovej profilovej platne— mi potvrdilo aj **6. sláčikové kvarteto.** Povedal by som, že je melodicky svieže, vyrovnané, plynúce so sympatickou samozrejmosťou, až uhladené. V čom vidieť jeho osobitosť? Azda v pôsobivom Largu. Dojem z neho podporilo uvoľnene muzicírujúce Trávníčkovo kvarteto.

Nespomínam si, k čomu zo slovenskej hudby, ba umenia vôbec, by som mohol prirovnať **De profundis, suitu pre bas, klavír a violončelo na texty T. Różewicza od Romana Bergera.** Je to nanajvýš a zámerne apelatívne dielo, kde sa preľnula textová zložka s hudbou, sugestivitou interpretácie **(S. Kopčák, J. Salay, J. Podhoranský)** i zvukovo-optickým dotvorením do jednoty. Môj dojem vznikal priamo, bezprostredne som vnímal zmeny vo výraze, texte i hudobnom materiáli (citácie pesničky-riekanky Osievame múčku..., Dies irae, durové rozjasanie klavíra, účinné protipohybom s veršami, kantilénu violončela): no nedovolili mi proste aby som ich rozoberal, posudzoval, lebo moje vnímanie sa spolu s nimi uberalo stále ďalej. Po skončení bol môj dojem natoľko celistvý, že z neho doteraz neviem vyabstrahovať podstatu, čo by De profundis aspoň náznakovo charakterizovala. Prieči sa verbalizovaniu, lebo nie je spočítaním obsahu, obraznosti, techniky jednotlivých zložiek, ale celkom novou kvalitou. Pochopiť ju kongeniálne či už úvahou alebo teoreticky, nebude ľahké ani pre nasledujúce generácie...

Nebolo mi jednoduché vnímať po prestávke **1. sláčikové kvarteto „Events" od Juraja Beneša.** Neviem, ako sa iní dokázali preorientovať na celkom iný svet, problém, zámer, zvuk, tvar, no môj dojem ostal na úrovni počúvania „pozadia", z ktorého sa tu a tam vynárali zmysluplnejšie tóny, nemajúc silu ma dlhšie niesť so sebou. Užitočné boli dve veci: pre nás je otázka euforičnosti a disonantnosti moderne, súčasnými prostriedkami riešenej hudby ešte veľkou záhadou, lebo ťažko postihujeme vnútorné vzťahy v danej štruktúre, ktoré ju tvoria. To už nie sú vzťahy na úrovni akordov, ale väzby oveľa subtílnejšie, nespojené natoľko s fyziológiou ucha ako s vedomím. Druhá: nedoceňujeme zatiaľ nesmiernu dôležitosť percepčno-interpretačného kontextu, v akom dielo zaznie.

Ani **Avvenimento ricercado pre dve sláčikové kvartetá a dychové kvinteto od Jozefa Malovca** nedokázalo byť tým dojmom, ktorý by bol „zrušil", vo mne zážitok z Bergera. Pritom som dúfal, poznajúc dosť dôverne autorov štýl, že by ním mohlo byť. Veď Malovec — to je vyrovnanosť, pokoj a úľava, jeho hudba vie dojať svojou krehkou skromnosťou. Zrazu

Bratislavské dychové kvinteto. Snímka: I. Grossmann

táto bola až príliš nevýrazná, na čom sa však celkom iste spolupodieľala nedotiahnutá interpretácia.

Na záver len zopakovanie: moje dojmy vlastne nehovoria o jednotlivých skladbách, ale len o súvislostiach, čo sa medzi nimi stali v priebehu jedného neobyčajného koncertu.

***

Niekoľko faktov negatívne poznamenalo **matiné,** uskutočnené v rámci BHS (11. 10.) v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca: bola pracovná sobota, mnohí potenciálni záujemci boli deň predtým na koncerte slovenskej hudby dlho do noci, v prvej polovici museli usporiadatelia meniť program. Zato vynikajúcim spôsobom sa predstavili interpreti: **Duo Jindřich Pazdera — Cyril Dianovský** má, podľa môjho názoru, veľké perspektívy predovšetkým vo svojej umeleckej rovnocennosti, ktorá je však typovo odlišná. Pazdera reálnejší a premyšľavý, Dianovský fantazijnejší a vynaliezavý. V spoločnej práci nad dielom môžu vďaka tomu preskočiť vzájomne inšpiratívne iskry, ktoré ozvláštňujú potom ich prejav a dávajú mu pečať tvorivého ponoru. Už dávnejšie to potvrdili: **Poème macabre od Eugena Suchoňa,** kde objavili nové rozmery zvukové a výrazovo-interpretačné; aj na recenzovanom koncerte to bolo zjavné. Plne zaujali tiež **Fresky od Andreja Očenáša,** hoci v nich inovujúci, osobitý prístup nebol natoľko zreteľný. Do tretice sme počuli rovnako známy a mnohými našimi huslistami naštudovaný opus **Dezidera Kardoša, jeho Tri skladby. Viktor Šimčisko** ich hral s plnou, pre neho príznačnou disponovanosťou, muzikálne a šťavnato: škoda len, že s jeho poňatím pine nekorešpondovalo miernejšie nasadenie **Heleny Gáfforovej** — akoby viac doprevádzala, než spolutvorila zvukový a výrazový svet tejto extrovertnej hudby. Po prestávke sa polorecitálom zo súčasnej tvorby predstavilo **Bratislavské dychové kvinteto.** Uviedlo **Šesť invencií** od talianskeho autora **Renata Dionisiho,** premiéru **Druhého dychového kvinteta** slovenského autora **Mira Bázlika** a premiéru **Dychového kvinteta** maďarského autora **Tibora Sáraia.** (Všetky tri diela sú venované nášmu telesu.) Bude pomaly nosením dreva do lesa písať o prednostiach Bratislavského dychového kvinteta, o jeho nezlyhávajúcej technickej istote, perfektnej súhre, štýlovosti. Zdobia ich vavríny z domova i zahraničia, ceny, dedikácie skladieb. Všetky svoje schopnosti demonštrovali aj na recenzovanom koncerte, no absolutórium tentoraz nemožno dať autorom. Azda je odvahou hrať naraz toľko moderny, lebo skladatelia často používajú tie isté prostriedky, charakteristický spôsob hry jednotlivých nástrojov a u poslucháča sa dostavuje únava. V Dionisim sa názov dal spájať s formou, no už nie s tvorivou kompozičnou invenciou — celok dýchal ľadnosťou, myšlienkovou zriedenosťou. Miro Bázlik sa v ostatnom čase v dvoch kvartetách i kvintetách ukázal z inej strany, než ho poznáme z jeho vrcholných opusov, oratória Dvanásť a Cantica. Tam je jeho jazyk syntézou viacerých štylistických prvkov, nad ktorými dominuje silný, emotívne uchopený zámer: obsahovo obrazná vrstva je vytvorená vnímateľnými intonačnými jadrami. V komorných opusoch sa tohto spôsobu, nepochybne prispievajúcemu ku komunikatívnosti zrieka, alebo ho „utajuje" až do takých tvarov, ktoré na prvé počutie nemožno dešifrovať. Prejav tak získava — celkom obecne vzaté — na súčasnosti, ale stráca na účinnosti citovej naliehavosti a myšlienkovej presvedčivosti. Domnievam sa že aj pre Druhé dychové kvinteto je príznačný istý vnútorný rozpor, povedal by som odtieň „nútenia sa" do daného štýlu. Pochopiteľne, je to iba môj intuitívny dojem, nič nehovoriaci o technickom zvládnutí diela, jeho štýlovej koherentnosti a tektonickej vyváženosti. Musím však znovu a znovu zdôrazňovať, že to všetko je iba predpoklad. Vôbec nie je paradox, že najlepšie diela mávajú plno „chýb" — no pôsobia.

IGOR PODRACKÝ

GRAMORECENZIE

DEZIDER KARDOŠ: 6. SYMFÓNIA, OP. 45, SLOVAKOFÓNIA, OP. 46, SLOVENSKÚ FILHARMÓNIU DIRIGUJE L. SLOVÁK
© OPUS STEREO 9110 0880

Azda nebude nosením dreva do lesa pripomenúť si, že diela na tejto platni sú nielen doterajšími Kardošovými vrcholnými tvorivými činmi, ale zároveň pôsobivo dokonalými prejavmi rýdzeho slovenského národného symfonizmu a záväznými hodnotami v pomere k ostatnej vznikajúcej produkcii. V mnohých ohľadoch ju vysoko prečnievajú a práve na to sa niekedy, vo víre vždy nových udalostí a premiér, zabúda. Zrelosť týchto skladieb a ich duchovné bohatstvo, majstrovský tvar a citová i myšlienková závažnosť im zaručujú, že pretrvajú tento čas a ostanú aj v budúcnosti.

Slovenská hudba sa iba niekoľko desaťročí môže pýšiť klasickými hudobnými dielami, pre aké je okrem štruktúrno-technickej dokonalosti príznačná obecná zrozumiteľnosť a akceptovateľnosť, zosúladenie individuálneho prejavu s duchom národa. V našom symfonizme predstavujú takéto archetypové diela Slovenská suita J. Cikkera a Metamorfózy E. Suchoňa — a teraz už aj Slovakofónia D. Kardoša. I keď jej názov nie je príliš ľúbozvučný, hudba všetko vynahradzuje. Goralská téma prechádza v rôznych obmenách a farbách štyrmi variáciami (pomaly — rýchle — pomaly — rýchle) ako základné intonačné jadro. Je to bôľna, zádumčivá melódia, ktorú vie Kardoš majstrovsky výrazovo zmeniť v opak, rytmizovať a dynamizovať, no predsa len vtlačila svojou povahou ráz celému dielu. Benkom inšpirovaný skladateľ drží na uzde svoj temperament, s láskou — a tak trochu s pokorou — maľuje farebný hudobný prúd, slobodne sa rozvíjajúci, mäkký, pôsobivý. Tu sa nestriedajú úseky hudobnej formy, ale prirodzene sa odvíjajú nálady, s nevyhnutnosťou vyplývajú jedna z druhej. Kardošovské idiomy motorického vzopätia sa dostávajú na druhý plán, respektíve sú v Slovakofónii uplatnené funkčne, decentne. Descendenčnému charakteru témy zodpovedá tiež utišujúci sa, spomaľujúci hudobný pohyb. Je zaujímavé, že náznak tejto goralskej uspávanky započujeme v čelestových záveroch dvoch častí z predchádzajúceho Kardošovho opusu, 6. symfónie. Genetické príbuznosti medzi nimi teda sú, no dikcia symfónie je iného, nie maliarskeho rodu. Pre ňu je charakteristická „výrazová prudkosť, dynamickosť, hustota faktúry" (ako v dobre naštylizovanom a obsažnom texte na obale píše M. Földešová), takže výsledný tvar môžeme zaradiť medzi také projekty, ktoré mienia predovšetkým držať prst na pulze súčasnosti. Pravda, o to účinnejšie zapôsobí silné, veľkolepé (gradácia pred záverom!) Largo, využívajúce — podobne ako tretia časť Slovakofónie — prehovor sláčikov na vyjadrenie najvrúcnejšieho spevu.

Z povedaného je zrejmé, že Ladislav Slovák stál s orchestrom Slovenskej filharmónie pred náročnou úlohou a zvládol ju po všetkých stránkach jedinečne. Nazdávam sa, že dirigent dôverne poznajúci Kardošov štýl sa tu v plnej miere dokázal podriadiť jeho novým tónom a stotožniť sa s jeho hudbou. Najmä v Slovakofónii obdivujeme mäkkosť zvuku, krásne sóla huslí, flauty, hoboja a vnútorne uvoľnené plynutie, ktorému však nechýba citová rozochvelosť a naliehavosť. Precízne odmeriavanie sily vrcholov umožnilo Slovákovi vytvoriť plastický zvukový reliéf, do ktorého sa v pravý čas zapája každá myšlienka, farba či nálada. O perfektnom zvládnutí briskných, motorizmom hnaných miest Kardošových partitúr Slovák už neraz presvedčil: tu spoznávame jeho umenie v celistvej, dialektickej súhre temperamentu a pokoja, vášne a citu, rozmachu a múdrej vyrovnanosti. V intenciách majstrovskej, krásnej hudby vznikla teda tiež interpretačná kreácia vysokej tvorivej úrovne.

—ip—

***

JOSEF SUK: SBORY (Čtyři zpěvy pro mužský sbor na slova lidové poezie op. 18, Tři zpěvy pro smíšený sbor op. 19 a Deset zpěvů pro ženský sbor na slova lidových písní slovanských s doprovodem klavíru na čtyři ruce op. 15.)
PRAŽSKÝ FILHARMONICKÝ SBOR — SBORMISTR JOSEF VESELKA
© Supraphon, Stereo, 1112 2613 G

Na náš trh sa dostala vzácna platňa veľkého významu. Možno, že každý so mnou nebude súhlasiť, ale Sukove zbory predstavujú vokálne skvosty a nepostrádateľne dotvárajú profil hudby na začiatku nášho storočia. Prehovoril tu vždy majster, ktorý hlboko cítil text, mal zmysel pre proporčnosť zborovej kompozície a vedel sugestívne vypovedať obsah textu alebo cieľový zámer. Prvé Štyri spevy sú na slová srbskej ľudovej poézie, akcentujú typický vzdor a určitú baladičnosť, v posledných Desiatich spevoch päť vychádza zo slovenskej ľudovej poézie. Josef Suk je vokálny poet, človek, ktorý často cez svoju lyrickú citlivosť vie vypovedať i závažnejší obsah. Kompozičná faktúra je jednoduchšia ako v jeho symfonických dielach. Výstižnejšie možno o nej povedať, že je uvážlivá a majstrovsky oprosťuje základnú faktúru od všetkých zbytočností. Zdá sa mi však, že ešte väčšia zásluha patrí interpretom. Je to interpretované na hranici skutočného majstrovstva, dokonale precítené, skvele deklamované a čo je zvlášť pozoruhodné, že vysoké hlasy skĺbujú celé kompozície, zaobľúbujú ich, znežňujú. Neviem, či máme na Slovensku taký majstrovský zbor pre koncertnú zborovú literatúru. Mám totiž na mysli tú farebnú jednotu hlasových skupín, „dravosť" hlasov i obrovské skúsenosti zbormajstra, ktoré tento umelec celý život zbieral, gradoval, sám v sebe triedil, aby ich napokon vydával v tak priezračnej umeleckej čistote. Odporúčam platňu každému, kto chce nasať trochu hrdosti nad tým, že sme na prelome storočí mali u nás také veľké skladateľské zjavy s takým svojským kompozičným myslením a takým nehynúcim spoločenským dopadom ich tvorby

Z. NOVÁČEK

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

CHRISTINA ANGELAKOVÁ

Záverečné predstavenie Verdiho Trubadúra na tohtoročných Zámockých hrách zvolenských bolo sviatkom dramatického vokálneho kumštu, sviatkom štýlovej verdiovskej interpretácie. Zásluhu na tom má bulharsko-slovensko-španielsko-rumunské kvarteto predstaviteľov hlavných sólových partov. Svedkami tohto v našich reláciách nekaždodenného večera, bola poltisícka nadšených stredoslovenských divákov a vari tucet Bratislavčanov, ktorí neľutovali čas, nezľakli sa cesty, netypického chladu tohtoročných júlových večerov a všeličoho iného. Kto nebol pri tom, nech radšej zdržanlivo pomlčí. Zahraniční speváci predstavujú špičkové zjavy svojich operných kultúr a sú pojmami aj v medzinárodnom kontexte. Španiel Francisco Lazaro bol chronologicky jedným z prvých iberských tenoristov, ktorí v poslednom dvadsaťročí prenikli na svetové javiská, rumunský barytónista Dan Iordachescu spieval v posledných pätnástich rokoch vari na všetkých veľkých operných scénach vrátane Scaly (v sezóne 1974-75 v naštudovaní Belliniho Puritánov po boku Freniovej a Pavarottiho) a mladá bulharská mezzosopranistka Christina Angelaková predstavuje sa v nasledujúcich riadkoch.

Leto je dávno za nami. Čo vlastne robíte na prelome októbra a novembra Christina Angelaková?

— Vybaľujem „mexické kufre" a zároveň sa už pripravujem na ďalšiu cestu. Tentokrát len na skok od Sofie — do Atén. V Mexico City som v úlohe Ulriky z Maškarného bálu debutovala na americkom kontinente.

Doma si vás príliš neužijú...

— So sofijskou Národnou operou mám zmluvu na dvadsať predstavení v sezóne, jej veľkú časť trávim na zahraničných javiskách.

Bulharská mezzosopranistka Christina Angelaková ako Azucena v banskobystrickej inscenácii Verdiho Trubadúra predvedeného na tohtoročných Zvolenských hrách zámockých. Snímka: K. Miklóši

V sedemdesiatomtreťom ste získali prvú cenu spomedzi ženských hlasov na Medzinárodnej súťaži mladých operných spevákov v Sofii...

— Nemenší význam v mojej umeleckej biografii malo dvojročné štúdium v milánskej Scale s maestrom Pastorinom a legendárnou Ginou Cignovou. Už počas študijného pobytu spievala som v Scale Ulriku, Jokastu v Kráľovi Oidipovi a Erdu v Zlate Rýna. Od tých čias som jednou nohou vlastne stále v Taliansku.

Kde všade?

— V Scale, v janovskom Carlo Felice, v benátskom La Fenice, v Teatro Massimo v Palerme, v Teatro Reggio v Parme (s povestne najprísnejším publikom na Appeninskom polostrove), v Ríme, Turíne, Neapoli, Bari, Modene. Spievala som už aj vo Viedni, v niektorých západonemeckých divadlách, v Nice, Monte Carlo, na festivale talianskej opery v Bilbau, na Kanárskych ostrovoch.

Váš repertoár?

— Rossiniho Angelina (Popoluška) a Izabella (Talianka v Alžíri), Belliniho Adalgisa, Donizettiho Leonora z Favoritky, Jane Seymourová z Anny Boylenovej, kráľovná Alžbeta z Márie Stuartovej, Verdiho Azucena, Amneris, Eboli, Ulrika a mezzopart z Rekviem, Laura v Gioconde, princezná v Adriane Lecouvreurovej. Zo slovanského repertoáru najčastejšie spievam Oľgu z Eugena Onegina, Marfu z Chovanščiny a Marínu Mníškovú z Borisa Godunova.

A komorný spev?

— Na piesne niet času, ale koncertné pódium, to sú aj verejné rozhlasové nahrávky koncertných predvedení opier v Turíne, Miláne, či Ríme, takisto, povedzme, Rossiniho Stabat mater, či Malá Missa solemnis. So slávnymi Virtuosi di Roma a nemenej kvalitnými Solisti veneti spievala som v oratóriách Vivaldiho a Cavalliho. Na pôde Akadémie sv. Cecílie v Ríme účinkovala som pod taktovkou Petra Maaga v Janáčkovej Glagolskej omši spolu s operными kolegami — tenoristom Verianom Luchettim a basistom Paolom Washingtonom.

Najslávnejší partneri?

Montserrat Caballéová, Franco Corelli, Luciano Pavarotti...

S ktorými veľkými dirigentmi ste doposiaľ spolupracovali?

— Najviac som umelecky získala od Maaga, Sawallischa, nebohého Američana Thomasa Schippersa, od maestrov Molinari-Pradelliho a Gavazzeniho. Veľmi inšpiratívne sa pracuje s Brunom Bartolettim.

S akými tímami ste spievali posledné predstavenia Trubadúra pred vystúpením u nás?

— Spomeniem na ilustráciu hádam len posledné partnerky v úlohe Leonory — moju slávnu krajanku Rajnu Kabajwanskú, mladú taliansku primadonu Katiu Ricciarelliovú a žiarivú stálicu Renatu Scottovú.

Zaznamenal: **BRANO DANULIČ**

List z Budapešti

Začiatok 97. opernej sezóny v známej budove Miklósa Ybla je nepredvídane dramatický. Priam šokujúco zapôsobila v prvých septembrových dňoch zverejnená správa o nekompromisnom prerušení prevádzky na scéne Štátnej opery v Budapešti.

Takmer storočná budova, ktorej technické zariadenie sa počas jej existencie sotva zmenilo, je zrelá na rekonštrukciu. Podľa pôvodných plánov sa malo začať s rekonštrukciou už v roku 1976, ale pre rôzne umelecko-technické príčiny sa termín presunul na rok 1983. Pravidelná predsezónna technická kontrola javiska mala však neočakávane smutné výsledky. Zistilo sa, že nosná konštrukcia spodného a horného javiskového priestoru podľahla nepredvídane prudkému zostarnutiu a dostala sa do takého kritického, pre každodennú dynamickú prevádzku nevyhovujúceho havárijného stavu, že kompletne pripravená sezóna sa musela odrieknuť. Napriek tomuto smutnému osudu, kompletné rekonštrukčné práce nemôžu byť promptne začaté, nakoľko nerušená prevádzka na druhej scéne v Erkelovom divadle je plne viazaná na administrativno-skúšobné priestory materskej budovy. Prechodne bude slúžiť materská budova naďalej týmto účelom, ba dokonca po fixovaní javiska budú tu pravidelné koncerty Filharmonickej spoločnosti.

Popri tejto neutešenej skutočnosti v historickej budove, v Erkelovom divadle sa podľa plánu rozsvietili svetlá k slávnostnému otváraciemu predstaveniu národnej opery „Bánk bán" od Ferenca Erkela. Sklamaní boli tí, ktorí sa tešili na prvú hosťujúcu hviezdu sezóny Mirellu Freniovú, ktorá sa mala predstaviť v Budapešti ako Mimi a Desdemona; pre náhle ochorenie odriekla obidve vystúpenia.

Wanda Bargielowska, mezzosopranistka varšavského Veľkého divadla, sa predstavila najprv v kostýmoch princeznej Eboli, potom ako egyptská kráľovská dcéra Amneris, a túto jej kreáciu som mal možnosť z hľadiska sledovať. Umelkyňa sa vyznačuje predovšetkým pekne sfarbeným, dobre ovládaným, objemným a plnozvučným hlasovým materiálom, pričom jej štýl tvorenia tónov a spôsob vyspievania melodických oblúkov jasne prezrádza úspešné talianske školenie. Jej herecký prejav bol však poznačený akousi meravosťou a z komplexného charakteru postavy vyzdvihla iba črty milujúcej ženy, bez patričnej hrdosti a vznešenosti svojho kráľovského pôvodu.

Predstavenie malo dobrú úroveň, dominovala perfektná, rytmicky svieža dirigentská práca riaditeľa Andrása Mihálya a nezvyčajne dynamicky chápaná postava Ramfisa vo veľmi presvedčivej interpretácii Ferenca Begányiho.

V tomto búrlivom období života Štátnej opery začína vydávať Hungaroton historickú sériu archívnych rozhlasových záznamov ako živú pamiatku slávneho obdobia 96-ročnej histórie opery v Budapešti, keď predstavenia dirigoval Otto Klemperer.

JOZEF VARGA

Jubileum operného herca

Operná tvorba dvadsiateho storočia si ani v svetových reláciách nemôže sťažovať na nedostatok výrazných interpretačných osobností. Podstatne menej je už tých herecko-speváckych zjavov, ktoré sa rovnako samozrejme cítia vo fráze mozartovskej, či verdiovskej kantilény i v modernej hereckej expresii a parlandovom sprechgesangu súčasnej tvorby. Jednou zo svetlých výnimiek je jubilujúci taliansky basista Nicola ROSSI-LEMENI (nar. 6. novembra 1920). — Vpád dvadsaťšesťročného čerstvého absolventa právnickej fakulty na najväčšie talianske javiská v prvej povojnovej sezóne bol impozantný. Debutoval Musorgského Varlaamom v Benátkach, a to po boku takých hviezd svojho odboru, akými boli Tancredi Pasero (Boris Godunov) a Boris Christoff (Pimen). Ešte v tom istom roku ho privítala veronská aréna (Ramfis v Aide), kde o rok neskôr bol zainteresovaným svedkom — v kostýme Alvisa — pri legendárnom debute Márie Callasovej. Dlho na seba nedali čakať ani pozvania zo Scaly a Metropolitan Opery. Viac než dvadsať rokov nadchýnal Rossi-Lemeni na najväčších operných scénach charakterovo živými a vokálne brilantnými postavami svojho neobyčajne širokého klasického repertoáru. Táto galéria začína Händlovým Júliom Caesarom a obsahuje náročné partie mozartovské (o. i. Leporella i Giovanniho), rossiniovské, donizettiovské, belliniovské, verdiovské, veľké úlohy v dielach francúzskej opery 19. storočia. Roky patrí k najvyhľadávanejším predstaviteľom všetkých troch Mefistov — Gounodovho, Boitovho i Berliozovho. V talianskych naštudovaniach nemeckého klasického odkazu je Orestom, barónom Ochsom, Dallandom, kráľom Heinrichom z Lohengrina, Kašparom z Čarostrelca i Pizarrom. Syn Taliana a Rusky, prvotriedny spevák a veľký charakterový herec hýri dispozíciami aj pre veľké postavy ruskej klasickej opery — Ivana Chovanského, Dosifeja, Čerevika zo Soročinského jarmoku, Korsakovovho Ivana Hrozného a najmä gigantickú postavu Borisa Godunova, ktorú vytváral do stopäťdesiatkrát, vo veronskej aréne i v Boľšom — v dokonalej ruštine.

Veľkú časť umeleckých síl, najmä v zrelom veku, venoval tento ojedinelý operný herec interpretácii modernej opernej tvorby. Pizzettiho Lazar v Jairovej dcére a Auriga vo Faidre, ústredné postavy v operách Rosselliniho a Rotu (známy aj ako autor hudby k najväčším filmom Viscontiho a Felliniho), v Napoliho Dubrovskom (podľa Puškina), Zafredov Wallenstein, gróf Salina v Muscovom Gepardovi (postava vo filme L. Viscontiho stvárňovaná Burtom Lancasterom) — nad všetkými týmito príležitosťami týčiaci sa Eddie Carbone v svetovej premiére Rosselliniho Pohľadu z mosta a Beckett v prvom uvedení Pizzettiho Vraždy v katedrále... Hneď vedľa postáv pôvodnej talianskej opernej tvorby zaujímajú v umeleckom profile Rossi-Lemeniho miesto Blochov Macbeth, Prokofievov titulný hrdina Hráča, Milhaudov David, diabolský Claggart z Billyho Budda (Britten), Bartókov Modrofúz a Bergov Vojcek. Pri stručnom opise originálnej a bohatej ľudskej i umeleckej osobnosti Nicolu Rossi-Lemeniho nemožno obísť konštatovanie, že je aj majstrom slova (vyšlo mu knižne niekoľko zbierok básní), že bol najprv zaťom Tulio Serafina a potom manželom slávnej rumunskej, v Taliansku pôsobiacej sopranistky Virginie Zeaniovej. —BJ—

ZO ZAHRANIČIA

Pri príležitosti 100. výročia smrti J. Offenbacha usporiadala Opera v Kolíne v dňoch 4.—17. októbra veľkú Offenbachiádu na počesť kolínskeho rodáka. Úvodným predstavením bolo predvedenie baletu „Jacques" od J. Burtha a J. Ulricha (4. X.). Domáci operný súbor prispel do programu podujatia viacerými predstaveniami opery „Hoffmannove rozprávky" (dirigent: J. Pritchard, réžia: M. Hampe) a operetou „Perikola" (dirigent: G. Fischer, réžia: J. Cox). Operné štúdio uviedlo niekoľko Offenbachových jednoaktoviek — „Fortuniová pieseň", „Zásnuby pod lampášom", „Dvaja slepci", „Manžel za dverami". Komická opera z Berlína sa predstavila Felsensteinovou inscenáciou operety „Modrofúz" (7. X.) a scénickou feériou „Cesta na mesiac" (réžia: J. Savary, 10.—11. X.). Na záver vystúpil bruselský Balet 20. storočia vedený M. Béjartom, ktorý programom „Gaïté parisiéne" vzdal poctu parížskemu skladateľovi — zakladateľovi operety.

Podobne magistrát mesta Offenbach (NSR) usporiadal pri tejto príležitosti v rozpätí 4.—18. októbra viacero podujatí pod názvom Offenbach v Offenbachu.

K blížiacemu sa 100. výročiu založenia Berlínskej filharmónie (1982) obdržali tvorivé objednávky na vznik nových diel viacerí renomovaní skladatelia súčasnosti: Leonard Bernstein, Hans Werner Henze (venuje orchestru svoju budúcu 7. symfóniu), Krzysztof Penderecki (predstaví sa Violončelovým koncertom), Alfred Schnittke (komponuje pre túto príležitosť Koncert pre husle a violončelo), Isang Yun a Udo Zimmermann.

Na 4. filharmonickom koncerte Filharmonického orchestra mesta Norimberg uskutoční sa 5. II. b. r. európska premiéra nového diela Witolda Lutoslawského. Jeho „Noveletty pre orchester" (1979) zaznejú v naštudovaní dirigenta Gabriela Chmuru.

Mestu Londýnu pribudnú v roku 1981 nová koncertná sieň s kapacitou asi 2000 sedadiel a divadelná sála s 1100 sedadlami. Nová budova s oboma sálami, Carbican Hall, bola postavená na objednávku mesta Londýn. Svoje koncerty bude v nej dávať London Symphony Orchestra.

V Carnegie Hall v New Yorku predstavil sa nový orchester — American Philharmonic Orchestra. Dirigentom prvého koncertu nového orchestra bol Joseph Rohan, pochádzajúci z Cejlónu.

Na II. dirigentskej súťaži Hansa Swarowského vo Viedni získal 1. cenu Michael Morgan (USA), 2. cenu Salvador Mas (Španielsko), 3. cenu rovnakým dielom Dimitri Demetriades (Grécko) a Tamas Koncz (Maďarsko). Čestné diplomy získali: Carlos Kalmar (Rakúsko) a Ulf Schirmer (NSR).

V norimberskom Hudobnom divadle uskutočnila sa 11. X. na úvod novej sezóny 1980-81 premiéra doteraz nepredvedenej opery „Der Traumgörge" od Alexandra Zemlinského. Dielo komponované v rokoch 1904 až 1906 mienil naštudovať vo Viedenskej dvornej opere Gustav Mahler, v dôsledku jeho odchodu do New Yorku v r. 1907 sa však premiéra neuskutočnila. Terajšiu premiéru hudobne pripravil dirigent Hans Gierster, réžiu mal Michael Hampe, výpravu navrhol Ekkehard Grübler.

Známy choreograf John Neumeier chce v tejto divadelnej sezóne predviesť Bachove Matúšove pašie v baletnom stvárnení. Premiéra je naplánovaná na jún budúceho roku, kedy sa budú konať v Hamburgu Nemecké evanjelické cirkevné dni.

Tohtoročný už 30. ročník Berlínskych slávnostných týždňov (1. IX. — 6. X.) bol venovaný tvorbe Igora Stravinského. Heslo festivalu — Opus Stravinskij — bolo dokonale zohľadnené v programovej dramaturgii, ktorá prezentovala všetky skladateľove diela. Na festivale vystúpil celý rad vynikajúcich interpretov: Pollini, Sinpoli, Karajan, Craft, Zender, Albrecht, Marylin Horneová, Cathy Berberianová, Dietrich Fischer-Dieskau, moskovská Komorná opera s inscenáciou opery Život zhýralca.

Národné divadlo v Mannheime bude ďalšou scénou, ktorá 21. mája b. r. uvedie operu „Lear" Ariberta Reimanna. Titulnú úlohu bude spievať Franz Mazura.

Dňa 18. júna uskutočnila sa v Madridskej opere premiéra opery „Básnik" od španielskeho skladateľa Frerica-Morena Torrobasa. Nová opera je venovaná známemu španielskemu tenoristovi Placidovi Domingovi.

Cenu Roberta Schumanna 1980 udeľovanú každoročne mestom Zwickau obdržali komorný spevák prof. Theo Adam a generálny sekretár maďarskej Spoločnosti Ferenca Liszta prof. Miklós Forrai.

Brazílsky skladateľ a básnik Vincius de Morais zomrel v Rio de Janeiro vo veku 66 rokov. Mnohé jeho básne boli zhudobnené a dosiahli v tejto podobe značnú popularitu. Svetoznámym sa stal svojou hudbou k filmu Čierny Orfeus (Orfeo Negro).

Richard Armstrong, šéfdirigent waleskej Národnej opery v Cardiffe, naštuduje v berlínskej Komickej opere operu Peter Grimes od Benjamina Brittena. Réžiu opery, ktorej premiérové predstavenie je naplánované na január budúceho roku, bude mať Joachim Herz.

Rakúsky dirigent Walter Weller prevzal od nastávajúcej sezóny miesto šéfdirigenta londýnskeho Royal Philharmonic Orchestra. Stálym hosťujúcim dirigentom orchestra bude sovietsky dirigent Jurij Temirkanov.

Francúzsky skladateľ a dirigent Pierre Boulez píše operu na objednávku parížskej Veľkej opery a milánskej Scaly. Má byť premiérovo uvedená na jeseň 1985 v Paríži a neskôr predvedená i milánskou Scalou.

„Prípad pre Sherlocka Holmesa" je pracovný názov chystanej hudobnej kriminálky, na ktorej v súčasnosti pracujú skladateľ Gerd Natschinski a libretista Jörgen Degenhardt. Premiéra nového diela by sa mala uskutočniť na budúci rok v Erfurte.

Profesor

Bohumír Štědroň

75-ročný

Medzi českými muzikológmi staršej generácie jedno z najvýznamnejších miest zaujíma univ. prof. PhDr. Bohumír Štědroň, DrSc., ktorý sa dňa 30. októbra 1980 dožil sedemdesiatichpiatich rokov. V rámci jubilejnej zdravice nemožno ani zďaleka zachytiť napr. jeho neobyčajne bohatú, plodnú a vynikajúcu bádateľskú prácu o živote a diele Leoša Janáčka, v ktorej už od svojej mladosti neúnavne s láskou sleduje, skúma a sprístupňuje doma i v zahraničí zjav a skladateľské dielo tohto jedinečného velikána českej hudby mnohými štúdiami, monografiami a tiež záslužnou prácou edičnou, prednáškovou a pod.

Profesor Bohumír Štědroň, rodák z Vyškova, pochádza zo široko rozvetvenej rodiny muzikantov, známych už v troch generáciách: otec František bol uznávaný a obľúbený kapelník a výborný hudobný pedagóg a organizátor. Základné hudobné vzdelanie poskytol mnohým vyškovským žiakom a medzi nimi vyškolil aj päť svojich synov a dcér. Z nich ako koncertní umelci alebo skladatelia vynikli Vladimír, Miloš a Jan a z tej tretej generácie Štědroňovcov je čoraz známejší spevák populárnych piesní Jiří a muzikológ i skladateľ Miloš.

Napriek tomu, že náš jubilant mal v prvom rade ambície vedecké, svoje hudobné nadanie rozvíjal štúdiom hudobnej teórie u Josefa Blatného a klavírnej hry u Viléma Kurza, takže sa výborne osvedčil ako pohotový klavirista na verejných koncertoch a nahrávkach komornej tvorby, spoluúčinkoval s Moravským kvartetom a Moravským dychovým kvintetom. V Brne uviedol napríklad Bendove čembalové koncerty a české skladby pre čembalo vo Viedni. Okrem toho sa uplatnil ako dirigent robotníckeho speváckeho združenia Suk v Husoviciach, dirigoval Akademické speváckе združenie v Brne ako dirigent uviedol vo svojom rodisku po prvý raz cyklus Smetanových symfonických básní Má vlast.

Pedagogická činnosť prof. Štědroňa je veľmi bohatá a pestrá. Začínal ako učiteľ základnej školy, vyučoval spev na gymnáziu vo Vyškove a po štúdiu zemepisu, dejepisu a hudobnej vedy na Filozofickej fakulte v Brne, kde bol žiakom prof. Vladimíra Helferta, vyučoval na stredných školách, na Pedagogickej akadémii, Pedagogickej fakulte, na Konzervatóriu, na JAMU až napokon zakotvil natrvalo na Filozofickej fakulte UJEP v Brne ako profesor hudobnej vedy.

Hudobnovedecká činnosť prof. Štědroňa sa prelínala s činnosťou pedagogickou. Už v tomto sa javí ako dôstojný pokračovateľ svojho učiteľa Vladimíra Helferta. Preto ani neprekvapuje, že práve on zredigoval jeho vedecké práce; medzi nimi bola aj rozsahom nie veľká, ale historicky významná a podnetná knižka Základy hudební výchovy na nehudebních školách z r. 1930 (1956[2]). Svoj živý záujem o hudobnopedagogické problémy dokumentoval Štědroň mnohými štúdiami a prednáškami (napr. Komenský a hudba, Jak učili naši kantoři spěvu), písal tiež učebné texty (napr. Přehled dějin hudby do Beethovena, 1962), je spoluautorom vysokoškolskej učebnice Dejín hudby (autorský kolektív Plavec — Štědroň — Hrčková), ktorú vydalo r. 1973 Slovenské pedagogické nakladateľstvo v Bratislave.

Prof. Štědroň už v tridsiatych rokoch s Graciánom Černušákom a Vladimírom Helfertom redigoval Pazdírkův Hudební slovník naučný. Trvalé zásluhy za priam hrdinskú prácu v oblasti lexikografie si získal ako autor a redaktor Československého hudebního slovníka osob a institucí (I. diel 1963, II. diel 1965) v spolupráci s Graciánom Černušákom a dr. Zdenkom Nováčkom, CSc. Toto monumentálne dielo je dodnes prameňom cenných faktografických údajov.

Po mnohé roky, ba i dodnes sa prof. Štědroň venoval a s obľubou venuje štúdiu vzťahu národnej kultúry a ľudovej piesne. Z týchto koreňov a vedeckej záľuby vyrastali potom jeho štúdie o Pavlovi Křížkovskom, Josefovi Sukovi, Leošovi Janáčkovi, Ferdinandovi Vachovi a Vítězslavovi Novákovi. Štědroňov vedecký záujem o kompozičný i pedagogický

Jubilujúci prof. PhDr. Bohumír Štědroň, DrSc.

odkaz V. Nováka je trvalý a aj z jeho iniciatívy sa nedávno založila Spoločnosť Vítězslava Nováka.

Náš jubilant má početných žiakov a priateľov na Slovensku, kde často dochádzal ako examinátor či oponent na rigoróznych skúškach, pri obhajobách vedeckých hodností alebo ako prednášateľ (napr. na tému Vladimír Helfert a Slovensko, ktorú predniesol na Muzikologickej konferencii v rámci BHS 1974 v Bratislave). Je stálym prispievateľom do časopisu Hudobný život. Z jeho pera vyšla aj objavná štúdia Leoš Janáček a Ruský kroužek v Brně, uverejnená v zborníku Matice slovenskej Hudobný archív 2 (Martin, 1977), v ktorej je zachytený Janáčkov vzťah k Rusku, k ruskému jazyku, k ruskej ľudovej piesni, literatúre a k hudbe v rámci jeho činnosti v krúžku od jeho založenia r. 1897 až do jeho zrušenia r. 1915.

Z veľkého množstva Štědroňových článkov a štúdií najmä z oblasti českej hudby a divadla by som chcel vyzdvihnúť aspoň tie, v ktorých sa výrazne prejavil ako zaslúžilý propagátor nielen staršej, ale i novej českej hudby. V štúdiu Zur Genesis von Janáčeks Oper Jenůfa (Brno, 1968) a v monografii Leoš Janáček (Praha, 1976) Bohumír Štědroň najhlbšie prenikol do Janáčkovej podstaty ľudského konania a umeleckého tvorenia.

JOZEF ŠAMKO

POZDRAV JUBILANTOVI

Chcem pozdraviť jubilujúceho profesora Bohumíra Štědroňa niekoľkými reminiscenciami na našu korešpondenciu, ktorá sa začala v roku 1953 a skončila 1964; kryje sa teda s celým obdobím prípravy a vzniku dvojzväzkového Československého hudebního slovníka. Dňa 20. januára 1953 prihlasuje prof. Štědroň svoju štúdiu Novák a Slovensko, do vtedy mnou redigovaného Hudobnovedného zborníka. V júni už píše „rád by som sa zúčastnil slovníkovej schôdzky" a už v októbri 1953 mi oznamuje, že boli schválení pre Slovník „traja redaktori, dvaja českí a jeden slovenský, úplne „samostatný". Naša korešpondencia pokračovala vzájomným informovaním o dokončených štúdiách a 14. okt. 1953 mi píše: „ďakujem Ti srdečne za krásnu brožúru o J. L. Bellovi... prof. Černušák onemocnel, je v nemocnici, svoje sily prepína". Príprava Slovníka výrazne pokročila, takže v decembri sa už spresňujú termíny ohľadne dokončenia prvej skupiny hesiel; pracuje sa najmä na jednotnej terminológii, traja poverení redaktori sa viac razy navštívia a 22. júla 1955 vydá sa prvá spoločná správa o prácach na Československom hudebním slovníku. Správa zachytuje stav prác; Slovensko už hlási 584 hotových hesiel a prof. Štědroň veľmi iniciatívne spresňuje niekoľko otázok ohľadne jednoty štýlu hesiel a vôbec spresňuje základnú terminologickú koncepciu Slovníka.

Dňa 2. decembra spresňuje prof. Černušák ďalší postup spoločných prác a vypracováva podrobný záznam zo spoločnej porady. Na schôdzke zisťujeme, že G. Černušák už vypracoval 1164 hesiel a konštatuje sa, že prísun hesiel od doc. Štědroňa a dr. Nováčka je už plynulý. V tom čase sa vyhranila i kompetencia dr. A. Hořejša, ktorého ÚV ZČS poveril lektorátom a prof. J. Racka úlohou konzultanta. Prof. Štědroň vtedy často cestoval do Bratislavy a v našej korešpondencii sa vinie podtext: „...aby všetko bolo jednotné". Práce pokračovali a v decembri sa upresňuje termín odovzdania definitívnych zoznamov notových a dokončených hesiel písmen A — Č. Dňa 24. septembra 1959 mi prof. Štědroň oznamuje, že „choroba nedovoľuje schôdzovať prof. Černušákovi, nie je schopný práce a strašne sa premáha". List píše v duchu sympatií s prof. Černušákom, ale vyslovuje obavu, ako sa všetko bude vyvíjať. Český hudobný fond medzitým žiadal časť rukopisov k jazykovej korektúre. Prof. Černušák, perfektný znalec slovníkovej práce, chcel napriek nedobrému zdravotnému stavu dokončovanie hesiel urýchliť a vyzýval nás k vypracovaniu návrhu predhovoru. Porady sa znásobili, vzájomne sme sa často informovali, hlavne sa korešpondovalo a hovorilo o definitívnom prepise hesiel, prípadných doplnkoch a pod.

Konktakty s oboma skladateľskými zväzmi ako i Českým a Slovenským hudobným fondom boli veľmi intenzívne, rovnako ako so Štátnym hudobným nakladateľstvom, ktoré sa už zaujímalo o definitívny rukopis Slovníka, predkladalo nakladateľské návrhy, riešilo finančnú situáciu a volalo nás preto na časté porady. Dňa 21. augusta 1960 mi píše prof. Černušák, že jeho „...zdravotný stav naprosto vylučuje akúkoľvek sústavnú prácu, alebo dokonca pracovnú cestu do Prahy. Slovníkovú vec prevezme a vlastne už prevzal doc. B. Štědroň". Bola to etapa posledných zjednocovacích prác, posledných doplnkov, kontroly jazykovej úpravy, vylepšovania podľa lektorských posudkov, kontrola poslednej jazykovej apretúry i etapa diskusií o proporcionalite hesiel a poslednej verzii celého Slovníka.

Dňa 1. januára mi píše prof. Štědroň „robím poslednú (dúfam) prácu na Slovníku: vo všetkých heslách opravujem okresy. Vo februári budem hotový". V máji potom v liste dodáva „budem kľudnejší a zdravší, až bude Slovník odovzdaný... Rok 1961 už nedoplňuj, ani ja ho nemám". Dňa 28. júna 1961 mi oznamuje, že „posledná úprava sa riadila pokynmi Encyklopedickej kancelárie ČSAV a želaniami Štátneho nakladateľstva... Slovník obsahuje 9512 hesiel... je uložený zatiaľ v pracovni na Filozofickej fakulte v Brne" (bolo to najmä kvôli tomu, že sa Slovník tlačil v Brne).

V decembri toho istého roku v dlhom liste znova vysvetľuje kompetenciu redaktorov a predkladá jednotný predhovor, ktorý sme vtedy spolu podpísali. Potom už nastali dlhé mesiace návštev brnenskej tlačiarne, stálych návštev a diskusných debát v Štátnom hudobnom nakladateľstve v Prahe a čakalo sa na vyjdenie tohto nesporne veľkolepého diela. Korešpondencia medzi nami dvoma neprestala, vyžadovalo si ju jednak pracovné partnerstvo s naším vydavateľstvom, ako i niektoré nutné korektúry a doplnky. Dňa 3. júna 1964 prof. Štědroň sa vracia ku koncepcii II. dielu Slovníka, navrhuje systém doplnkov a spresňuje naše pracovné kontakty s vydavateľstvom. Spoločná práca sa skončila vtedy, keď vyšiel II. zväzok. Iniciatívny prof. Štědroň začína písať a hovoriť o III. doplnkovom zväzku a sám napíše niekoľko vzorových doplňujúcich hesiel. V priebehu celej práce na Slovníku som ho poznal ako mimoriadne rozhľadeného vedca, presného bibliografa a encyklopedického odborníka, veľmi citlivého autora hesiel a kolegu so zvlášť dobrým vzťahom k slovenskej kultúre.

ZDENKO NOVÁČEK

Vladimír Ambros a Slovensko

(K nedožitým deväťdesiatinám skladateľa)

V rodine známeho organizátora hudobného života narodil sa 18. októbra 1890 hudobný skladateľ a pedagóg Vladimír Ambros. Rovnako ako on, i ďalší „hanáci" dostali sa do priameho či nepriameho styku so Slovenskom: napr. dirigent Josef Vincourek sa stal r. 1924 dirigentom a neskôr šéfom opery Slovenského národného divadla v Bratislave, od r. 1958 bol dirigentom vo Východoslovenskom divadle v Košiciach, dr. V. Měrka bol šéfom hudobného oddelenia rozhlasovej stanice v Košiciach (1927-31) a dirigentom Orchestrálneho združenia, Vlastimila Anna Dočkalová, vedúca Akademického speváckeho združenia a detského zboru gymnázia v Bratislave a lektorka v hudobnovedeckom seminári na Komenského univerzite.

Všetci traja menovaní Prostějovčania boli priateľmi Vladimíra Ambrosa, ktorý po absolvovaní Janáčkovej organovej školy v Brne a po desaťročnom pôsobení vo Frankfurte n. M. a v Londýne zakotvil roku 1921 natrvalo v rodnom Prostějove, kde sa venoval komponovaniu, vyučovaniu hudby a vedeniu tamojších speváckych telies a Orchestrálneho združenia. Hoci bol Janáčkovým žiakom, našiel nové vzory a inšpirácie u Stravinského a Honeggera.

Viac ako 10 rokov bol riaditeľom hudobnej školy v Břeclavi, kde nadviazal kontakty s priateľmi v Bratislave i v Malackách. Ako zbormajster speváckeho združenia Mestskej osvetovej rady v Břeclavi (neskôr s názvom „Janáček") sprostredkoval družbu s podobným speváckym telesom v Malackách, ktorej výsledkom boli spoločné koncerty. Z nich najväčší ohlas na oboch stranách mal umelecký večer 29. X. 1929 v Břeclavi za účasti speváckeho zboru z Malaciek a priateľov V. Ambrosa z Bratislavy.

Vladimírovi Ambrosovi, milovníkovi prírodných krás, sa silnou inšpiráciou stalo Slovensko až po druhej svetovej vojne. V rokoch 1948, 1949 a 1950 sa musel liečiť z neobyčajne ťažkej nervovej choroby. Až v roku 1953 mohol napísať, že sa mu choroba a časté závraty pomaly vzďaľovali. Iste mu pomohli prázdninové liečby vo Vysokých Tatrách v uvedených rokoch. Impresionista Vladimír Ambros bol počas prvého pobytu v slovenských horách r. 1948 dojatý krásami Slovenska a pod týmito dojmami tam napísal menšiu symfonickú skladbu pre malý orchester Pieseň hôr. Ďalšie silné dojmy si Ambros odnášal z ďalšieho a potom z posledného kúpeľného pobytu v Tatrách v júli roku 1950. Inšpirácia neprišla hneď, ale až asi za tri roky, keď si cez prázdniny prečítal v Ľudovej demokracii článok dr. Jozefa Tvrdoňa „Janáček a Tatry". V klavírnej Balade (písanej pre M. Knotkovú) „zhrnul" súčasne so spomienkou na svojho učiteľa Janáčka dojmy z Tatier. Avšak až v ďalšej a poslednej skladbe inšpirovanej Slovenskom, napísanej rok pred smrťou (v apríli až júli r. 1955) a nesúcej podtitul s venovaním „Z lásky k ľudu pod Kriváňom", t. j. v Suite pre husle a klavír, sa vyrovnal so slovenskou inšpiráciou celkom inak než predtým. Celá tematika štvorčasťovej skladby je ovplyvnená slovenskou ľudovou piesňou a tancom. Skladbu komponoval pre dr. A. Plocka, ale prvý raz ju predviedol tri mesiace pred skladateľovou smrťou 8. II. 1956 v Prahe D. Pandula.

V. GREGOR

KONKURZY

Štátna filharmónia v Košiciach vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri ŠFK:
2. hoboj s anglickým rohom,
3. lesný roh,
1. trúbka,
2. trúbka,
bicie nástroje,
1. husle,
viola.
Prihlášky na konkurz posielajte na adresu: Štátna filharmónia, 04 123 Košice, Dom umenia, odd. KPP.

Štátne divadlo v Ostrave vypisuje konkurz na miesta
I. huslí, fagotu a trúbky do operného orchestra,
na miesto II. basu do operného zboru a
na miesto lesného rohu do operetného orchestra.
Prihlášky zašlite najneskoršie do 15. decembra 1980 na riaditeľstvo Štátneho divadla v Ostrave, PSČ 701 04. Nástup podľa dohody.

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri opery a baletu SND:
— tutti hráčov do skupiny huslí,
— tutti hráčov do skupiny violončel,
— tutti hráča do skupiny kontrabasov,
— hráča na I. flautu,
— hráča na I. hoboj,
—hráča na hoboj s povinnosťou anglického rohu,
— hráča na fagot,
— hráča na I. hornu,
— hráča na trúbku.
Podmienkou prijatia je absolutórium VSMU, AMU, JAMU alebo konzervatória. Veková hranica je 35 rokov. Konkurz sa koná dňa 26. 11. o 13,00 h v budove opery SND.
Písomné žiadosti s krátkym životopisom a popisom praxe zasielajte najneskôr do 22. 11. 1980 na Umeleckú správu opery SND, 891 38 Bratislava, Gorkého ul. číslo 2.
Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

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 Alfred Gabauer prom. hist. Redakčná rada: Pavol Bagin, Jaroslav Blaho PhDr. Ľubomír Cížek PhDr. Vladimír Čížik, 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

Jean Baptiste VUILLAUME

geniálny francúzsky husliar

J. B. Vuillaume na vrchole svojej kariéry.

(Pokrač. z minulého čísla.)

Rovnakú starostlivosť venoval laku, ktorý bol vždy cieľom jeho neúnavných skúmaní. Lakovanie husieľ nezveril nikomu, túto prácu robil zásadne sám. Vuillaumeovi sa takmer podarilo vyrobiť cremonský lak. Dokonca nadviazal spojenie s Giacomom Stradivarim, ktorý tvrdil, že našiel recept na lak od svojho slávneho predka v starej biblii. Roku 1859 Vuillaume cestoval za ním do Cremony, no napriek sebalákavejším ponukám recept nezískal. Stradivari napokon tvrdil, že bibliu aj s receptom spálil.

Podľa popisu zasväteného súčasníka Vuillaumeov lak sa skôr podobal farbe. Bol veľmi krehký, ľahko sa odlupoval pri pôsobení menších teplôt. Keďže bol vynikajúcej kvality, používal sa len na výnimočné nástroje. Bol vždy mäkký, čistý a farebný. Nedal sa porovnať s druhým lakom, ktorý bežne používal i predával svojim zákazníkom. Nástroje nalakované prvotriednym lakom predával za mimoriadne vysoké ceny. Tajomstvo laku si starostlivo chránil najmä pred svojimi spolupracovníkmi, jeho zloženie neprezradil nikomu až do svojej smrti.

Roku 1823 začal Vuillaume nástroje číslovať. Bol to v tom čase ešte nezaužívaný spôsob, ktorý neskoršie prevzali viacerí francúzski husliari. Za 52 rokov, ktoré venoval výrobe nástrojov, opustilo jeho dielňu vyše 3000 väčšinou číslovaných výrobkov, pravda, niekedy len s malým lístkom obsahujúcim označenie modelu.

Pre istotu, aby nijaká z Vuillaumeových prác nemohla byť pripísaná inému, má väčšina nástrojov okrem nálepky ešte malý, približne 1 cm dlhý, vypálený znak: VUILLAUME priamo pod vrchnou doskou na klátikoch, alebo na konci spodnej dosky, niekedy súčasne na rôznych miestach. Viaceré husle, hlavne staršieho dáta, majú aj atramentom písanú signatúru, alebo jeho povestné, hieroglyfom podobné, ceruzou písané znaky, s poslednými dvoma číslami označenia roku.

Niektoré kópie majú prehnané charakteristické znaky, podľa chvíľkovej nálady majstra, prípadne podľa želania zákazníkov. Niektoré guarneriovské kópie majú na hlavici stopy po dláte, nepravidelnosti v ozdobných pásikoch, alebo určitú nedbalosť vo výreze ozvučných otvorov. Pravda, všetky tieto nedostatky boli urobené úmyselne. Základným kritériám kvality nástroja bola vždy venovaná najväčšia starostlivosť.

Kópie podľa Stradivariho, Amatiho a Magginiho nie sú robené celkom presne. Niekedy sa nechal viesť vlastnými nápadmi, pričom menil dĺžku rezonančnej skrine, výšku lubov alebo dokonca hrúbku dosák, aby dosiahol požadovanú farbu zvuku, ktorá bola pri guarneriovskom modeli spravidla u spodných strún tmavšia.

Starostlivo sa zaoberal každým starým nástrojom, ktorý prešiel jeho rukami. Ostrozrakom, ktorému nič neušlo, zisťoval všetky zvláštnosti, aby ich mohol neskoršie použiť. Jeho ideálom bol vždy Stradivari, Guarneri až na druhom mieste.

Práce Stradivariho študoval tak presne, že každú jednotlivosť, model, hrúbku, klenutie, tvar zvukových otvorov i lak poznal lepšie ako ich tvorca. Jeho obdiv k Stradivarimu bol tak veľký, že sa nikdy nedokázal rozlúčiť s povestným „Mesiášom", ktorého kúpil r. 1855 po Tarisiovej smrti.

Hoci ho obchodovanie so starými nástrojmi naplno zamestnávalo, mal ako všetci skutoční husliari, záľubu vo vlastnej práci. Odhliadnuc od estetickej stránky, kládol zvláštny dôraz na kvalitu zvuku, čo rád prízvukoval aj svojim zákazníkom.

Svoje napodobeniny Stradivariho, Guarneriho del Gesú a Amatiho nástrojov si vysoko cenil. Pýtal za ne takmer trikrát viac, ako za pravé husle Nicolu Gagliana, Gragnaniho alebo Balestrieriho.

Vuillaume svoje mimoriadne vydarené nástroje nazýval menami ako „12 apoštolov" alebo „4 evanjelisti" (kvarteto). Husle nazval „sv. Ján" a „sv. Marek", violu „sv. Matúš" a violončelo „sv. Lukáš". Ich mená namaľoval na vrchnú dosku vedľa kobylky. Toto kvarteto sa v súčasnosti nachádza v Anglicku. Inú skupinu nástrojov nazval „Vtáci", s jednotlivými pomenovaniami: „Škovránok", „Drozd", „Jarabica" a „Zlatý bažant".

Niektoré nástroje objednané šľachticmi majú na spodnej doske namaľované ich erby.

Viol a čiel zhotovil J. B. Vuillaume pomerne málo. Violy s jedinou výnimkou (416 mm) nikdy nie sú väčšie (dĺžka rezonančnej skrine p. a.) ako 400 mm. Čelá zhotovil podľa Stradivariho veľmi plochého modelu o priemernej dĺžke 756 milimetrov (v ČSSR hral na takomto čele prof. Bohuš Heran.)

Celá umelecká činnosť majstra sa neobmedzovala na samotné nástroje. Pretože sám nezhotovoval sláčiky, priviedol si niekoľko pomocníkov z Mirecourtu. Pod jeho vedením sa vyrábali sláčiky podľa Francoisa Tourta a viacerí jeho sláčikári sa stali svetoznámi (Peccatte, Voirin, Simon).

Vuillaume prišiel z Mirecourtu do Paríža ako dvadsaťročný. Francis Chanot, lodný inžinier a potomok husliarskej rodiny z Mirecourtu, potreboval pomocnú silu na výrobu nástrojov pre svoje akustické výskumy. Model, podľa ktorého pracoval, bol jeho vlastným patentovaným vynálezom a nazýval sa kvôli podobnosti s gitarou „gitarové husle". Ozvučené otvory nemali obvyklý tvar a strunník bol upevnený priamo na vrchnej doske. Slimák hlavice, prehnutý dozadu a smerujúci dopredu, vytváral zvláštny vizuálny dojem. Ozvučená skriňa a rezonančné otvory mali výložku zo slonoviny a ebenového dreva. Nástroj bol nalakovaný liehovým lakom oranžovo-červenej farby. Jedny z týchto husieľ dostal do daru aj slávny virtuóz a skladateľ Viotti. Napriek začiatočným úspechom mali gitarové husle iba krátke trvanie, lebo nepriniesli nijaké zlepšenie zvuku ani vonkajšej formy. Roku 1824 sa Chanot zriekol husliarstva a vrátil sa na more. Gitarové husle sú dnes iba zriedkavým muzeálnym exponátom.

Keď začal Vuillaume r. 1821 zhotovovať husle pre Létého, už jeho prvé samostatné práce naznačovali rukopis budúceho veľkého husliara. Ozdobné pásiky z ebenového dreva boli mimoriadne jemné, ozvučené otvory mali eleganciu hraničiacu s dokonalosťou. Klátiky a ráfky (olubenie) vyrezával z borovicového dreva, tejto zvyklosti ostal verný s malými výnimkami po celý život. Červený, veľkoryso nanesený lak pripomínal husle C. F. Ganda a model nástrojov vychádzal zo Stradivariho.

Od op. 31 začal používať tlačené nálepky. Ešte pred otvorením vlastnej dielne (r. 1828) získal za niekoľko pekných husieľ striebornú medailu. Už roku 1825 mu išiel odbyt nástrojov tak dobre, že potreboval pracovnú silu. Za prvého pomocníka si pribral svojho najmladšieho brata Nicolasa-Francoisa (neskoršie husliara Kráľovského konzervatória v Bruseli).

Keďže staré nástroje sa lepšie predávali ako nové, približne v rokoch 1827—1828 sa J. B. Vuillaume rozhodol kopírovať staré cremonské husle. Dostal objednávku od zámožného zákazníka na presnú kópiu violy da gamba zo 16. storočia, ktorá sa považovala za Tieffenbruckerovu prácu. Spodná doska tejto gamby mala intarzie z farebných drievok, ktoré znázorňovali tri scénky: dolu obraz Paríža zo 16. storočia, v prostriedku vyobrazenie podľa Rafaela — na oblaku ležiaci Lukáš čítajúci evanjelium a symbol býka, nad ním anjeli letiaci nad oblakmi a hrajúci na fanfárach. Vrchná doska, tiež s intarziami znázorňujúcimi tri scény, i tvary ozvučených otvorov čiastočne zmenil. Krk s vyrezávaným žľabom na kľúče zakončil konskou hlavou. Táto gamba sa nachádza v múzeu Kráľovského konzervatória v Bruseli. Majiteľ bol s kópiou vrcholne spokojný, no Vuillaume kúpil svoj nástroj pri prvej príležitosti späť. Od tých čias v ňom skrsol plán kopírovať husle s intarziami, ktoré umiestňoval na spodnej doske a na luboch, podobne ako starí majstri lyonskej a brescijskej školy, Tieffenbrucker, Gaspar da Saló, Maggini a iní. Ozdoby pozostávali z mnohých detailných obrazov a tieto nástroje sa často považovali za originály.

Roku 1827 si zavolal Vuillaume ďalšieho husliara na pomoc — Hippolyta Silvestrea. Pracoval u neho dva roky. Nahradil ho Honoré Derazey, ktorý už predtým pracoval u viacerých pariežskych husliarov. Stal sa neoceniteľným Vuillaumeovým pomocníkom. Väčšina kópií podľa Gaspara da Saló s intarziami a rôznymi inými ozdobami pochádza od neho.

Koncom tridsiatych rokov sa pracovalo vo Vuillaumeových dielňach na plné obrátky. Vuillaume sa zúčastňoval na rôznych výstavách a získaval nové strieborné a zlaté medaily. Sám mal veľmi veľa práce, no zamestnával aj osem pracovníkov — štyroch husliarov a štyroch sláčikárov. S ich pomocou mohol zhotoviť ročne 150 nástrojov a 600 sláčikov, z ktorých mnohé putovali do zahraničia. Okrem majstrovských nástrojov vyrábal aj školské podľa komerčných zásad, s názvami „sv. Cecília" a „Stentor".

Roku 1851 sa J. B. Vuillaume zúčastnil na svetovej výstave v Londýne, kde získal „Council Medal". Toho istého roku bol vyznamenaný Radom čestnej légie.

V júli 1858 sa natrvalo presťahoval do svojho domu v Les Ternes. Od tých čias začal používať vo svojich nástrojoch aj novú nálepku. Jeho pomocníci sa menili, no vždy zamestnával len tých najlepších odborníkov. Medzi husliarmi bol aj jeden Nemec — Ludwig Neuner z Mittenwaldu (keď sa neskoršie vrátil do vlasti, založil prosperujúcu husliarsku firmu, známu pod názvom Neuner and Hornsteiner).

Roku 1867 získal Vuillaume na svetovej výstave v Paríži titul „Hors Concours", čo znamená, že komisia hodnotila jeho prácu mimo konkurencie, lebo prevyšovala všetky požadované kritériá.

V posledných rokoch života zostal J. B. Vuillaume pri svojej práci sám. Jeho posledným externým spolupracovníkom v roku 1870-75 bol husliar Télesphore Barbé. Napriek tomu ročne vychádzalo z jeho dielne najmenej 30 nástrojov.

Po jeho smrti v roku 1875 zavreli dielňu a dedičia usporiadali dražbu inventáru. Okrem iného tu bola i jedna Stradivariho citera a jedna gitara. Iná gitara, ktorú zhotovil Vuillaume, jedna kópia „Mesiáša" a dve čelá. Ďalej niekoľko sláčikov kovaných striebrom, štyri z ocele a 1450 fernambukových kusov dreva na sláčikové prúty. Medzi nenalakovanými nástrojmi bolo 30 stradivariovských a 14 guarneriovských kópií husieľ, 3 violy podľa Stradivariho a 5 čiel. Všetky nástroje kúpili husliari a sami ich nalakovali. Bolo by iste zaujímavé vedieť, aké majú dnes nálepky.

Jean Baptiste Vuillaume bol najslávnejším a najvýznamnejším francúzskym husliarom. Bol dokonalým majstrom bez konkurencie, ostrozrakým a dynamickým obchodníkom obdareným vynachádzavým duchom a náruživým záujmom o svoju prácu. I keď všetky nástroje nesúce jeho meno osobne nezhotovil, poslednú podobu, včítane lakovaného náteru, dostali vždy od samotného majstra.

ČLOVEK

J. B. Vuillaume bol priemerne vysoký, s úprimnou tvárou a určitou príťažlivosťou. Hoci pochádzal z jednoduchej rodiny, v Paríži rýchlo získal istotu vo vystupovaní. Ku každému sa choval priateľsky a úctivo. Správal sa tak, aby všetci, ktorí mali s ním do činenia, boli pri rozlúčke spokojní. Ako rozprával priateľom, jeho konverzačné umenie spočívalo v tom, že nechal rozprávať iných. Napriek tomu bol prvotriedny majster slova, o čom svedčí jeho bohatá korešpondencia. Bol osobnosťou plnou životnej sily a jemnosti, s trochu ironickým úsmevom. Robil dojem sebavedomého človeka a rád bol stredobodom pozornosti. Kto mu chcel zalichotiť, musel iba pochváliť jeho husle.

Pri rokovaniach so svojimi zákazníkmi bol vždy čestný. Žiaľ, je údelom mnohých veľkých ľudí, že ich aj po smrti ohovárajú. Vuillaumea obviňovali ešte na začiatku nášho storočia, že bol nečestný a podvodník. Čas a jeho dielo však tieto tvrdenia vyvrátili. Veľkého husliara veľa kritizovali už počas jeho života. Niekoľko závistlivých husliarov rozširovalo o ňom bezdôvodné obvinenia, že predával svoje kópie ako originály. Je pravdou, že Vuillaume často lepil do svojich nástrojov Stradivariho a Guarneriho nálepky, no okrem nich nikdy nechýbala vo vnútri nástroja na skrytom mieste aj majstrova miniatúrna signatúra.

Cez celý život bol skromný a šetrný, žil bez akéhokoľvek prepychu, hoci jeho rýchlo rastúci majetok mohol k tomu zvádzať. Už ako mladík bol na svoj vek neobyčajne zrelý. Keď bolo treba, vedel byť aj veľkorysým. Združeniu hudobníkov daroval vlastnoručne zhotovené kvarteto, aby jeho predajom na dražbe získalo čo najvyšší obnos.

V staršom veku hraničila jeho šetrnosť so skúposťou. Svojich zamestnancov platil zle, na čo sa často ponosovali.

Dom Vuillaumeovcov bol dvojposchodový, meštiansky, s maštaľami, skladom a malým domcom pre vrátnika. V záhrade stál malý skleník, slúžil za skladište. Tu boli sláčikové nástroje každého druhu, v najrôznejšom stave. Nalakované, polonalakované, i také, ktoré boli ešte len rozpracované. Skleník bol vyhradený aj pre rozhovory so zákazníkmi. Vuillaume tu prijímal každý štvrtok svojich obdivovateľov.

OBCHODNÍK

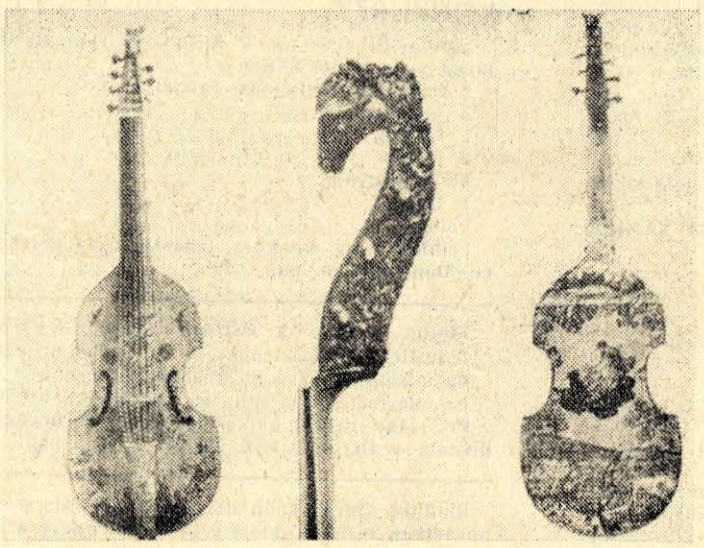
J. B. Vuillaume nebol len veľkým husliarom, ale aj veľmi šikovným obchodníkom. Najväčšie zisky dosahoval obchodovaním so starými talianskymi husľami. Za takýmito nástrojmi podnikal dlhé cesty a potom sa usiloval ich čo najlepšie predať. Z Talianska doviezol veľký počet cremonských nástrojov. Jeho najatraktívnejším obchodom bola kúpa kompletnej Tarisiovej zbierky po jeho smrti r. 1855. Keď sa vrátil z Milána, priviezol 144 husieľ, viol a čiel, medzi nimi 24 Stradivariho husieľ (včítane legendárneho „Mesiáša"). Takmer všetky nástroje výhodne predal, pravda, mnohé z nich najprv kopíroval. Žiaľ, nedá sa určiť presný počet predaných nástrojov, jeho účtovné knihy sa nenašli. Písomnosti Vuillaumea azda zničil požiar v jeho dielni v r. 1872.

Okrem nástrojov obchodoval vo veľkom so strunami, ktoré dostával od firmy Ruffini v Neapole. Vyrábal pod svojím menom špeciálnu kolofóniu a okrem vlastných predával po tuctoch značkové sláčiky „Stentor", ktoré mu dodávali z Mirecourtu.

Svoje príjmy zväčšoval aj transakciami s nehnuteľnosťami. Na kupoval domy i pozemky, najmä počas nepokojov v revolučných obdobiach. Keď nepokoje utíchli, predával ich s dobrým ziskom. Pozemok, na ktorom naposledy žil a pracoval, kúpil pri podobnej príležitosti.

MIKULÁŠ KRESÁK,
podľa najnovších zahraničných prameňov

(Dokonč. v budúcom čísle.)



Kópia Tieffenbruckerovej violy da gamba.

Snímky: archív autora