

HUDOBNÝ ŽIVOT 82

Ročník XIV.
10. V. 1982
2,- Kčs

9

II. ZJAZD ZVÄZU ČESKOSLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV



Pohľad na predsedníctvo zjazdu pri prejave predsedu ZČSS národného umelca Andreja Očenáša. Snímky: ČSTK

Sprava člen Predsedníctva ÚV KSČ a prvý tajomník ÚV KSS Jozef Lenárt, predseda Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov národný umelec Jan Seidel a podpredseda vlády ČSSR Matej Lúčan v predsedníctve zjazdu.

Dňa 28. apríla 1982 konal sa v Smetanovej sieni Obecného domu v Prahe II. zjazd Zväzu československých skladateľov. Zúčastnila sa na ňom delegácia ÚV KSČ vedená členom Predsedníctva ÚV KSČ a prvým tajomníkom ÚV KSS J. Lenártom.

Do 160 delegátov zastupujúcich takmer 850 členov ZČSS privítalo na svojom vrcholnom rokovaní tiež predstaviteľov hudobných tvorivých zväzov z BLR, MLR, MoLR, NDR, PĽR, RSR, ZSSR, VSR a Juhoslávie, ďalej zástupcov ostatných federálnych zväzov, čs. hudobných vydavateľstiev a umeleckých agentúr a ďalších hostí.

Po voľbe pracovného predsedníctva, návrhovej, mandátovej a volebnej komisie predniesol predseda ZČSS, národný umelec A. Očenáš správu o činnosti a úlohách zväzu, ktorá sa stala podkladom celodenného rokovania II. zjazdu ZČSS.

Po prednesení správy pozdravila zjazd v mene čs. dramatických umelcov členka Predsedníctva ÚV ZČSDU národná umelkyňa L. Domanínska. V úvode diskusie vystúpili hudobní vedci J. Burjanek a J. Bajer.

Vrcholné snemovanie Zväzu čs. skladateľov pozdravil potom v mene ÚV KSČ a osobne jeho generálneho tajomníka a prezidenta ČSSR G. Husáka, federálnej vlády a ÚV NF ČSSR vedúci straníckej delegácie, člen Predsedníctva ÚV KSČ a prvý tajomník ÚV KSS J. Lenárt (výňatok z jeho prejavu priniesieme v budúcom čísle).

V ďalšej diskusii pozdravil rokovanie zjazdu v mene Zväzu skladateľov ZSSR jeho tajom-

ník Fliarkovskij, ako aj ďalší predstavitelia bratských skladateľských zväzov. V diskusii vystúpilo spolu 14 delegátov a hostí.

Účastníci jednomyselne schválili správu kontrolnej komisie a návrh na opravu stanov federálneho zväzu, zvolili 40-

členný ústredný výbor zväzu, osem jeho kandidátov a 8-člennú kontrolnú komisiu.

Na záver rokovania II. zjazdu Zväzu čs. skladateľov prijali jeho účastníci uznesenie a schválili text listu, ktorý odoslali ÚV KSČ.

Clenovia ÚV ZČSS

Tíbor ANDRAŠOVAN, Pavol BAGIN, Jiří BAJER, Dagmar BALOGHOVÁ, Igor BÁZLIK, Josef BOHÁČ, Ladislav BURLAS, Lubomír ČÍZEK, Igor DIBÁK, Hanuš DOMANSKÝ, Václav FELIX, Oto FERENCZY, Oldřich FLOSMAN, Jiří CHVÁLA, František JÍLEK, Miloš JURKOVIČ, Dezider KARDOS, Mária KÍSONOVÁ-HUBOVÁ, Elena KITTNAROVÁ, Štefan KLIMO, Arnošt KOŠTÁL, Václav KUČERA, Vlasta LINHARTOVÁ, Alojz LUKNÁR, Otmar MÁCHA, Zdeněk MARAT, Peter MICHALICA, Zdenko MIKULA, Antonín MORAVEC, Rudolf MYŠKA, Milan NOVÁK, Zdenko NOVÁČEK, Andrej OČENÁŠ, Jiří PAUER, Jan SEIDEL, Ladislav SLOVÁK, Jaroslav SOUKUP, Otakar TRHLÍK, Jiří WALDHANS, Pavol ZELENAY.

Kandidáti ÚV ZČSS

Pavol HAMMEL, Klára HAVLÍKOVÁ, Nina HAZUCHOVÁ, Pavel JERÁBEK, Zbyšek MALÝ, Miloslav MASIER, Alexander MELICHER, Petr REZNÍČEK.

Kontrolná komisia ZČSS

Olga BOLDOCKÁ, Vladimír BOR, Vlastimil HORÁK, Karel HORKÝ, Ferdinand KLINDA, MILOSLAV KORÍNEK, Ludovít MARCINGER, František RAUCH.

Po skončení II. zjazdu ZČSS zišiel sa novozvolený Ústredný výbor Zväzu československých skladateľov a na svojom prvom zasadnutí zvolil za predsedu ZČSS dr. Zdenka NOVÁČKA, ČSc., za podpredsedov národného umelca Jana SEIDLA a zaslúžilého umelca prof. Ota FERENCZYHO, za tajomníkov zaslúžilých umelcov Josefa BOHÁČA a Zdenka MIKULU. Ďalšími členmi 12-členného Predsedníctva ZČSS sa stali: zaslúžilý umelec Pavol BAGIN, zaslúžilý umelec Oldřich FLOSMAN, doc. dr. Václav KUČERA, ČSc., Alojz LUKNÁR, zaslúžilý umelec prof. Antonín MORAVEC, zaslúžilý umelec plk. Milan NOVÁK a národný umelec Jiří PAUER.

Kontrolná komisia ZČSS zvolila za svojho predsedu doc. dr. Olgu BOLDOCKÚ, za podpredsedu Vlastimila HORÁKA.

Zo Správy ÚV ZČSS, ktorú predniesol predseda ZČSS národný umelec Andrej Očenáš

CHCEME ČESTNE PLNIŤ SVOJE POSLANIE

Pri retrospektíve na tri desaťročia nášho hudobného vývoja v procese výstavby socialistickej spoločnosti a socialistickej kultúry môžeme konštatovať nielen dynamický vývoj celej hudobnej praxe, ale i vývoj teórie socialistickeho realizmu v hudbe. Päťdesiate roky znamenali u nás dobu, v ktorej sa uskutočnili rozhodujúce zmeny smerujúce k socialistickej orientácii hudobnej kultúry. Tento historický krok sa uskutočnil v samotnej hudobnej tvorbe ako aj v organizácii hudobného života a v nastolení kultúrno-politického programu sprístupňovania umeleckých hodnôt a kultúrovýchovnej práce. Svoj podiel na tomto procese mala aj hudobná veda, ktorá nadväzovala na poznatky klasikov marxizmu-leninizmu a na pokrokové tradície vied o umení, resp. umenovednej teórie. V prvej etape možno hovoriť o hľadaní špecifických črt teórie socialistickeho realizmu v hudbe a o odpútaní sa od literatúrocentrického chápania tohto pojmu. Vývoj umenovednej teórie ukázal, že socialistický realizmus v hudbe má zakotvené svoje predpoklady v samotnej podstate hudby ako umenia. Medzi hudobnými štruktúrami fixovanými v notovom zápise, psychickými procesmi a spoločenskou praxou jestvujú dialektické väzby, ktoré vytvárajú podmienky pre komunikatívnosť hudby, pre špecifické pôsobenie na zážitkový, estetický a ideový svet človeka. Odtiaľ vedú ďalšie väzby k celému komplexu citového, etického svetonázorového pôsobenia a spoločenských funkcií hudby.

Nie je od veci poukázať v tomto smere aj na podnety a preceďensy v našich spriatelovaných socialistickej krajínach, najmä v Zväze sovietskych socialistickej republík, kde došlo k vzniku moderne orientovaných diel s výraznými znakmi príslušnosti k socialistickej hudobnej kultúre. Aj v našej domácej tradícii je dosť argumentov z minulosti, ako sa zákonite spájali umelecký avantgardizmus s pokrokovou občianskou, svetonázorovou a politickou orientáciou. Možno povedať, že táto spoločenskú zodpovednosť za umeleckú tvorbu, umelecký výkon, si uvedomovali tak naši hudobní umelci, ako i umenovedci. Nie náhodou sa v posledných rokoch, možno povedať, že v celom uplynulom desaťročí, dostali teoretické otázky socialistickeho realizmu, hudobnej semiotiky a hudobnej komunikácie do popredia pozornosti.

Rovnako potrebné je naďalej vidieť v socialistickej realizme východiskovú bázu pre celé naše súčasné umenie. Socialistický realizmus chápeme ako programový pojem, označujúci socialistickej postoj, socialistickej vzťah ku skutočnosti a socialistickej vedomie zodpovednosti umelca. Je to umelecká artikulácia záujmov a potrieb robotníckej triedy, jej spoločenského poriadku a jej historickej úlohy. Je to umenie, ktoré vyjadruje protimperialistickú jednotu národov, záujmy robotníckej triedy a jej spojencov, vedenej marxisticko-leninským učením a komunistickej stranou. Je to umenie, ktoré sa zasadzuje za medzinárodné mierové úsilie a za svetový mier. Je to umenie, ktoré v dialektike súčasných námetov a pocitov vie povýšiť problémy všedného dňa na typické, umelecky sugestívne a aktívne pôsobiacie na vedomie a citenie ľudí. Treba otvorene povedať, že nie všetko, čo sa v súčasnej dobe u nás tvorí, je možné bez zbytku zaradiť do umenia socialistickeho realizmu. Jestvuje však aj širší pojem: socialistická hudobná kultúra. V nej má svoje oprávnené miesto aj všeobecnejšie humanistický orientovaná hudba, klasické dedičstvo, experimentálna tvorba, hudba úžitková a pod. Socialistická spoločnosť je výsledkom historického vývoja a je to spoločnosť dynamická. Preto aj socialistická hudobná kultúra je dynamická a jej tvorivý predvoj reprezentuje tvorba socialistickeho realizmu. Socialistická hudobná kultúra je prejavom tvorivej aktivity umelcov v podmienkach socialistickej spoločnosti. Má svoje špecifické črty v tvorivej metóde, spoločenskom postoji umelca, i v oblasti riadenia, čo do spolupráce jej zložiek pri realizovaní jednotného kultúrno-politického programu. Kvality vo vnútri tohto organizmu nevznikajú automaticky, nevyplývajú len ako samozrejmosť z daného spoločenského a kultúrneho systému. Záleží na kvalite osôb a osobností, ktoré sa zúčastňujú aktivity vo vnútri hudobného organizmu. Veľkou výhodou socialistickeho spoločenského poriadku je, že sa tieto procesy vo vnútri hudobného organizmu i mimo neho dajú programovať a riadiť z jednotného kultúrno-politického aspektu. Je na nás všetkých, aby sme túto úlohu zvládli na úrovni možností, ktoré sa nám poskytujú. (Výber redakcia)

staccato

● KONCERT NA POČESŤ 70. NARODENIN JÚLIUSA KOWALSKÉHO usporiadal Zväz slovenských skladateľov 30. marca 1982 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Na koncerte zazneli jubilantove diela — Sonatina pre husle a klavír (S. Kowalski — husle, P. Čápo — klavír), Tre invenzioni per pianoforte (D. Kardošová), Pieseň o slabode (J. Špaček — barytón, M. Starosta — klavír), „Päť malých rozhovorov“ — duo pre violončelo a fagot (R. Kowalská — violončelo, F. Machats — fagot, premiéra) a VI. sláčikové kvarteto (Trávníčkov kvarteto). Jubilantovu tvorbu a celoživotnú pedagogickú a organizátorskú činnosť zhodnotil v slávnostnom príhovore dr. Michal Palovčík, CSc.

● PREHRÁVKA NOVEJ ČESKEJ HU-DOBNEJ TVORBY. Jednou zo spoločných akcií Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov a Zväzu slovenských skladateľov majú byť v budúcom období pravidelné prehrávky novej hudobnej tvorby, ktoré by poskytl informáciu o najzaujímavejších tvorivých výsledkoch dosiahnutých členmi oboch národných zväzov. Po prehrávke najpozoruhodnejších nových slovenských diel v Prahe v decembri m. r., uskutočnila sa analogická akcia v bratislavskom Dome ROH (7. apríla), na ktorej zástupcovia Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov prezentovali ukážky diel 14 skladateľov reprezentujúcich všetky generácie i tvorbu rôzneho štýlového zamerania. Premyslený výber predstavil vo fragmentálnej podobe nové diela J. Pauera (Symfónia pre sláčiky), J. Seidla (Romanca o kráľovi Ječmínkovi), J. Matěja (Hudba pre 5 dychových plechových nástrojov), O. Flosmana (Symfónia-koncert pre klavír a orchester), J. Boháča (Osud človeka, Oratórium pre sóla, recitátora, mužský zbor a veľký symf. orchester), C. Kohoutka (Symfonické aktuality, koncertná freska pre orchester), V. Kalabisa (II. husľový koncert), S. Havelku (Percussionata), V. Kučeru (Orbis pictus, 4 maliarske inšpirácie pre komorný miešaný zbor a staré nástroje), I. Kurza (Notokruh, pre sláčikové kvarteto), O. Kvěcha (4. sláčikové kvarteto), M. Slavického (Dialogy s tichom, pre sláčikové kvarteto), V. Riedlbauha (Pastorelli e concerti pre 2, trúbky, lesný roh, trombón a tubu), L. Kubíka (Koncert pre husle a orchester) a F. Chauna (Obrázek pro orchester). Jednotlivých skladateľov a ich diela (nie staršie než 3—5 rokov) predstavil v krátkosti dr. Jan Le-deč. Informatívna prehrávka z najnovšej českej hudobnej tvorby sa stretla u bratislavskej hudobnej verejnosti, najmä medzi členmi ZSS s veľkým záujmom a bola dokladom o potrebnosti a vzájomnej užitočnosti tohto podujatia.

● SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA uskutočnila v apríli turné po Švajčiarsku. Pod taktovkou svojho dirigenta Libora Peška uviedla v Berne, Lausanne, Ženeve a Zürichu diela W. A. Mozarta, M. P. Musorgského a F. Mendelssohna-Bartholdyho. Spoluúčinkovala juhoslovanská flautistka Irena Grafenauerová. Záverečný koncert v Schaffhause dirigoval Švajčiari U. Kaechen a odzneli na ňom diela L. v. Beethovena a A. Dvořáka.

● OPERA SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA hosťovala koncom apríla a prvej polovice mája t. r. v Španielsku, kde v mestách San Sebastian, Vittoria, Pamplona, Bilbao, Gijón, Obiedo, Valladolid a Zaragoza uvádzala dve svoje profilové inscenácie — Donizettiho Luciu di Lammermoor a Beethovenovho Fidelia (celkom 13 predstavení). Na vyše trojtýždňovom turné sa zúčastnil 160-členný súbor opery SND, ktorý viedol jeho šéf zasl. umelec Pavol Bagin.

● III. ROČNÍK SÚŤAŽE MLADÝCH ORGANISTOV OPAVA '82 vyhlasujú Mestský národný výbor v Opave spolu s Mestským národným výborom v Krnove, Mestským kultúrnym strediskom v Ostrave a Umeleckým závädom na stavbu organov Varhany Krnov. Súťaž bude v dvoch kategóriách a je určená pre študujúcich a absolventov 2. cyklu EŠU, ľudových a štátnych konzervatórií. Uskutoční sa v dňoch 20.—27. XI. 1982 v Mestskom dome kultúry P. Bezruč v Opave. Veľková hranica účastníkov súťaže je 26 rokov. Prihlášky k účasti sa prijímajú do 30. júna 1982 písomne na adresu: Ľudové konzervatórium Mestského kultúrneho strediska v Ostrave, Přemyslovců 63, Ostrava 1, PSČ 709 66. Na základe prihlášky dostanú záujemcovia súťažné podmienky.

● III. BARDEJOVSKÁ HUDBNÁ JAR sa uskutočnila v apríli a máji t. r. V jej rámci vystúpili Dámsky komorný orchester pod vedením Eleny Šarayovej-Kováčovej so sólistkou Viktoriou Stracenskou, Trávníčkov kvarteto, Štátna filharmónia Košice s dirigentom Janom Panenkom a klaviristkou Sylviou Čápoovou a poslucháči Konzervatória v Košiciach, ktorí sú odchovancami EŠU v Bardejove. (sf)

Haydnovské koncerty na bratislavskom konzervatóriu

Jubilejný rok Josepha Haydna oživil záujem o dielo veľkého skladateľa nielen vo svete, ale aj u nás na Slovensku, kde skladateľ často pobudol i tvoril. Aj keď Haydnov význam je nesporný a všeobecne uznávaný, v nejubilejných rokoch sa objavuje na koncertných pódii iba menšie percento z jeho rozsiahlej tvorby. Je paradoxnou skutočnosťou, že súčasná koncertná prax zatlačila kompozície tohto veľkého hudobného klasika podieľajúceho sa významnou mierou na vývoji hudby prevažne na miesto menej náročných otváracích čísiel symfonických a komorných koncertov i sólistických recitálov. Jeho skladby — s výnimkou oratórií — nebývajú závažnými dominantami vrcholných hudobných podujatí.

Jednou z oblastí, v ktorej zostáva Haydnovo dielo trvalo významným, je aj hudobná pedagogika; tu je Haydn stále jedným z najdôležitejších tvorcov študijnej literatúry pre všetky stupne. Niet klaviristu, ktorý by nevníkal do problematiky hry sonát cez jeho skladby, nijaký vznikajúci komorný súbor sa nemôže vyhnúť jeho tvorbe. A neabsolvujú každoročne na celom svete mladí instrumentalisti s jeho hobojským, trúbkovým alebo violončelovým koncertom? Aj jeho dramatická tvorba, ktorá nenachádza miesto na veľkých operných scénach, je vďačne využívaná v operných štúdiách konzervatórií a hudobných vysokých škôl.

Nie je preto náhodné, že bratislavské konzervatórium demonštrovalo svoj vzťah k Haydnovi a jeho výročiu štyrmi samostatnými podujatiami venovanými jeho dielu a životu. Na troch koncertoch predviedli žiaci školy 18 skladieb a výňatkov z jeho bohatej instrumentálnej, komornej, orchestrálnaj a vokálnej tvorby. Dobrá dramaturgia zabezpečila pestrosť programu ako aj dostatočný prehľad o práci a úrovni jednotlivých umeleckých úsekov ústavu. Prvý koncert (9. marca) bol zameraný na klavírnu a komornú hru. B. Muzslavová, J. Varečková a Z. Bahnová preukázali výbornú technickú pri-

pravenosť a muzikalitu v Klavírnej sonáte Es dur, Variáciách i mol a v Sonáte C dur pre klavír. V Divertimente pre dychové kvinteto žiaci dychového oddelenia presvedčili čistotou ladenia a zdravým hudobným zápalom. Citlivý prednes dvoch častí Sláčikového kvarteta B dur reprezentoval sláčikový komorný výučbu. Večer vyvrcholil Klavírnym triom G dur v nápaditom, technicky zvládnutom a temperamentnom podaní D. Saturyovej, J. Čizmaroviča a E. Procháča.

Druhý koncert (15. marca) bol venovaný vokálnej tvorbe. Popri árii z opery Lékárnik, ktorú predniesla E. Milecová, zazneli ukážky aj z málo známej piesňovej tvorby. Jej prostota umožnila, aby sa tu dobre uviedli aj žiacky nižších ročníkov — E. Antolichová, J. Michalíková, L. Strážecká a D. Li-vorová. Záver vokálneho koncertu tvoril výber z oratória Stvo- renie, v ktorom pod vedením prof. D. Billa a za klavírneho sprievodu R. Stankovského vystúpil Miešaný zbor konzervató- ria a sólisti L. Ághová, M. Babjak a M. Dvorský.

Tretí, orchestrálny koncert (16. marca) predstavoval v mno- hých smeroch vyvrcholenie osláv. Zaujala tu najmä technicky a muzikálne kultivovaná hra M. Kopčanovej v Koncerte pre klavír a orchester D dur a presvedčivý výkon O. Filasa v ná- ročnom violončelovom koncerte. Sólistov sprevádzal Komorný orchester školy pod vedením zaslúžilého učiteľa J. Praganta, ktorý na záver koncertu s chuťou predniesol Symfóniu B dur, La Reine.

Jubilejné oslavy zakončilo bratislavské konzervatórium sláv- nostnou pedagogickou radou s prednáškou dr. R. Gráca o živo- te, diele a význame skladateľa.

Výkony mladých interpretov pozorne sledovali početní náv- števníci, medzi nimi stály host všetkých podujatí, generálny konzul Rakúskej spolkové republiky, pán Johann Ottermayer. —ka—

II. ročník Dní komornej hudby v Bratislave

Jednou z umeleckých aktivít v oblasti hudobného umenia, ktorá sa podieľa na rozvoji hudobnosti, je rozvíjajúca sa oblasť neprofesionálnej komornej hudby. Výsledkom úsilia o prehlbenie záujmu o aktívne pestovanie komornej hudby na profesionálnej báze, bol tohtoročný II. ročník Dní komornej hudby, prehľadky neprofesionálnych komorných súbo- rov. Defilé komorných telies ZUČ, ktoré sa uskutočnilo v Zrkadlovej sieni ÚDPM KG v Bratislave 2. a 3. apríla t. r., pri- pravil Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave v spolupráci so Slovenskou spoločnosťou pre hudobnú výchovu — odbočka v Bratislave a Ústredným do- mom pionierov a mládeže Kl. Gottwalda.

Na tohtoročnej prehliadke komorných súborov, ktorá sa realizovala vo dvoch vekových kategóriách — v kategórii do- spelých a kategórii mládežníckych ko- morných telies — sa prezentovalo 12 sú- borov rozmanitého nástrojového obsade- nia.

Na prvom komornom koncerte pre- hľadky sa svojimi interpretačnými vý- konmi predstavilo 7 komorných zosku- pení dospelých interpretov, poväčšine pe- dagógov ľudových škôl umenia — súbor Flauto dolce EŠU Batkova, pedagógovia EŠU Súťažná, Hálkova, Exnárova, EŠU Šamorín a Trio súboru Technik pri SVŠT v Bratislave.

V podaní sláčikového kvarteta pedagó- gov EŠU Exnárova (P. Kunz, E. Bari- čová, M. Schmidová, A. Gerhardtová) sa interpretácia dvoch častí Sláčikového kvarteta D dur P. I. Čajkovského vyzna-

čovala koncentrovaným a muzikálnym výkonom.

S príznačnou dramaturgiou zostavenou zo skladieb majstrov renesancie a baro- ka vystúpil ambiciózný súbor pedagógov EŠU Batkova — Flauto dolce (um. ved. J. Pipta, E. Kardošová, A. Caudtová, P. Slezák, G. Beseda, J. Kučerová, E. Pip- tová) v obsadení kvinteta zobcových flaut s uplatnením vokálnej zložky a za- ujmavým využitím akordeónu v úlohe continuo.

Hostia prehliadky — pedagógovia EŠU Šamorín, sa predstavili s Haydnovou So- nátou G dur pre sláčikové kvarteto a dvoma piesňami z cyklu Z. Mikulu „Mô- mu milému“ (L. Sýkorová).

I. časť Sonáty pre husle a klavír G dur, op. 78 J. Brahmsa uviedlo duo pedagógov EŠU Súťažná (J. Lukáč, M. Beladičová). Pôvabná Suita v španielskom ľudovom slohu z pera M. de Fallu zaznela v pred- vedení flauto-gitarového dua pedagó- gov EŠU Hálkova (H. Kopsová, R. Du- šátko). Prepracovanou interpretáciou a štýlovým prejavom zaujal výkon Trio sú- boru Technik (M. Škorupa, Ing. J. Mly- nár, J. Glomba) v dvoch sonátach anglic- kého majstra J. Ch. Pepuscha.

Aj druhý koncert prehliadky prinie- sol rad vyrovnaných a kvalitných vý- konov, a to tak zo strany súborov ko- mornej hudby dospelých, ako aj mládež- níckych komorných telies. Sviežim in- terpretačným stvárnením zaujali žiaci II. stupňa EŠU Obrancov mieru v Triovej sonáte J. Myslivečka (M. Sokáč, A. Lu- čanská, J. Šimko) i v 4 skladbách pre flautu a gitaru K. Fürstenaua (M. Sokáč,

J. Hargaš). Zrelým výkonom a presved- čivou interpretáciou lyrického cyklu piesní J. Hatríka — Vysoký je banánov- ník — sa prezentovali poslucháči tej istej školy (E. Šmídová, M. Betko).

Príjemným prekvapením prehliadky bo- lo vystúpenie novovzniknutého komorné- ho súboru Renesančná kapela pri ObKaSS I (um. ved. V. Uhlíř), ktorý predniesol diela starých renesančných majstrov i skladbu súčasného českého skladateľa (Eben). Súbor mladých hrá- čov zaujal predovšetkým svojím zápalom a neľahostným prejavom.

Vyvrcholením koncertu prehliadky sú- borov komornej hudby bol výkon vokál- no-instrumentálneho telesa Musica dul- cisona (um. ved. P. Baxa), ktorý sa predstavil repertoárom z tvorby sklada- ťelov renesančného obdobia (M. Praeto- rius, P. Certon, Anonym, P. Attaignant). Šesť hudobníkov-instrumentalistov i spe- vákov (P. Baxa, D. Kubrická, V. Tome- sová, V. Stahel, P. Cón, J. Struhárik) za- ujalo precíznosťou súhry, vyspelou vokál- nou technikou, čistotou intonácie a es- pritom, vyžarujúcim z interpretovaných hudobných skvostov.

Dni komornej hudby — prehliadka sú- borov komornej hudby — boli festivalom zanieteného, úprimného muzicovania hudobníkov rôznych vekových kategórií i rozmanitého profesionálneho zame- rania. Boli prehliadkou umeleckých sna- žen pedagógov i žiakov EŠU, ale aj ďal- ších oddaných nadšencov, ktorých spája spoločný záujem — obohacovanie vlast- ného emocionálneho života čerpaním z bohatého zriedla hudby. E. KYSELOVÁ

TELEVÍZNY ZÁPISNÍK

Dávno pominuli časy, kedy televízia bola v dôsledku nedostatočných výro- bných a technických podmienok len in- formátorom a audiovizuálnym sprostred- kovateľom politicko-spoločenských, kul- túrnych a športových udalostí. Dnes vy- stupuje do popredia predovšetkým jej výchovno-vzdelávacia funkcia, čím tele- vízia plní závažnú spoločenskú funkciu vo výchove umením a vo výchove k ume- niu a supluje tým do istej miery funk- ciu estetickú. Celkom opodstatnené sa však vynára otázka, či nie je nieke- dy táto jej funkcia v našich programoch príliš priehľadná. Isteže, je veľmi ťažké nájsť takú formu výchovno- vzdelávacej relácie, aby divák nemal po- cit, že je „vychovávaný“ a aby tu ne- prišlo k dvom extrémom — k podce- neniu alebo k preceneniu diváckej aper- cepcie.

Hlavná redakcia hudobného vysielania bratislavskej televízie pokúsila sa vy- rovnať s týmito problémami prostrední- ctvom novej relácie Najkrajšia hudba môj- ho života majúcej podtitul Posedenie v kruhu milovníkov hudobného umenia (prvý raz 19. februára t. r. o 20.40 h na 2. programe). Zmyslom a hlavným cie- lom nového cyklu je navodiť divákovi at- mosféru k počúvaniu vážnej hudby, a to prostredníctvom bezprostredného vyzna- nia účinkujúcich (umelec — profesionál a prostý milovník hudby) z ich subjek- tívných pocitov pri vnímaní hudby. Tvorcom programu ide totiž o to, aby vzbudili záujem u tzv. nekoncertného publika, ktoré by si chcelo nájsť cestič- ku k vážnej hudbe, no bez pomoci nie je toho schopné. Nová hudobná televíz-

Nad novou televíznou reláciou NAJKRAJŠIA HUDBA MŮJHO ŽIVOTA

na relácia by práve jemu chcela podať pomocnú ruku. Šťastný nápad dramatur- gie spočíval v tom, že si k tomu zvolila formu nevtrivých subjektívnych impresií podložených bohatými životný- mi skúsenosťami skutočných milovníkov hudobného umenia, ako i v myšlienk- e zjednotiť úvodnú reláciu ústrednou té- mou — cesta k hudbe. Úprimné a pros- té slová prvých hostí relácie — národ- ného umelca Ladislava Slovák a akade- mika Dionýza Blaškoviča, zakladateľa vi- rológie na Slovensku, navodili príjemnú atmosféru domácej pohody „v kruhu mi- lovníkov hudby“.

Pretože ide o novú „skúšobnú“ rela- ciu (v zmysle očakávaného ohlasu u di- vákov), je potrebné vyzdvihnúť i tie jej zložky, ktoré si bežný divák často ani neuvedomuje, nechávajúc na seba pô- sobiť reláciu ako celok. Mám na mysli najmä citlivú ruku kameramana L. Strit- za, ktorý dokázal stmeliť striedanie zá- berov v štúdiu s archívnymi snímkami do plynulého celku, ďalej režiséra J. No- vana a dramaturgičku E. Holubánsku, ktorým sa podarilo vyťažiť z myšlienok scenára maximum a vytvoriť tak 40-mi- nutovú plochu plnú slova a hudby v ich vzájomnej účelnej vyváženosti. Vkusne bola vyriešená sprostredkujúca úloha E. Galanovej, ktoré decentnou spoločas- tou nechala voľne plynúť prirodzený roz- hovor bez väčšieho konferenciárskeho zásahu, ktorý by atmosféru mohol na- rušiť.

Ak vychádzam zo záverečných slov E. Galanovej, ktorými sa obrátila na di- váka s prosbou o pripomienky, prípad- né návrhy a vyjadrenie sa k novej re-

lácii, potom reagujem kriticky a nazdáv- am sa, že relácia bola mierne skalená určitou žánrovou nečistotou a nevyhrane- nosťou v zmysle oscilácie hovoreného slova medzi osobným vyznaním a vý- kladom (čo bolo spôsobené práve vý- chovno-vzdelávacím aspektom). Stojí za úvahu, či by nebolo lepšie prizývať do tejto relácie len nehudobníkov. Tým sa vynnára závažná otázka výberu vhodných osôb. Nazdávam sa však, že v tomto smere by nemali nastať problémy, pre- tože tvorivý tím v prípade akademika Blaškoviča správne pochopil, aký typ laického milovníka hudby táto relácia potrebuje. Ďalej by bolo vhodné používať zvukovo kvalitnejšie hudobné ukážky, azda aj zintímniť prostredie v štúdiu a vyhnúť sa takým zbytočným lapsusom, akým bolo napr. nedotiahnutie precho- du komentára k navodeniu prvej hudob- nej ukážky. To všetko sú pociťo mysle- né vecné pripomienky, ktoré nijako ne- znížujú iste nemalý prínos tejto relácie. Napokon posledné slovo aj tak povie divák. Na ňom spočíva, aké stanovisko zaujme k novému programu, či nájde v relácii to, o čo sa jej tvorcovia usi- lovali — prentesť zvláštne fludum ve- čného posedenia v štúdiu pri počúvaní vážnej hudby na diváka, vťahnuť ho do atmosféry relácie, aby pritom stra- til svoju pasívnu funkciu pozorovateľa a stal sa jej aktívnym rezonujúcim spo- luúčastníkom.

YVETTA KOLÁČKOVÁ

K životnému jubileu zaslužilej umelkyne Zity Frešovej-Hudcovej

LYRICKÁ OPERNÁ HRDINKA



Zita Hudcová-Frešová ako Lutomíra v Suchoňovom Svätoplukovi (SND 1960). Snímka: G. Podhorský

V roku 1934 prišla do operného súboru Slovenského národného divadla ďalšia z Egeimových žiačok. Hneď po zanedbateľnom debute — zaskoku v epizódnej Mercedes z Carmen, je Zita Frešová postavená pred náročnú previerku. Lišák v premiérovom nastudovaní Lišky Bystroušky potvrdzuje jej mimoriadnu muzikálnu i vokálny talent, dokonca aj v rámci hodnotiacich kritérií hudobného nastudovania Karla Nedbala a v priamej konfrontácii s Liškou Bystrouškovou Heleny Bartošovej. Aj tak však obdobie plného, mnohostranného uplatnenia sa Zity Frešovej-Hudcovej prichádza až počas vojnových sezón, v ktorých vyrastá na jednu z protagonistiek súboru. Treba pritom pripomenúť, že aj napriek odchodu väčšiny českých umelcov v dôsledku pohnutých politických udalostí rokov 1938 a 1939, vyvoril sa v prvej polovici rokov štyridsiatych v opere SND síce početne nevelký, ale kva-

litný sólistický ensemble, v ktorom pôsobilo práve viacero kvalitných sopranov. Popri primadone súboru Helene Bartošovej a hosťujúcej dramatickej sopranistke Milade Formanovej uplatňoval sa celý rad mladých adeptiek, z ktorých Mária Kišonová-Hubová, Zita Frešová-Hudcová a do veľkých operných partíi o pár rokov neskôr vstupujúca Margita Česányiová, stali sa najväčšími oporami sopranového odboru po oslobodení.

Rýchle a bohaté naplnenie Frešovej vokálneho talentu a interpretačných daností umožňoval v prvej polovici štyridsiatych rokov aj široký, v prevahu klasický repertoár. Jej mäkký, lyrický, vláčný soprán (schopný koloratúry i mladodramatických odtieňov) našiel svoje najvladstnejšie pole v postavách nežných, prostých, predovšetkým výrazovo nekomplikovaných hrdiniek. Táto Frešovej doména nebola dôsledkom obmedzených hlasových a vý-

razových možností, ale múdрым upriamením sa na tie partie, ktoré najplnšie odhaľovali kvality jej soprán. Dievčenské postavy svetového a domáceho repertoáru, nielen naivné a éterické, ale aj odhodlane bojujúce, aj úsmevné, šelmovsky vystrkujúce pazúriky — tak si Frešovej javiskové kreácie pripomätáva staršia generácia návštevníkov opery.

V prvom období jej umeleckého vrcholu patria k Frešovej najobľúbenejším autorom Mozart, Verdi a Puccini. Spieva Zerlinku i Zuzanku, Violettu, Gildu, Leonoru z Trubadúra i nohavičkovú part Oskara z Maškarného bálu, Mimi, Butterfly, Liu — ale aj Donizettiho Norinu a Leoncavallovu Neddu. Jej naturelu je blízka francúzska lyrická opera. Na tomto teréne môže vari najplnšie uplatniť svoje schopnosti jemného farebného a výrazového, ale tiež dynamického pastelovania. Tieto kvality vložila Frešová do Margaréty a Micaely a na sklonku javiskovej dráhy aj do Debussyho Mélisandy.

Po oslobodení rozširuje sa repertoár umelkyne o klasické postavy slovenskej, najmä českej tvorby. K plejáde smetanovských kreácií — Marienke (prvá po slovensky spievajúca Marienka na doskách pražského ND), Barči, Vendulke, Jitke, Karolíne, pristupuje Dvořáková Terinka a Rusalka a Janáčkova Jenůfa. Frešová patrí k tým zo zakladajúcich generácií, ktorých zástupcov rozdochádzajúcej slovenskej opernej tvorby v zenite umeleckých tvorivých síl. Preto pri životnej bilancii môžeme k Frešovej hlavným postavám z Rosinského a Holoubkových opier priradiť i Marku z Krútnavy, Milku z Jura Jánošíka, Lutomíru zo Svätopluka i charakterový part Zuzy Melišky z Holoubkovej Rodiny. Práve tak ako na opernom poli, venovala sa Zita Frešová s neobvyklým zanietením aj slovenskej piesňovej tvorbe, pričom viaceré z cyklov svojich generáčnych druhov aj premiérovala. — Po takmer tridsaťročnej sólistickej činnosti rozlúčila sa zaslužilá umelkyňa Zita Frešová s javiskom v roku 1962 v partii, ktorá v posledných rokoch patrila k jej najfrekventovanejším — Dvořákovou Rusalkou. V minulých dňoch slávila životné jubileum. Ona — i slovenská operná kultúra, ktorá si ctí svojich budovateľov.

JAROSLAV BLAHO

GRAMORECENZIE

L. van BEETHOVEN: TRIO B DUR pre klarinet, violončelo a klavír, op. 11; J. BRAHMS: TRIO A MOL pre klarinet, violončelo a klavír op. 114

J. LUPTÁČIK — klarinet, J. ALEXANDER — violončelo, P. TOPERCZER — klavír

© OPUS Stereo 9111 981

Komorná hudba s klarinetom je pomerne zriedkavá, často vznikla zo spontánneho nadšenia skladateľa zo zvuku tohto nástroja. Azda preto patria tieto diela k mimoriadne pútavým skladbám. Presvedčivo to dokazujú Mozartove a Brahmsove diela pre klarinet. Skupina Brahmsových skladieb pre klarinet obsahuje okrem klarinetového tria Kvintet op. 114, Dve sonáty op. 120. Patria do neskoršej tvorby autora a využívajú tónové kvality klarinetu v nových výrazových dimenziách, akejsei elegicky poznačenej očarenosti zastretej introvertnou zjasnosťou, humorom, ktorý pramení zo vzdialeného pohľadu na milované výjavy, akými sú reminiscencie na folklór, predovšetkým na ľudskú a cigánsku hudbu.

Interpretácia Brahmsových komorných diel s klarinetom vyžaduje veľmi hlboký pohľad do tohto zvláštneho výrazového sveta. S veľkým zadostučinením možno konštatovať, že sa zúčastneným umelcom táto úloha mimoriadne úspešne vydarila. Vzťahuje sa to, pochopiteľne, na každého hráča triového ensembu. Brahmsovu triu veľmi vyhovuje zdržanlivý spôsob, distancovanie sa od pátosu, výrazovej výbušnosti a prezentovanie diela za akýmsi závojom, docieľeným prednesom v sotto voce. Zároveň treba vyzdvihnúť fakt, že diskretná, ale jednoznačná štylizácia diferenciacia charakteristík Beethovena a Brahmsa lahodí každému vytrénenému poslucháčovi. Rozdielnosť interpretačného prístupu nepramení z nijakej vonkajšej nadsázky, ale je plodom umeleckého pretavovania ducha a obsahu skladieb, ich individuálnych a jedinečných intencií. Nahrávku možno smelo považovať za jednu z najlepších komorných interpretácií, ktorá bola u nás zaznamenaná na gramofónových platniach a ktorá znesie akúkoľvek konfrontáciu so zahraničnými nahrávkami.

...

J. S. KUSSER — J. MEIER: ERINDO. Drama giocoso per musica.

Libreto J. Krémery. Účinkujú: J. Špaček, M. Hajóssyová, P. Dvorský, S. Haljaková, J. Smyčková, O. Hanáková, čembalo — M. Synková.

Spevákky zbor mesta Bratislavy, zbornajster L. Holoubek.

Camerata slovac, dirigent V. Málek.

J. S. KUSSER: OUVERTÚRA C DUR

Camerata slovac, dirigent V. Málek

© OPUS Stereo 9110 0991-928

Opera Erindo je dielom významného bratislavského rodáka Johanna Sigismunda Kussera. Toto javiskové dielo rozhodlo svojho času o umeleckom a spoločenskom úspechu autora a znamenalo začiatok jeho pozoruhodnej kariéry ako dirigenta, skladateľa a organizátora hudobného života. Dielo sa zachovalo len v zlomkoch. Vzkriesenie tejto hudobnej drámy si vyžiadalo nemalo náročnej skladateľskej a muzikologickej práce, ktorej sa ujal Jaroslav Meier. S tvorivým citom doplnil mnohé instrumentálne medzihry, recitativy, vypracoval continuo a dal skladbe priliehavé, dobe zodpovedajúce instrumentálne rúcho, čím všetkým vybudoval zo zachovaných árií nový súvislý celok. Nemalou mierou sa na úspechu diela podieľa Jela Krémery duchaplným dotvorením libreta. Vystihla ducha doby a dala textovej predlohe vernú charakteristiku barokových mytologických opier.

Práca, ktorú vynaložil Jaroslav Meier nie je len mimoriadne záslužná, ale v rovnakej miere i úspešná. Odhladiť od faktú, že máme málo pamiatok zo 17. storočia týkajúcich sa bratislavského alebo slovenskej minulosti, treba v rovnakej miere oceniť snahu oživiť dielo významného bratislavského rodáka, ako i iniciatívu vydavateľstva OPUS o sprístupnenie tohto diela.

Jaroslav Meier sa pri rekonštrukcii diela oprel o solídne vedomosti dobového štýlu stredného baroka, ktorý je širšej verejnosti málo známy. Vychádzal pritom pre monódiu z charakteristického záznamu sólovej i basovej osnove. V celom diele zreteľne zvýraznil kresbu týchto základných obrysov skladieb, ktoré vystupujú z diskretné instrumentovanej harmonickej výplne continua. S rovnakým pochopením štýlovej charakteristiky vystaval dvojsepy a ensemblové výjavy. Zvolený instrumentár dáva dielu atmosféru svojej doby. K tomu pristupuje vkusná a hodnotná interpretácia diela tak zo strany dirigenta ako i našich popredných sólistov opery SND.

Nahrávku opery dopĺňa Kusserova predohrná suita C dur. Ziaľ, v oúvertúre nahranéj aj tak v príliš pomalom tempe, nie je zvýraznený pre francúzsku oúvertúru tak príznačný tempový kontrast stredného diela (trés viste — veľmi rýchlo, tento diel má byť hraný alla breve). Je to všeobecný znak francúzskej oúvertúry, ktorú Kusser udomácnil v strednej Európe. Inak je i toto dielo zvukovo podané vkusne. Na úspechu nahrávky sa primerane podieľa réžia i technika.

JÁN ALBRECHT

...

A. TORELLI: KONCERT PRE HUSLE A ORCHESTER

G. TARTINI: KONCERT PRE 2 HUSLI A ORCHESTER

Solisti: JOZEF KOPELMAN (1, 2) a BOHDAN WARCHAL (2)

Hrá Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal

© OPUS Stereo 9111 0976

Ďalšia platňa SKO, ktorej dramaturgia čerpá z talianskeho baroka, dokresľuje dlhoročnú prácu telesa zameraného interpretácie na túto štýlovú oblasť. Zvyknutí na „warchalovskú“ precíznosť, dynamickosť a virtuozitu, pri tejto nahrávke musíme konštatovať istú zmenu vo zvukovej disponovanosti, vo výrazovej pregnančnosti i v interpretačnom náboji. Je vari prirodzené, že aj vývoj orchestra prechádza peripetiami. Odchody tých, ktorí stmelovali i poznačili jednotný kompaktný príchody zrastených s iným prejavom prinášajú zmenu. Jedni sa prispôbia, no u viacerých spomedzi warchalovcov badať skôr presadzovanie vlastnej individuality, čím menia zafixovaný zvukový ideál ensembu. Možno nie na škodu veci — pre budúcnosť, ale v recenzovanej nahrávke to ide na účet kompaktnosti. Preto už Tartini nežiarí farbami vivaldiovskej interpretácie, ani Torelli neoplyva plnosťou zvuku corelliovských koncert. Pomalšie tempá, najmä v adagiách, napovedajú príklon k akýmisi romantizujúcim tendenciám, namiesto striedmosti, ktorá bola warchalovcom doteraz vlastná. J. Koelman ako sólista Torelliho koncertu a spoločne s B. Warchalom v Tartiniho kompozícii, podávajú zodpovedný, vyrovnaný výkon v precíznosti i nástrojovej súhre.

I keď táto nahrávka v širokom okruhu a dlhom zástupe titulov SKO nepatrí medzi výnimočné, nevybočuje z rámca vysokého profesionálneho štandardu súboru. Spríevodný text Ladislava Kačica je obsažný, vhodná je aj reprodukcia dobovej maľby Haliana Painteru na titulnej strane zobrazujúcej hrajúce nymfy.

E. ČÁRSKA

Zaslúžilému umelcovi

RUDOLFOVI MACUDZINSKÉMU

k jubileu

Drahý pán profesor, keď som už gratuloval Vašej pani manželke k jej trojnásobnému striebornému životnému jubileu prostredníctvom Hudobného života, nemôžem neblahoželat i Vám pri tom istom výročí tou istou cestou. Veď kráťate spolu životom už vyše pol storočia.

Pravda, v tomto prípade nemusím nejako podstatne doplniť údaje encyklopédii a slovníkov o Vašej činnosti: všetky dávajú vcelku objektívny obraz o Vašej aktivite: koncertantnej — sólistickej, sprevádzacej i duovej (s Vašou pani manželkou) — skladateľskej i prekladateľskej (a tu treba zdôrazniť, že práve Váš preklad Krútnavy jej otvoril brány do nemeckej jazykovej oblasti a tým i do sveta vôbec!). Zrejme práve preto, že Vaše krstné meno predchádza v abecede krstné meno Vašej životnej družky, autori spomínaných hesiel dávajú Vám prednosť do tej miery, že dokonca aj Vašu spoločnú činnosť v hre na dvoch klavíroch pertraktovali vždy pri hesle o Váš — takže teta Silvia prišla u nich do sveta skrátka (pravdepodobne ste vždy po zoznámení s ich výtvarmi poznamenali: „U dotyčného zrejme mulier tacet in ecclesia“ — ako to pri podobných príležitostiach zvyknete robievať).

Predsa však je potrebné do-

plniť obraz o Vašej činnosti niekoľkými údajmi z oblasti, ktorá je Vášmu srdcu najbližšia — z Vašej opernej tvorby.

Je všeobecne známe, že Vašou prvou operou je Monte Christo, napísaná v druhej polovici štyridsiatych rokov — a mnohí si určite pamätajú výrok Schneidra-báčiho (Mikuláša Schneidra-Trnavského) o tom, že Váš prvý hlavný hudobno-dramatický hrdina „skončil ako všetci grófi“ (tak to formuloval vo svojich memoároch). No bolo to typické zveličenie adekvátne humornému spôsobu byjadrovania prvého slovenského nositeľa titulu národný umelec v oblasti hudby. Scény z Vašej prvej opery boli už v päťdesiatych rokoch nahrané v bratislavskom rozhlasu a neraz sa s úspechom vysielali — a len vonkajšie okolnosti zabránili, aby sa toto dielo uviedlo i na javisku. Domnievam sa, že svoju životnosť dodnes stratilo — aspoň v tej verzii, ktorá ste pri príležitosti svojich šesťdesiatin urobili dost radi-kálnymi, ale premyslenými skrtmi.

V sedemdesiatych rokoch, po odchode do penzie z postu profesora VŠMU, mali ste opäť čas sa vrátiť k „vrcholnému hudobnému žánru“ (ako nazýva operu prof. Eugen Suchoň). Skomponovali ste ďalšie dve opery: Výstraža z El-Amarny a Olga Janina. Prvá z nich je interesantná konfrontáciou atmosféry starého Egypta a ovzduším začiatku nášho sto-



ročia, druhá popri skutočnej epizóde zo života F. Liszta je pozoruhodná komorným instrumentálnym obsadením: je to nonet, pozostávajúci zo sláčikového kvarteta a dychového kvinteta.

Nájdzu sa divadlá, ktoré sa ujímajú realizácie Vašich opier? Alebo to azda bude rozhlas či televízia? Neviem. Ale o jednom som presvedčený — o ich ohlas u obecnstva sa netreba báť. Práve preto, že ste v kompozícii vždy zostali verný novoromantickým princípom, dnes v dobe módy retrovlny sú Vaše hudobnodramatické výtvary celkom „à jour“.

Prajem Vám — i nám všetkým — aby ste nás, príslušníkov hudobnej obce, ešte dlhé roky obšťastňovali svojou optimistickou vitalitou a pre Vás charakteristickým vtipom.

Ad supremam altitudinem!

Váš

IGOR VAJDA

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

(18. a 19. III. 1982)

Autorita, ktorú má Libor Pešek u členov prvého slovenského telesa, je podložená dôkladnou prácou, dirigentovými muzikantskými i povahovými kvalitami. Peškovo pracovné úsilie vychádza z drobnej práce na detailoch, od vybrusovania toho, čo nazývame remeselnou, zvukovou stránkou výkonu. V tomto štádiu prípravy je dôsledný, nekompromisný, nanajvýš precízny. Popri budovaní takýchto pevných základov pristupuje Pešek i k špecifickej muzikantskej nadstavbe, pre ktorú má tiež osobité predpoklady — osobné i tvorivé. Orchester cíti pevnú ruku, intenzitu muzikantskej osobnosti, schopnej bezprostredného kontaktu s obecnosťou, hráči neochabujú v svojom pracovnom úsilí a všetci oveľa výkonnejšie, sústredenejšie rešpektujú i realizujú dirigentove požiadavky. Peškove výkony sú tým najlepším, čo v súčasnosti dramaturgia SF ponúka. Uvedomujeme si to najmä pri konfrontácii s výkonmi ostatných zahraničných dirigentov, ktorí vystupujú v jeho susedstve.

Vnútnorná koncentrácia, muzikantská zanietenosť, hĺbka, vzruch, kultivovanosť, mäkkosť sýta paleta orchestrálnych farieb a najmä zreteľná línia i filozofická meditácia charakterizovali interpretáciu **Rapsódie pre alt, mužský zbor a orchester op. 53** od **Johannesa Brahmsa**. Peškov lyrizmus nie je mákko sentimentálny, ani akademicky strohý, zbytočne vyrovnaný. Situuje ho do roviny mužnej vrúcnoti, hlbavosti, zahŕňa do osobitého zvukového rámca. Poslucháč si ani neuvedomuje, že intenzita tónu je volená tak, aby mohol v správnych proporciách vyniknúť umelecký vklad speváckej partnerky i korešpondujúceho mužského zboru, pretože predovšetkým vníma nanajvýš účinný muzikantský globál. Rumunská altistka **Martha Kesslerová** tvorila svoj sólový part ľahko, s maximálnou istotou a pravou pokornou oddanosťou autorovi. Aj výkon mužského zboru (zbormajster P. Baxa) a jeho spolupráca s orchestrom, zvukové i intonačné vypracovanie a pozorné sledovanie pokynov dirigenta spolytvárali pravú, brahmsovsky napnutú, citovo presvedčivú atmosféru.

Alexander Večtomov predstavil sa publiku ako sólista skladby **Selomo — rapsódie pre violončelo a orchester** od u nás veľmi vzácné frekvencovaného **Ernesta Blocha**. Už aj výberom diela predstavil sa český umelec ako typ skôr introvertný, než virtuózný, i keď z jeho výkonu môžeme usudzovať aj na znamenité technické zázemie. Večtomov je majstrom v tvorení a bohatej zvukovej diferenciácii kantilény. Udrží napätie línií bez toho, aby mu unikali zvukové nuansy detailnejších plôch. Napriek tomu, že orchester sprievod k tejto rapsódii nepoznal, vypracovanie partitúry malo znaky serióznej zvukovej i tvorivej pohotovosti a predovšetkým citlivej spolupráce so sólistom.

Záverečná **4. symfónia „Talianka“, op. 90** od **Felixa Mendelssohna-Bartholdyho** niesla všetky typické znaky Peškovo dirigentského rukopisu. Najmä v 1. časti sme obdivovali vzácnu jednotu sláčikov, ktoré zneli tak vyrovnané, že sme mali pocit znásobeného zvuku jedného nástroja, resp. sláčikového kvarteta. Dychy, sa skvele prezentovali najmä v Triu ländlera. Ak by sme však chceli postihnúť osobitosť Peškovo výkonu v Mendelssohnovi, len zdôrazňovaním skvelej orchestrálnej techniky, ublížili by sme mu. Sugestivita jeho interpretácie spočívala práve v syntéze, dokonalejši muzikantského remesla a vzácnosti istoty, fantázijského tvorivého vkladu a zaangažovanosti umeleckej výpovede.

(26. III. 1982)

V dramaturgii sa toto vystúpenie **Slovenského komorného orchestra** odlišovalo od predchádzajúcich v tom, že so súborom spolupracoval jediný sólista a zastúpenie slovenského skladateľa sa zredukovalo na skromnejší príspevok — na kadenciu Haydnovho 1. koncertu pre organ a orchester z pera Ivana Hrušovského.

Neodmysliteľným atribútom každej produkcie súboru je vysoká kvalita, ktorá nás oprávňuje použiť tie najprísnejšie kritériá. Keďže technické vypracovanie programu, a aj ďalšie interpretačné parametre majú permanentne vysoký štandard, zastavovať sa v hodnotení pri nich znamenalo by iba opakovanie už známeho. Pre posúdenie tohto výkonu zvolili sme preto ako východiskový bod základný prístup telesa k jednotlivým autorom.

Z celého programu úvodná **Sinfonia A dur, č. 4 Antonia Vivaldiho** bola skladbou, čo najviac korešpondovala s najvlastnejším interpretačným prejavom warchalovcov. Zvuková razantnosť, svietivosť, zreteľné kontúry v artikulácii, spevná plasticita, detailné vypracovanie menších úsekov a súčasne zohľadnenie väčších línií prežiarovaných slovanskou vrúcnotou a muzikantskou pribojnosťou boli tými komponentami, ktorými si warchalovci bezvýhradne podmanili po dlhšom čase opätovne plnú sieň SF.

Ďalšie dve skladby večera vznikli na rozhraní baroka a klasicizmu. Ukazujú už dopredu, ale súčasne zakotvili v epoche, ktorá už odchádzala. V **Kvintete C dur, č. 3 Josefa Myslivečka** zohľadnil tento moment istým ústupom od barokového jas, od spontánnej radosti z muzicírovania a usiloval sa o uhladeniejši, premyslenejší, zvukovo vládnejší a striedamejšie dávkovaný prejav. Táto tendencia dominovala predovšetkým v prvej časti. Stredné Andante grázioso zvedlo súbor k svietivejšej kantabiliti melodických línií a záverečná časť umožnila uplatniť živý temperament umeleckého vedúceho.

Solistom večera bol **dr. Ferdinand Klinda**. Jeho interpretácia **Haydnovho koncertu C dur** (Hob. XVIII. 1) — ako jeden z príspevkov dramaturgie SF k tohtoročnému štvrtému autoru — vykazovala znaky uvedomelej disciplíny podporovanej eleganciou i tvorivým zanietením. Registrácia umožňovala interpretovi jednoznačne zdôrazňovať terasovité dynamicko-farebné vypracovanie, a až na 3. časť, ktorá sa nám zdala zbytočne prikontrastná (krikľavý rozdiel medzi dvoma dominantnými registráciami), sa správne zahľadela do epochy, ktorá sa v tom čase v hudbe už pomaly naplňala. Organové partie v spolupráci s orchestrom plynuli presvedčivo, vyvážené; menej isto v interpretácii vyznela Hrušovského kadencia 2. časti s typicky barokovou sadzbou, ale už s klasicky rozvíjanou motívickou prácou.

Záverečná **11. symfónia f mol (sláčiková) F. Mendelssohna-Bartholdyho** svojím kompozičným spracovaním [je výsledkom tvorivého úsilia mimoriadneho talentu 14-ročného chlapca] takisto stojí na rozhraní dvoch ďalších epoch — klasicizmu a romantizmu. Celkovým výrazom usiluje — a vo väčšine časti sa jej to darí — už o vyjadrenie zvýšenej citovej úprimnosti, ohlasuje ústup od konfliktov typu Beethovena, skôr je bližšie k odľahčenej spevnosti W. A. Mozarta. Interpretácia warchalovcov smerovala k vyzdvihnutiu jasavého optimizmu, k naliehavej rytmickej pulzácii s istou dávkou zvukovej elegancie.

VLADIMÍR ČÍŽIK



Filharmonické kvarteto. Zľava P. Sochman, A. Lehotský, J. Petrovič a J. Skořepa. Snímka: I. Grossmann

Hovoríme s členmi Filharmonického kvarteta

VYDARENÝ ŠTART

Filharmonické kvarteto vzniklo koncom roku 1975 príchodom primára Josefa Skořepu do Bratislavy a jeho nástupom do funkcie 1. koncertného majstra v Slovenskej filharmónii.

Svoju oficiálnu činnosť začalo československou premiérou 15. sláčikového kvarteta D. Šostakoviča na pódiu BHS v r. 1976. Členovia tohto mladého súboru — Josef Skořepa (1. husle), Anton Lehotský (2. husle), Juraj Petrovič (viola) a Peter Sochman (violončelo) — majú však už bohaté skúsenosti nielen v oblasti symfonickej (všetci sú členmi orchestra Slovenskej filharmónie), ale aj sólistickej a predovšetkým komornej. Za krátky čas svojej existencie sa už kvarteto predstavilo poslucháčom v mnohých mestách našej republiky, ale aj v zahraničí. Rovnako ich poznajú aj poslucháči rozhlasu a televízie.

Nedávno bez fanfár a sľubov vstúpili ste do nášho hudobného života ako Filharmonické kvarteto. Dnes už môžeme povedať, že tento vstup bol úspešný. Máte za sebou päť rokov náročnej a úspešnej práce takej kvality, že nabáda k optimistickej bilancii. Aké impulzy, záujmy alebo ciele vás dali dovedna? Prečo práve vás štyroch?

— Umelecky aj ľudsky nás zoznámila, spriatelila a dala dokopy vojenská služba vo Vojenskom umeleckom súbore kapitána Jána Nálepku. Hrávali sme v tamjšom koncertnom orchestri, vytvorili sme aj prvé sláčikové kvarteto VUSU. Teda v prostredí, v ktorom sme od rána do noci, dlhé dni spolu nielen hrávali, ale natiaľ sa spoznali, že sme vedeli o sebe všetko — a tak sme sa i spriatelili. Získali sme pocit, že nás mnoho vecí spája, že máme mnohé spoločné predstavy, túžby i zásady. Zistili sme, že na väčšinu umeleckých problémov máme rovnaký náhľad. Preto po príchode Josefa Skořepu z Brna do Slovenskej filharmónie sme sa celkom logicky rozhodli, že založíme kvarteto práve my štyria. Toto rozhodnutie nebolo motivované momentálnym vzplanutím, ale premyslenou koncepciou umeleckého využitia sa, sebarealizácie, rozšírenia osobného hudobného obzoru, skvalitňovania vlastných tvorivých síl. Vedeli sme do čoho ideme, vedeli sme, že nás čaká veľká drina, veľké odriekanie. Uvedomili sme si však, že iba vtedy to má zmysel robiť, keď docielime najvyššiu latku profesionality. Vedeli sme, že to nebude pohoda, že sa budeme musieť zriecť nielen osobného voľna, ale tiež iných umeleckých, alebo ekonomických výhod podujatí. Slovom, boli sme presvedčení, že máme nielen dostatok umeleckých ambícií a pracovnej energie, ale tiež také charakterové vlastnosti, ktoré dávajú predpoklady vydať sa na dlhú cestu sformovania sa v umelecké teleso s najnáročnejšími kritériami.

Kým ste vytvorili kvarteto, boli ste kvalitní individuálni hráči. Čo bolo treba urobiť, čoho sa zriecť a čo pestovať, aby z vynikajúcich jednotlivcov vzniklo dobré kvarteto. Čo vám

v tomto smere robilo a robí najväčšie problémy?

— Napriek tomu, že každý z nás má a uchováva si svoje umelecké ideály i názory, nie sú až tak rozdielne, že by sa diametrálne rozchádzali. Diferencie vznikajú zväčša v pohľade na detaily, alebo na časti jednotlivých diel, ale nie pri základnom prístupe ku koncepcii študovaných diel. Napriek tomu, ešte pred našťudovaním každého diela rozdiskutujeme sa o ňom a tak sa snažíme dospieť k spoločnému chápaniu diela, ktoré potom v konečnej podobe z titulu svojej funkcie formuluje i presadzuje primárius. Naučili sme sa vyjadrovať svoje umelecké predstavy, ale po oboznámení sa s lepšou koncepciou usilujeme sa ju nielen realizovať, ale tvoriť v ňom spôsobom aj obohacovať. Okrem týchto umeleckých otázok je to každodenný zápas o zrieknutie sa podstatnej časti voľného času i pohodlia v prospech skúšok a koncertov. A to popri povinnostiach vo veľkom symfonickom orchestri! Za uplynulých päť rokov sme len na Slovensku uskutočnili viac ako 50 koncertov s 9000 najzdenými kilometrami. To sú tiež mnohé hodiny z voľného času. Momentálne čas je ten faktor, ktorý do istej miery limituje naše rýchlejšie napredovanie a nedovoľuje koncertovať ešte viac.

Z akých hľadísk ste budovali a budujete svoj repertoár? Špecializujete sa na niektoré hudobné obdobia, štýly alebo na niektorých autorov?

— Nesústreďujeme sa ani na niektorých autorov, ani na niektoré obdobia. Myslíme si, že musíme ovládať všetku dobrú kvartetovú literatúru zo všetkých štýlových období. Začínali sme Haydnom, lebo jeho v tomto smere považujeme za najťažšieho autora. Na jeho diele sme si preverili, že sme schopní nielen spolu hrať, ale tiež tvrdo pracovať, že každý z nás má všetky tie predpoklady a danosti, ktoré hudobné kvarteto potrebuje, bez čoho by nemohlo dlhšie existovať. Máme na mysli nielen dostatočnú individuálnu muzikantskú kvalitu či zmysel pre súhru, ale tiež ochotu pracovať tvrdo na sebe, i vo tvorivom a v rámci nej sa aj podriaďovať či meniť svoje predstavy.

Máte nejaké interpretačné vzory?

— Vzorov máme niekoľko, ale najviac sa učíme od Amadeus kvarteta a u nás od Janáčkovho a Smetanovho kvarteta. Obdivujeme ich tvorivý prístup k štúdiu a interpretácii jednotlivých diel. Každé z týchto telies má osobitnú koncepciu i interpretačný štýl a predsa ich možno obdivovať, z každého sa možno poučiť, pretože každé ich predvedenie má nielen svoje opodstatnenie, ale tiež osobitné čaro, krásu, atmosféru.

Ktorí autori sú vám najbližší a ktoré diela hrávate najradšej?

— My sme zatiaľ v etape, kedy si budujeme repertoár. Z toho vyplýva, že nemôžeme študovať ani hrať iba to, čo sa nám najviac páči, lebo musíme

ovládnúť čo najväčšie množstvo kvartetovej literatúry. Okrem toho poradie našťudovania, dokonca i hranosť jednotlivých diel ovplyvňujú usporiadatelia s publikom. Našmu naturelu — umeleckému aj ľudskému — sú blízke kvartety F. Schuberta, L. Janáčka, D. Šostakoviča. A to preto, lebo v týchto dielach cítime nahustenosť hudobných myšlienok a ich majstrovské vyjadrenie v takej polohe, že z nich priam dýcha odkaz či citový svet hovoriaci k nám a k našim súčasníkom.

Premiérovali ste u nás 15. sláčikové kvarteto op. 144 Dmitrija Šostakoviča. Prečo ste si vybrali práve toto dielo?

— K tomu, že sme siahli práve po tomto diele, dali podnet organizátori Bratislavských hudobných slávností 1976, ktorí si jeho našťudovanie objednali v súvislosti so životným jubileom tohto veľkého hudby 20. storočia. Pre nás to bola česť, že sme sa mohli predstaviť práve s jeho dielom na takom významnom hudobnom podujatí. Toto dielo nás zaujalo hĺbkou myšlienok siahajúcich až k podstate človeka a zaujímavým hudobným vyjadrením. Hoci každé Šostakovičovo kvartetové dielo pracuje s inými výrazovými prostriedkami, 15. kvarteto je akousi bilanciou jeho tvorby vôbec. V tomto zmysle sa nám zdá mimoriadne bohaté a ojedinelé. Mali sme s ním veľké úspechy nielen u nás, ale i v Poľsku, Rakúsku, ba aj v Španielsku.

V repertoári máte Janáčkovu 1. sláčikovo kvarteto a pripravujete aj druhé. Často ho uvádzate na koncertoch. Prečo?

— Máte pravdu. Janáčka sme hrali viac ako 50 ráz. Vlastne hráme ho všade. Hrali sme ho dokonca aj v Japonsku. Náš vzťah k Janáčkovmu je viacnásobný. Okrem osobných vzťahov k Janáčkovmu hudbe ako takej, existuje tu aj istá historická väzba. Náš primárius študoval u primáriusa Moravského kvarteta F. Kudláčka, teda u toho, ktorý toto dielo premiéroval. Aj vďaka tomu si myslíme, že o tejto skladbe vieme viac ako o ostatných a okrem toho je to kvarteto mimoriadne bohaté na hudobné myšlienky, svojské a nádherné. A toto postrehli aj viacerí poslucháči, preto ho žiadajú nielen u nás, ale i v zahraničí.

Zo súčasných slovenských skladateľov najčastejšie hrávate Sláčikové kvarteto op. 2 Eugena Suchoňa. Pripravujete našťudovanie diel aj od iných súčasných slovenských skladateľov?

— Nehráme iba Suchoňa. V našom repertoári máme tiež Sláčikové kvarteto „Nenia“ od Martina Burlasa, ktoré sme hrali v Tokiu i v Moskve, premiérovu sme uviedli 3. sláčikové kvarteto Ilju Zeljenku (doteraz 13 ráz) a našťudovali sme aj Kvarteto Mira Bázlika. Všetky tieto skladby hráme radi a u publika majú úspech.

Päť rokov úspešnej práce máte za sebou. V čom vidíte vaše rezervy, aké plány si vytýčujete do budúcnosti?

— Jednou z podmienok úspešného napredovania je vytvorenie si väčšieho časového priestoru. Sme si vedomí rezerv v individuálnej príprave, ale tiež v dokonalejšej kolektívnej hre. Využívanie týchto rezerv je podmienené ďalším individuálnym aj spoločným štúdiom, počúvaním hudby, konkrétnou prácou na našťudovaní nových, či vylepšením už našťudovaných diel. Znamená to stále hľadanie dokonalejšej interpretácie, mať neustálu túžbu ísť stále vyššie. Vkus publika rastie a to znamená, že spolu s rastom našich skúseností sa musí vyvíjať a zdokonaľovať i naša interpretácia. V tomto duchu pripravujeme našťudovanie jedného pôvodného slovenského a českého kvarteta. Zo svetovej tvorby chystáme kvartety B. Smetanu, B. Bartóka, J. Brahmsa a C. Debussyho.

Ako vyzerá vaša spolupráca s rozhlasom, televíziou, Opu- som?

— Doteraz máme najširšiu spoluprácu s rozhlasom, kde sme okrem niektorých diel svetovej literatúry nahrali všetky nami našťudované slovenské skladby. V televízii sme nahrali Haydna, Janáčka a Šostakoviča. V Opupe pripravujeme našu profilovú platňu.

LADISLAV ŠOLTÝS

Opäť Mozart a Salieri

Dirigent Karl Böhm priam zbožňoval Mozarta. Od neho je ten priam okrídlený výrok, že ak Beethovenova hudba slaha k nebesiam, tak potom Mozartova odťiaľ prichádza. Mozart bol a je pre mnohých takmer čistý duch, nadpozemský génus alebo zázračné dieťa, ktorého hudobné zázraky sa stále množovali, stupňovali, ale svätá detská naivita skladateľa venčila až do príchodu smrti.

Prevažná časť staršej mozartovskej literatúry utvrdzuje ten böhmovský božský obraz zbožňovaného Amadea. Nielen na dobových obrazoch, ale ani v životopisnej literatúre Mozart nikdy neskladá parochňu, všetci ho štylizujú do nadľahčených rokokových tanečných póz, zdôrazňujú jeho eleganciu a jemnosť. A zamlčujú Mozartovu drsnosť v reči, jeho hrubé, oplzlé slová z denníkov a korespondencie.

Západonemecký spisovateľ Wolfgang Hildesheimer roku 1977 porušil medzi prvými ono nepísané tabu v otvorene napísanej mozartovskej monografii. Ukázal Mozarta bez parochne, bez onoho rokokového „pohľavného“ pokrytstva, cituje doteraz zamlčované a cenzúrované pasáže a dvojzmyselné slovné hračky zo skladateľových listov. Je tu zjavné úsilie depatetizovať a poľudšovať, ukázať na to, že aj Mozart bol človek z mäsa a kostí, že nič ľudského mu nebolo cudzie. Pri tejto „reštaurátorskej“ práci na ľudskom profile génia sa však zabúda na to, že niektoré črty týchto slávnych ľudí príviesť otvorenou rečou o ich nedostatkoch môžu sa hrubo deformovať na opačnú stranu. Ak boli doteraz v našich očiach bez úchyliet, môžeme ich pričinením tých nových objavov a objavnej otvorenosti vidieť div nie ako úchylných: Shakespeara nám jeho rodáci v anglickom televíznom seriáli so všetkou serióznosťou ukázali ako náchylného k homosexualite, Mozarta Peter Shaffer uvádza na javisko skoro ako erotomana.

Hra anglického dramatika Petra Shaffera sa volá **Amadeus**, výstižnejší názov by však bol Antonio. Lebo



Emil Horváth (Salieri) a Milan Kňažko (Mozart) v bratislavskej inscenácii Shafferovho Amadea. Snímka: I. Teluch

je to veľký dramatický monológ skladateľa Antonia Salieriho. Hra, v ktorej okrem Salieriho všetky ostatné postavy sú iba kulisami, ktoré naznačujú, ozvučujú a dopĺňajú priestor predsmrtnej celoživotnej spovede úspešného viedenského dvorného skladateľa a ešte úspešnejšieho intrigána. Aj Mozart je v tejto hre iba postavou druhoradou, má však netradičný ľudský profil, ktorý pohoršuje zaprisahaných pestovateľov Mozartovej amadeovskej, čiže božskej podoby. Vypukli škandály, zakladajú sa spolky na obranu starých portrétov starých majstrov — a starých legend o ich živote.

Shaffer sa vo svojej hre nikde ani najmenšími pochybnosťami nedotýka geniality Mozartovej hudby. Ba práve všemožne ju vyzdvihuje. Kým Mozart tvorí hravo a ľahko, Salieri skladá vypočítavo. Jeho utrpenie leží v tom, že sám rozoznáva genialitu Mozartovej hudby. Tým úpornejšie proti nadanému skladateľovi skladá intrigy a neotrúvi ho vínom, ale celým radom podvrátnických akcií. Priemerný skladateľ Salieri zhŕňa pocty, peniaze, funkcie, úspechy, nadpriemerný Mozart nemá postavenie, uznanie, význam, nevie imperátorovi zaimponovať, vie hudobne tvoriť, nevie skladáť účty.

Zato Shaffer áno. Nemožno ho obviniť z neznalosti „materiálu“. Sám je klavirista, ale nekomponuje. Dva roky bol hudobným kritikom časopisu Time and Tide. Vtedy si začal zbierať materiál k tejto hre. Impulz mu vraj dala náhoda. Čítal rozprávania o búrke, ktorá vraj rozhľadla

trúchliaciach na Mozartovom pohrebe. Chcel si tú správu overiť. Preštudoval viedenskú meteorologickú záznamy z tých čias a v nich niet o údajnej veľkej búrke ani zmienky. Tam má koreň dramatikov záujem všetko si overiť a nepredkláňať život starých legend. Možno však, že paradoxne prispieje k tvorbe nových.

Lebo Shafferova hra nielen pobúrila stúpencov mozartovského kultu, ale oživila predovšetkým záujem o Salieriho. Nie o jeho život, ale o jeho dielo. Tak ako v minulom storočí Flotova opera vzkriesila tvorbu Stradellu, tak sa dnes pod dojmom Shafferovej hry kde-ko zhŕňa po opusoch Salierových. Tiež som podľahol tomuto kurzu a neodolal som krátkej exkurzii do dejín Salieriho poznania u nás. Osobne bol v Bratislave. Roku 1808 tu dva mesiace dirigoval dvorskú kapelu z Viedne a v roku 1788 sa v Erdődyho súkromnom divadle hrali až štyri jeho opery. Pravdepodobne si čoskoro naživo vypočujeme aj u nás niečo z jeho mŕtveho diela. Lebo Shafferova hra — akokoľvek to nebolo v záujme autora — zohraje aj úlohu propagačnú. Ba hra má už aj svoj náprotivok: Realistické divadlo v Prahe uvádza hru Hansa Ungara Proces Mozart — Salieri 1982.

Náš divák má až dve možnosti vidieť Shafferovho Amadea. V preklade Alexandry Ruppeldtovej uviedlo hru najprv Divadlo SNP v Martine (12. 3. 1982) a o dva dni neskôr Štúdio NS v Bratislave. Martináček inscenácia v réžii Ivana Petrovického má dobovo verné zarámovanie v podobe operného proscénia, ale aj celkovým ladením vychádza skôr ako „životopisná“, nie však popisná inscenácia, kým Vladimír Strnisko sa neobmedzuje iba na realizmus alebo surrealizmus, ale oboje prepleť, dokáže tajomstvom zahaliť veci jasné a veci evidentné ukázať ako dvojznačné. Ani jedna inscenácia nie je historizujúca, v Martine sú však vernejšie autorigi, v Bratislave sa autoritatívnejšie presadzuje režisér. Napodiv však práve v jeho koncepcii sa proti duchu hry hlási k životu ten romantický, silne zakorenený známy motív, že Salieri podal Mozartovi otrávené víno. V Martine svojho protivníka „otrávuje“ v priebehu celej hry. Hoci tam má inscenácia kostýmy akoby dobové, vyznenie má nadčasové. Aj tí, čo prídu do týchto divadiel iba k vóli Mozartovi, priebehom hry určite zabudnú, že tu beží o jeho život. Ale o ten skutočne autorovi ani inscenátorom nejde. Ukazujú, v čom nesmrteľní boli smrteľní. A varujú nás, aby sme nezamieňali úspech so skutočnou hodnotou a dielo tvorca s jeho životom.

LADISLAV ČAVOJSKÝ

T V O R B A

ANDREJ OČENÁŠ: CESTA K SLNKU. Jubilejné spevy pre miešaný zbor, mezzosopránové sólo a symfonický orchester na texty J. Wolkra, M. Pujmanovej a P. Koyša, dielo 56.

„Cesta k slnku zdola od popola býva dĺhá, zväčša krvavá. Rozprávočka zhovievavá bola, milosrdne o tom rozpráva.“ V tomto štyroverší Milana Rúfusa z knižky Sobotné večery som našiel inšpiráciu a kľúč k poznámkam o diele Cesta k slnku. Múdrost básnika mi pootvorila trochu širší horizont uvažovania, než v akom sa zvyčajne pohybujeme. Či nie je náš skladateľ v celej svojej tvorbe vlastne zhovievavým, milosrdným rozprávkárom? Či nie práve v tom môžeme vidieť jadro jeho umeleckého prejavu? Lebo Očenáš vo svojich opusoch s ideou, témou, námetom, v celej tej bohatej súčasť vlastného tvorivého imania nikdy nebazíroval na krvavosti cesty. Nikdy si nevyberal psychologicky zvrásnené, protirečivé dialektickým videním sveta obťažkané predlohy. Také, kde sa apeluje na ľudskosť prostredníctvom umeleckého zobrazenia nefudskosti, utrpenia, bolesti. Apelatívne zacielené vckálo-inštrumentálne diela, napríklad Suchonov Žalm zeme podkarpatskej, Zeljenkov Osvienčim, Bázlikovi Dvanásť sú silné práve neprítomnosťou milosrdného princípu rozprávočky. Ich zmyslom je drsná, špecifickými hudobnými vyjadrovacími prostriedkami a zmyslovosťou zvuku ešte umocnená pravda: až po jej vypovedaní prichádza úľava katarzise.

Náš autor je z iného rodu bardov. On nechce zachycovať kľukatost cesty, jej zákruty a problémy, nemapuje človeka a svet nemilosrdnou psychologickou či filozofickou analýzou, neakcentuje rozpory. Jeho videnie a svetonázor sa opieraajú o čistú silu nadšenia, viery, ideálu, vyjadrujú sa vo svojich epicko-vyroznávaných hudbách vždy o čomsi jasnom, peknom, precítenom. V jeho Ceste k slnku dominuje slnko, cieľ, ku ktorému sa upíname, ktorý si vo fantázii vymýšľame a predstavujeme, ktorý sa snažíme žiť a životom naplniť. Mimochodom, Očenášovo epické založenie ho často priviedlo k určitej bezbrehosti tvaru, lebo tento spôsob podania zvädza k nadstavovaniu, sám zo seba sa — ako hovorí a aj píše Vincent Šikula — oplodňuje; príbeh vždy má v sebe niečo nekonečné, je riekou. Tie Očenášove ponúkajú pramenistú vodu, ibaže v nich bol občas porušený zákon miery. A možno len čakajú na dokonalejšie, ich svet v plnosti vystihujúce koncertné ozivenie: lebo, ako na to už dávnejšie poukázal profesor Kresánek, nenašli si zatiaľ svojich pravoverných interpretov ani Prorocť a ani Mójmu národu a vjaceré ďalšie monumentálne fresky, kde adekvátne interpretácia je všetkým. Nehovorím teraz o poslednom tvorivom období Andreja Očenáša, pre mňa reprezentovanom cyklom piesní Listy sivovlásky, orchesterými štúdiami s názvom Zobrazenie života i jubilejnými spevmi Cesta k slnku, kde sa už mnohé zo zdanlivo ukončeného autorovho prejavu zmenilo. Jeho epický živel sa zdisciplinoval, dikcia sa stala strohjšou, prísnejšou, i v parlantovo jednoduchom vedení vokálnej melodickéj krivky sošnejšou, tektonika získala pevnejšie prekrúsené kontúry, spútavajúce bezbrehost vyprávania. Pochopiteľne, ako esenciálna súčasť ani nie tak autorovho hudobného myslenia, ale jeho oddávna stabilizovaného estetického názoru ostali v spomínaných dielach prítomné také závažné komponenty ako úprimnosť či precítenosť. Ale nadovšetko sa uplatňuje na začiatku spomínaný princíp rozprávky, pochopiteľne, usposobný Očenášovmu zámeru i možnostiam, aké má v držbe hudba a iba hudba. Práve preto slaha po Wolckovi, snívajúcim o čase, keď nebude vidieť paláce ani úbohého podkrovia, keď zmiznú zbráclí, chudobní a hladujúci, snívajúcim o svete bez biedy, ktorý budú stavať montéri-inžinieri „z básní, tónu a železobetónu“, ďalej nasleduje rozčúlené ľúbostné intermezzo mezzosopránu, medzi dvoma vzopätiami snívajú po koľ krásneho mierového sveta, preto teda nakoniec prichádza sebarešedné „Sme komunisti, zakotvení v ráne nádeje, idúci cestou k slnku“. Táto dramaturgia môže zapôsobiť príkro, ba zaraziť nás, lebo poučení omylmi z nadšenia v poetike z päťdesiatych rokov nedôverujeme ľahkej transparentnosti, akoby sme ju len mlčky a nepriznane vykazovali do oblastí rýdzo politických žánrov. Plagát, príležitostná poézia — tam sa priamočiarosť plne uplatní, kým, povedzme, kantáta musí byť opatrnejšia. To je však do značnej miery nedorozumenie, vyplývajúce z nedostatočného uvedomenia si dvoch modalít programového hudobného umenia s textom — podoby apelatívnej, pracujúcej s filozofickým videním protirečivosti javov smerom ku katarzii a podoby didakticko-povznášajúcej, ktorá si, povedané s básnikom, milosrdne a zhovievavo nevšímá krvavosť cesty, hlbinné stránky nášho údely a stavia pred nás jasný ideál.

Očenáš je načisto ponorený do tejto druhej modality umeleckého postoja, ktorý musíme akceptovať pri hodnotení, ak už to kvôli vkusnému imperatívu, subjektívnosti prežívania a vysoko variabilnej tónine citového zaujatia nedokážeme vždy akceptovať v procese vnímania. Eugen Šimunek nedávno veľmi explicitne rozlíšil účinnosť a účinnosť umeleckého diela. Jedno, ak som mu správne porozumel, je bezprostrednou danosťou, kým druhé objektívnou potenciálnou kvalitou. Nijaká argumentácia vás nepresvedčí, ak sa pri počúvaní priamo vo vás neudiel efektívny zážitok, ak sa teda nerealizoval účinok. Avšak toto moje uvažovanie mohlo azda niečo naznačiť, hoci zdanlivo odfaživým spôsobom, o potenciálnej účinnosti očenášovskej cesty k slnku, ktorá si vyžaduje adekvátne apercepčný uhol.

IGOR PODRACKÝ

Koncerty MDKO v Bratislave

O tom, že Peter Toperczer reprezentuje špičku v súčasnej garnitúre slovenských klaviristov, presvedčili sme sa aj 16. marca t. r. na jeho bratislavskom recitáli v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Väčšinu repertoáru z tohto nezabudnuteľného večera sme v umelcovom podaní pri rôznych príležitostiach už počuli, ale to, čo nám Toperczer teraz predložil jednoznačne potvrdzovalo, že na interpretačnej podobe každého diela sústavne pracoval nielen umelec sám, ale i čas, počas ktorého reprodukciu domýšľal a dopracovával na hranicu ideálu, dokonalosti.

Úvodnú Beethovenovu Sonátu C dur, op. 2, č. 3 má klavirista vo svojom repertoári už vyše 10 rokov. Jej počiatočné štádium je zafixované v rozhlasej fonotéke, a teda máme pri porovnávaní z čoho vychádzať. V súčasnosti ju interpretuje Toperczer s väčším vnútorným ohňom, s intenzívnejšou koncentráciou, s napnutejšou tetivou dynamickéj klenby. Aj napriek tomu, že sa mu v hre miestami vyskytli menšie „škrabance“, krásna a účinok celkových línií boli tak sugestívne a presvedčivé, že ich poslucháč temer nevnímal.

Ak by sme vzali pod lupu typické črty Toperczerovho interpretačného prejavu a zastavili sa napr. pri Beethovenovi u agogiky, tak by sme postrehli, že umelcova hra nemá nič spoločné s metronomicko-strojovým suchým akademizmom. I keď amplitúda agogiky zdá sa tu na prvý pohľad pomerne úzka, je predsa stále prítomná, oživuje a umocňuje výkon. Pôsobí ako drobné zrníčka mozaiky, ktoré svojím minipriestorom a vkusne zabrusenými hranami presne zaostru-

Recitál Petra Toperczera

jú a skrášľujú celok, dodávajú mu punc osobitosti a neopakovateľnosti. Toperczerovo rytmické cítěnie má svoju strojovú pravidelnosť a pevnosť, ale súčasne aj oceľovú pružnosť. O intenzívnej emocionálite jeho hry sme sa presvedčili najmä v beethovenovskom hlbokom — spevnom i dramatickým nervom prežiarenom Adagiu, ktoré, zdá sa, najmarkantnejšie potvrdzuje umelcovu emocionálne dozrievanie.

V Bartókovej Sonáte (1926) napriek náročnosti oktavovo-akordických postupov dokázal Toperczer popri fascinujúcej detailnej minciúznosti sledovať líniu, budovať plochy, vychutnávať tieňovanie farieb, zdôrazňovať rytmické záchvevy a popri tom všetkom nikdy nesklznúť do situácie, v ktorej by sa mu klavír stal bicím nástrojom. Pretože práve toto dielo poskytuje toľko možností k takejto tendencii — a Toperczer jej dokázal odoláť!

Pravú veľkosť výkonu sme zaznamenali pri interpretácii obidvoch sérií Debussyho cyklu Images, ktorá sa pohybovala v polohách úplnej dokonalosti ovládania nástroja, v skvelom využití jeho farebných možností, v ideálnej demonštrácii techniky stojacej plne v službe výrazu. Tak, ako na Prehľadke slovenského koncertného umenia v Žiline (1979) patrili Debussy k vrcholom vtedajšieho Toperczerovho výkonu, i na terajšom bratislavskom recitáli priblížil sa najviac k hranici dokonalosti. Zvrchované kultivovaný, sonórny zvuk zahalený do osobitého oparu, ale predsa s určitými kontúrami línií, rytmus zreteľne modelovaný, dávkovaný však s jasným zámerom realistického vystihnúť programu jednotlivých častí (najmarkantnejšie v Odrasoch vody, ale aj v Pohybe a ďalších), perfektné ovládanie hracieho aparátu, vy-

chutňavanie jemnej dynamicko-farebnej palety a zosúladenie všetkých týchto komponentov v neopakovateľnú tvorivú syntézu bolo zdrojom hlbokého zážitku, ktorý nemohli vyčutnať všetci, čo sa vybrali na tento koncert. Pretože bolo veľa takých, ktorým sa už vstupenky neušli. Toperczer má dnes už taký chýr, ohlas a zázemie obecnstva, že by naplnil aj Koncertnú sieň SF!

Suita z baletu Petruška v autorovej transkripcii Igora Stravinského tvorila záver tohto podujatia. Bolo to jediné dielo, ktoré je časovo najkratšie zakotvené v Toperczerovom repertoári. Pri všetkej úcte a obdivu k jeho nemalým technickým dispozíciám a k úrovni, na akej toto na virtuozitu jedno z najnáročnejších čísiel klaviristického repertoáru stvárnil, musíme konštatovať, že zatiaľ čaká na dozretie a na ten stupeň suverenity, aký sme obdivovali u predchádzajúcich skladieb. Najvyššie kritériá, ktoré sme v súvislosti s Toperczerom zvolili, neboli plne uspokojené a v jeho hre bolo cítiť isté rezervy. Toperczer má však na to, aby mohol elegantnejšie vychutnávať farby i všetky rytmické zvraty, nepravidelnosti, skoky a technické krkolomnosti. V doterajšom štádiu sa Toperczer u Stravinského zameriaval na celok, v ktorom predbežne ešte nie všetky detaily boli plne zohľadnené a vyzdvihnuté. Možno to pripísať úľave z maximálnej koncentrácie u predchádzajúcich autorov, ale aj ešte nedostatočnému stráveniu všetkej interpretačnej problematiky tejto suity. Čo všetko, samozrejme, potrebuje svoj čas. A ten mu pri Petruškovi, zdá sa, zatiaľ predsa len chýbal.

VLADO ČÍŽIK

NÁŠ ZAHRAŇIČNÝ HOST

Umelecký životopis francúzskeho dirigenta Alaina Lombarda v stručnosti prezrádza, že pôsobil sedem rokov v Metropolitan Operi, účinkuje v londýnskej Covent Garden a v parížskej opere, donedávna bol umeleckým riaditeľom Rýnskej opery v Štrasburgu, v súčasnosti je hudobným riaditeľom Štrasburského filharmonického orchestra a šéfdirigentom Režidenčného orchestra La Haye. Spolupracuje s najvýznamnejšími svetovými orchestrami. Náš rozhovor začal trochu nezvyčajne a azda — vzhľadom na jeho povolanie — aj banálne.

Čo pre vás znamená hudba?

— Veľa. Azda všetko.

Ako trávite dovolenku?

— Nemám ju.

Povedzte teda, čo robí dirigent Lombard, keď na určitý čas prestane byť dirigentom?

— Rád sa prechádzam, pazerám si historické pamiatky a múzeá. Je veľa činností, ktorým sa venujem, ak je na to príležitosť. Plávam, chodím do hôr, milujem rýchlu jazdu autom, chodím do kina, do divadla. Ale to všetko je druho- radé, na prvom mieste zostáva moje povolanie.

Akú hudbu počúvate vo voľných chvíľach?

— Vážnu, pop, džez. Existuje dobrá a zlá hudba, ale ja počúvam všetko bez rozdielu.

Potrebuje obecenstvo? Alebo inak povedané, cítujete rozdiel medzi živým koncertom a nahrávaním v štúdiu? Máte predsa na konte vyše štyridsať nahrávok gramofónových platin, televízne nahrávky...

— Obecenstvo? Budem kruto úprimný. Najlepšie sa cítim na skúške. Čiže bez publika. Samozrejme, že kvôli ľuďom prítomným v sále hrá orchestr lepšie, aj ja sa azda vypnem k lepšiemu výkonu, ale napriek tomu... Rozumieme, čo chceme povedať? Keď na skúške orchestr zahrá Brahmsa perfektným spôsobom, cítim obrovské uspokojenie. Ale na to, aby som



Dirigent ALAIN LOMBARD

mal tento pocit, nie je prítomnosť divákov potrebná. Pochopte, ak sú v sále, je v mojom uspokojení ešte čosi navyše.

Kontakt s ľuďmi, s ktorými pracujete, s ktorými ste na pódiu, je však zasa voľacho iné.

— Pravdaže. Hudba nie je čosi mŕtve, studené, kus kameňa. Vyžaduje si dobrý kontakt s ľuďmi, je tu pre ľudí. Ja som dosť temperamentný a tak vznikajú niekedy všelijaké situácie. Ale to je tiež ľudský prejav. Netvrdím, že s každým hneď uzatváram osobné priateľstvo, ale zásadne sa pridrižiamv toho, že sa musíme vzájomne rešpektovať. To je podľa mňa podmienka dobrej spolupráce.

Máte bohaté skúsenosti ako operný i ako symfonický dirigent.

— Poznáam dobre svoje povolania. Sú navýsost odlišné, ale akosi sa predsa len dopĺňajú. Pritom každé z nich má svoje

špecifikum. Napríklad problematika opery: inscenácia je dokonale naskúšaná, prichádza deň, kedy sa koná predstavenie. A zrazu sú tu javy typické pre hudobné divadlo — speváci sa necítia dobre. Čo robí? Jednoducho som vtedy nútený zmeniť pôvodnú koncepciu. Ale práve tak aj technika môže dirigenta neprijemne zasakovať. Opera — to je štát v štáte. So symfonickým orchestrom je práca v určitom zmysle jednoduchšia, aj keď nie ľahšia. Tu sa dá dosiahnuť istá dokonalosť, ktorá je v opere veľmi, veľmi zriedkavá. So symfonickým telesom, s ktorým pravidelne skúšame, očakávaný výsledok sa dostaví na každom koncerte. Priznávam, že momentálne je mi bližšia symfonická hudba, azda preto, že v poslednom čase som častejšie pracoval so symfonickými telesami.

Čo je pre vás obťažnejšie — práca so spevákmi alebo instrumentalistami?

— Ja vravím — jednoznačne so spevákmi. Na skúške podajú vynikajúci výkon, tesne pred vystúpením, hm... V každom prípade však v spevákovi treba vzbudiť dojem, že ho dirigent bude sledovať, že sa mu plne prispôbi. Hovorím tak z vlastnej skúsenosti. Spevák jednoducho musí byť o tom presvedčený. Lenže dirigent musí tiež za každú cenu zostať dirigentom.

Začínali ste štúdium dirigovania v jedenástich rokoch. Nie je to trochu nezvyčajné?

— Z hudobného hľadiska nevelmi. Teraz mám štyridsať rokov, čo predstavuje tridsaťročnú prax. A to je dôležité. Poznáam vari všetky triky, ktoré je potrebné použiť na to, aby som pri práci s orchestrom dosiahol maximálny výsledok.

Pamätáte sa na svoj prvý koncert?

— Zachovala sa mi spomienka predovšetkým na to, aký som bol nevedomý a hlúpy.

V roku 1966 ste získali prvú cenu na dirigentskej súťaži D. Mitropoulosa v New Yorku. Ako dnes pazeráte s odstupom času na svoju účasť?

— Bola to moja prvá a pos-

ledná súťaž. Našťastie som zvíťazil, lebo inak súťaže nemám rád. Je v nich niečo veľmi smutné. Ak totiž neprejdete do ďalšieho kola, ste smutný vy, ak postúpíte a ostatní nepostúpia, smutní sú oni. Na druhej strane však musím povedať, že prvé miesto mi veľmi pomohlo.

Riadite sa vždy vlastnými názormi, aj za cenu toho, že vaše rozhodnutie nemusí vždy pripíeť, povedzme, k rýchlemu napredovaniu kariéry?

— Štyridsaťročný dirigent je v podstate mladý. Nemusím sa teda ponáhľať s kariérou, mám ešte dosť času. A preto radšej dávam prednosť tomu, čo mi vyhovuje, inak povedané, pomerne dosť často sa podvoľujem svojmu temperamentu, náladám. Z toho plynie všeličo, ale nestážujem sa. Jednoducho, keď mám chuť odnekaiaľ odísť, odídem. Neskôr sa možno vrátim. A možno tiež nie.

Po siedmich rokoch činnosti v Metropolitan Opere ste odišli. Prečo?

— Dosť som sa vtedy viazal na vtedajšieho riaditeľa Rudolpha Bingu. Keď odišiel on, necítil som akosi potrebu zostať dlhšie. Neboli sme síce blízki priatelia, to nie, ale mal som rád štýl jeho práce. Na nové vedenie som si nevedel zvyknúť. Ale možno o tri-štyri roky sa vrátim späť.

Okrem dirigovania ste študovali aj kompozíciu. Tú ste tiež zanechali?

— Nemal som talent — to je všetko. To, čo som skomponoval, nebolo zaujímavé. A načo unavovať ľudí skladbami, ktoré nie sú dobré?

Keby vás požiadali, aby ste zostavili koncert výlučne z diel našich skladateľov, ako by vyzeral program?

— Vybral by som skladby Janáčka. A potom celého Martinu. Títo skladatelia sú mi najbližší a súčasne ich pokladám za najväčších reprezentantov českej hudby.

Posledná otázka: aké je vaše dirigentské krédo?

— Rešpektovať to, čo skladateľ napísal. To je najdôležitejšie. A súčasne aj najťažšie.

ANNA GROSSMANOVÁ

Zo zahraničia

Už 31. ročník hudobných slávností vo Schwetzingene otvorili 25. apríla premiérou opery Uda Zimmermanna „Die wundersame Schustersfrau“ v naštudovaní a predvedení hamburskej Státnej opery. Hlavné postavy vytvorili Lisbeth Balleová a Franz Grundheber. Hudobné naštudovanie bolo zverené Petrovi Gülkemu, réžia Franzovi Grundheberovi.

Symfonický orchester rakúskeho rozhlasu a televízie hosťoval koncom apríla v ZSSR. Na šiestich koncertoch v Moskve, Minsku, Vilniuse, Kaunase a Leningrade predviedol diela Haydna, Mozarta, Brahmsa a Brucknera, ďalej Husľový koncert Albana Berga a Serenádu rakúskeho skladateľa Helmuta Edera. Dirigoval Walter Weller, sólistami boli Hiro Kurosaki a Walter Klien.

Jeden z najvýznamnejších režiséroov súčasnosti Jean-Pierre Ponnelle musel pre ochorenie prerušiť na niekoľko mesiacov akúkoľvek divadelnú činnosť. V tohtoročných jarných mesiacoch mal inscenovať v Zürichu Mozartovu operu Únos zo Serailu a v západoberlínskej Nemeckej opere Verdieho Aidu. Réžiu Aidu pohotovosť prevzal šéf západoberlínskej opery Gütz Friedrich.

Milánska La Scala otvorí budúcu opernú sezónu 1982-83 už tradične 7. decembra, a to Verdieho operou Ernani. V hlavných úlohách vystúpia Mirella Freniová, Renato Bruson, Piero Cappuccilli, Plácido Domingo, Ruggere Raimondi a Nikolaj Gjaurov. Operu naštuduje Riccardo Muti, post režiséra nie je zatiaľ obsadený.

Po vzore Viedenskej filharmónie získalo aj novozaložené symfonické teleso Orchestra Filarmonica della Scala vedené Claudiom Abbandom štatút samostatného, nezávislého telesa. Aj ekonomicky je orchestr čiastočne nezávislý od opernej Scaly. Personálne je nové symfonické teleso z veľkej časti identické s operným orchestrom Scaly.

Popredný východonemecký režisér Harry Kupfer inscenoval v dráždanskej opere dramatickú legendu Faustovo prekliatie od Hectora Berlioza. Hoci toto Berliozovo oratoriálne dielo v románskych krajinách bolo často uvádzané v scénickej podobe, v Nemecku ho scénicky uviedli doteraz iba raz — roku 1902 v Hamburgu. Terajšie scénické uvedenie Berliozovho diela v Drážďanoch komentuje kritika s veľkým uznaním.

57. Bachov festival Novej Bachovej spoločnosti uskutočnil sa tohto roku v dňoch 19.—24. mája 1982 v západonemeckom barokovom meste Würzburgu.

Spoločnosť F. Chopina v Darmstadte usporiada v r. 1983 prvý raz chopinovskú súťaž. Miestom súťaže bude Darmstadt a porota bude mať medzinárodné zloženie.

Známy rakúsky klavírný virtuóz Paul Badura-Skoda a spevák Kurt Equiluz boli menovaní profesormi viedenskej Hochschule für Musik und darstellende Kunst.

V Helsinkách zomrela vo veku 78 rokov významná fínska operná speváčka Lea Pilttiová. Bola členkou viedenskej Státnej opery, hosťovala často v Salzburgu i USA. Preslávila sa ako interpretka koloratúrnych sopránových úloh. S opernou scénou sa rozlúčila v roku 1954.

Maďarský hudobný skladateľ Sándor Szokolay komponuje už svoju štvrtú operu Ecce Homo. Skladá ju na libreto podľa románu gréckeho spisovateľa Nikosa Kazantzakisa. Premiéra bude v sezóne 1982-83.

Sovietske vydavateľstvo Melodija vydalo gramoplatňu s nahrávkou Symfonickej fantázie B-A-C-H pre organ, sláčiky a bicie od národného umelca Eugena Suchoňa. Interpretmi sú lotyšski koncertní umelci — organista O. Cindinš, Komorný orchester lotyšskej štátnej filharmónie a dirigent T. Lišics.

INTERBALET '82

Dejiskom prehliadky súčasnej tanečnej tvorby baletných súborov socialistických krajín bola v dňoch 24. III. — 3. IV. t. r. Budapešť. Na prehliadke sa zúčastnili: Moskovský klasický balet, súbor Arabeska zo Sofie, Tanečné divadlo z Poznane, baletné súbory dráždanskej Státnej opery, Státnej opery v Bukurešti, Národného divadla v Prahe a Slovenského národného divadla a tri súbory hostiteľskej krajiny — balet budapeštianskej Státnej opery, balet Kisfaludyho divadla v Győri a Pécsky balet. Prizvaný taliansky súbor Aterbalet uviedol diela zámyných západných choreografov.

Prvý Interbalet — v roku 1979 — bol zameraný na novú tanečnú tvorbu a na možnosti medzinárodnej spolupráce. Tentoraz venovali usporiadatelia pozornosť najmä vzťahu baletného umenia a hudby, jej možnosti a citlivej interpretácie tanečno-pohybovými výrazovými prostriedkami.

Prezentovala sa najmä choreografická tvorba sedemdesiatych rokov nášho storočia, bez obmedzenia výberu sprievodnej hudby. Videli sme diela inšpirované hudobnými kompozíciami domácich autorov i scénickú vizualizáciu známych opusov Stravinského, Beethovena, Wagnera, Vivaldiho, Berlioza, Respighiho, Pendereckého, Bartóka a Prokofieva, nechýbali ani džezovo ladené evolúcie a ukážky z tvorby Beatles. Vyberalo sa z tvorby slávnych i menej známych skladateľov, umelecká úroveň realizácií bola veľmi rozdielna, a to v zmysle tvorivom aj interpretačnom. Zámerne nehodnotím osobitne každé predstavenie, nemala som možnosť vidieť inscenácie moskovského a budapeštianske-

ho súboru, ani taliansky Aterbalet. Z predstavení ma najviac zaujali: „Krotiteľ“ v dráždanskej interpretácii choreografie Emőke Pósthényiovej — voľbou námetu, umeleckou invenciou aj výstižnou charakterizáciou, győrsky súbor scénami zo života Fréderica Garcii Lorcu, v choreografii a čiastočne aj prezentácii Ivána Markó, upútal tematickou voľbou i spracovaním v zmysle tanečného divadla. (V tejto súvislosti je uváženiahodná myšlienka, či by v budúcnosti nebolo osožné vyslať z ČSSR zakaždým jeden reprezentačný súbor s ucelenou inscenačnou koncepciou, so súrodým umeleckým rukopisom.)

Z desiatich divadelných produkcií Interbaletu '82 som videla sedem a navyše aj „TANC-FÓRUM“ s členmi baletu budapeštianskeho divadla operety. V budapeštianskej Redute sa „Tancfórum“ koná každý pondelok, účinkujú tam nielen súbory. Záujmovej umeleckej činnosti, ale aj sólisti budapeštianskej Státnej opery, ktorí tu majú možnosť overovať si svoje choreografické dispozície. Podľa informácií maďarských kolegov, obecenstvo má o tieto podujatia veľký záujem.

Na zvláštnom gala-predstavení, takisto v Redute predviedli najlepšie profesionálne i amatérske súbory ľudových tancov čísla svojho repertoáru. Námety boli domyselne volené, choreografia dynamická a interpretácia zápalistá.

Usporiadatelia nám umožnili aj návštevu štátneho baletného učilišťa. Sledovali sme študentov z vyšších ročníkov na hodinách klasického i moderného tanca, metodické postupy rôznych pedagógov.



Balet SND sa predstavil v Budapešti Zelenkovými Zaklínadlami (na snímke A. Vašicová a M. Vojtek v tejto inscenácii) a Respighiho Rímskymi fontánami v choreografii Karola Tótha. Národné divadlo z Prahy sa predstavilo baletom Médea na hudbu J. A. Bendu.

Snímka: J. Vavro

V rámci seminárnych diskusií teoretici analyzovali aj problematiku choreograficko-koncepčných zmien a ich opodstatnenosť vo vzťahu k svetoznámych hudobným dielam. V spojitosti s týmito druhom kompozícií hovorili o práve choreografa na tvorivú slobodu, o prvoradej dôležitosti kvality umeleckého výsledku vo vzťahu k súčasnému divákovi.

Prípravný výbor Interbaletu '82 jednohlasne prijal tézu k stále aktuálnym umeleckým úlohám:

1. Treba ďalej rozvíjať klasické baletné dedičstvo a národné tradície, a to nielen v repertoári baletných súborov, ale aj v baletných školách.

2. V spolupráci s domácimi autormi usilovať o ďalší rozvoj národných choreografic-

kých diel. V tejto spolupráci použiť poznatky z histórie toho-ktorého národa, umelecké skúsenosti z predchádzajúcich tvorivých období, scénicky využívať ľudové umenie jednotlivých krajín.

3. Čerpať z umeleckých výsledkov dosiahnutých v iných krajinách.

4. Rozšíriť tematickú, hudobnú, žánrovú, štýlovú i pohybovo-technickú škálu v oblasti tanečného umenia.

5. Naďalej rozvíjať štýlovú mnohotvárnosť a technickú pripravenosť tanečných umelcov. Táto je neoddeliteľnou podmienkou pre ďalšie napredovanie v umeleckej práci.

6. Treba zvýšiť úroveň výučby v profesionálnych baletných školách. Popri technike klasického tanca je nevyhnutná aj výučba ďalších tanečných techník.

7. Vzhľadom na miestne podmienky a možnosti zvýšiť počet baletných súborov, a to aj kvalitatívne.

8. Popularizovať tanečné umenie, vychovávať obecenstvo, najmä mladých návštevníkov divadla. Pre tento účel väčšmi využívať spoluprácu s televíziou.

9. Zvýšiť počet odborných publikácií a baletných časopisov, zvýšiť úroveň baletnej kritiky. Zabezpečiť pre to osobné i materiálne podmienky.

10. Je bezpodmienečne nutné rozvíjať medzištátne kontakty socialistických štátov v oblasti teórie i praxe.

Umelecké stretnutia na medzinárodnej báze umožňujú konfrontáciu tvorivých cieľov aj dosiahnutých výsledkov, ich kategorizáciu, a sú mocným impulzom pre ďalšiu prácu. Za túto stimuláciu sme maďarským kolegom vďační.

ALICA PASTOROVÁ

Päťdesiatka dirigenta



Sédirigent opery Divadla Jozefa Gregora-Tajovského, umelecký vedúci a dirigent orchestra Lúčnice — Miroslav Šmíd — sa 19. apríla t. r. dožil päťdesiatky. Aj keď šírka jeho umeleckej aktivity je mimoriadne rozsiahla, predsa sa Šmídova osobnosť najviac spája práve so spomenutými súbormi. Na kvantitu rokov určite prevažuje Lúčnica — ved sem nastúpil roku 1953 ako dirigent a o tri roky neskôr sa stal profesionálnym zamestnancom tohto telesa. Počas 29 rokov v Lúčnici prešli pod jeho rukami desiatky mladých instrumentalistov — vysokoškolačkov aj konzervatoristov, s Lúčnicou prežil najkrajšie roky práce, v neustálom omladzovaní svojho elánu a entuziazmu, ktorý čerpal živú vodu práve z optimizmu mladých ľudí. Celkovo 58 zahraničných zájazdov s Lúčnicou bolo príležitosťou na umeleckú konfrontáciu, ale i na krásne zážitky — no predovšetkým hĺževnaté úsilie o skvelú reprezentáciu československého umenia. Najvýraznejšie úspechy dosiahol celý súbor roku 1955 na Celostátnej súťaži v Prahe, odkiaľ si odniesol víťazstvá vo všetkých kategóriách. Ale Lúčnica sa stala i laureátom Svetových festivalov mládeže v Berlíne, v Bukurešti, v Moskve a v Sofii, nehovoriac o zlatej medaile na brusselskej Expo '58! Vo výpočte výťažstiev a titulov možno pokračovať — vyústili však v najcennejšie uznanie: dvojnásobné udelenie Radu práce pre Lúčnicu v rokoch 1963 a 1973. Pravda, poctený bol celý súbor, ale s ním aj ten, ktorý tvaroval zvuk orchestra, sprevádzal i sólisticky exponoval „svoj“ súbor, bez ktorého si Lúčnicu ťažko predstaviť. Ťažko i spočítať všetky vystúpenia doma i v zahraničí — ale bolo ich asi dva tisíce! K tomu treba prirátat nahrávky v rozhlas, v televízii, pre OPUS, film, ale i symfonické koncerty a do 500 operných večerov v DJGT.

Od roku 1974 totiž Miroslav Šmíd nastúpil ako sédirigent do banskobystrickej opery, ktorá nemá ľahké podmienky práce a stále veľa problémov práve v orchestrálnych zložkách. Bolo a je treba budovať instrumentálne teleso v podmienkach zájazdovej scény, ktorá nie veľmi láka absolventov umeleckých škôl. V DJGT Šmíd uviedol tri pôvodné premié-

ry opier slovenských skladateľov a 22 titulov zo svetovej opernej tvorby. Snažil sa najmä o cizelovanie zvuku komornejšieho znejúceho orchestra, o jeho personálne vybudovanie a svoju sebarealizáciu. Tento absolvent VŠMU (začal študovať u V. Talicha) v triede dr. E. Rajtera (odbor operného dirigovania) má vo svojom repertoári nielen širokú ponuku domácej a svetovej orchestrálnych literatúry, ale predovšetkým kvalitne zvládnutú tvorbu z hudobno-dramatického divadla. Vedľa Smetanovej Predanej nevesty, Dvoch vdov, Hubičky a Dalibora je to Dvořákova Rusalka, ale aj Detvan V. Figuš-Bystreho (jeho uvedenie v DJGT sa stalo významnou spoločenskou, ale i umeleckou udalosťou), Suchobova Krúthava, Cikkerov Juro Jánošík, Andrašovanova Hájkova žena, Meierove Dreváky, Janáčkova Jej pastorkyňa — ale aj Liška Bystrouška, zo svetovej opernej tvorby je to mozartovská trojica: Così fan tutte, „Figarka“ a Čarovná flauta, Čajkovského Eugen Onegin a Píková dáma, Bizetova Carmen, Pucciniho Tosca i Madame Butterfly, výnimku zo zaužívaného pucciniovského repertoáru tvorí Dievča zo Západu. S veľkým ohlasom sa stretlo Šmídovo nastudovanie Cholminovovej Optimistickej tragédie. Široký repertoár — nie na ostatnom mieste — doplnia Moniuszkova Halka a verdiovky: Falstaff, Trubadúr a Rigoletto. Kritika pri hodnotení banskobystrických operných premiér hodnotila: „... cit pre lyrickú kantilenu a agogickú koncepciu, rešpektujúcu požiadavky sólistov.“ (J. Blaho, Hudobný život — Tosca v duchu tradície, 2. II. 1976), resp. fakt, že „... na dirigentovom vedení treba oceniť zanietenie a vzlet, ktoré prenáša na teleso — hrá s vervou a chuťou.“ (I. Vajda, Film a divadlo — Carmen, r. 1977/1). Anglická revue Opera píše v článku F. E. Dostála: „Precitnené nastudovanie umeleckého šéfa Miroslava Šmída tiež značne prispelo k úspešnej československej a svetovej premiére komické opery Dreváky od J. Meiera.“ (október 1978, Opera). A nakoniec M. Palovčík 11. VI. 1980 o. i. píše na stránkach Pravdy o Šmídovom nastudovaní Figarovy svadby: „Prednosť Čičlikovej réžie podmienilo nadväzovanie na obsahovú stránku hudby, zodpovedne nastudovanú a stvárnenú dirigentom M. Šmídom. Jeho 33-členný orchestr, technicky dobre pripravený, sa zmocnil partitúry na podnecujúcej úrovni.“

Ak uvažíme komornosť orchestra v DJGT — súčasne nezapierame, že pracuje na každej premiére (ba i reprízach) s posilami — o to viac obdivujeme odvahy, s ktorou sa súbor púšťa aj do náročných projektov. Zrejme sa riadi ideou, že hudba operných majstrov bola písaná nielen pre veľké operné domy a publikum svetových kultúrnych centier. Šmíd síce nedokázal vyriešiť problém banskobystrického orchestra — je to komplex otázok, ktoré presahujú kompetenciu jedného človeka — ale doposiaľ tu vykonal kus dobrej profesionálnej práce, v ktorej nastávalo slávnostné vzrušenie a umelecké iskrenie najmä na premiérach, kedy i atmosféra nebola laxná, ale prajná veľkým činom. Kultúrno-spoločenská práca tohto dirigenta je významná, široká a ideovo účinná. Veď roky prináša náročné umenie domácej i zahraničnej poslucháčovi: raz v ľudovej piesni, inokedy v opernom diele. Jeho muzikantská povaha vychádza z dobrej kantorskej tradície — a to sa prejavuje aj v rade vlastných kompozícií a úprav ľudových piesní. Je to umelec širokého srdca, elánu, vzletu, ľudského prístupu, ale aj nekompromisného postoj voči partnerom, ktorí s ním zvädzajú spoločný zápas o pekné hudobné poslanstvo z orchestriska i z opernej scény.

TERÉZIA URSÍNIOVÁ

FAUST A MARGARETA v DJGT Banská Bystrica



Jozef Konder (Faust) a Dagmar Rohová (Margareta). Snímka: K. Miklóši

Banskobystrická opera sa k tomuto titulu vracia opäť po 18 rokoch (5. a 6. marca 1982), aby si v novom preobšadení overila svoje interpretačné a scénické kvality pre typ veľkej francúzskej opery. K nastudovaniu pristupovala z dvoch základných momentov: interpretačne poskytnúť dielu maximum umeleckého stvárnenia a scénicky mu poskytnúť vzdušný rámec jednoduchosť, sústrediť viac na symboliku. V týchto intenciách viedol svoje režijné poňatie Koloman Čičlik, ktorý predovšetkým akcentoval hudobnú stránku opery, vedúc tak interpretov k optimálnemu hudobnému a hereckému prejavu.

K sujetu opery pristupoval Čičlik netradíciou. Neinscenoval obraz Margarety pri praslici (tentoto obraz z opery vynechal, čím vypustil aj zmienku o Margarétinom tragickom následku lásky), ale sústredil pozornosť na obraz Margarety ako mladej devy, ktorá trpí za zradenú lásku a v utrpení nachádza vykúpenie. Režisér účinkujúcich sólistov nerozptyľoval pohybom v rekvizitami zaťaženom priestore, ale ich úmerne viedol k zvýrazneniu hudobnej stránky diela s primeraným pohybovým prejavom korešpondujúcim so symbolikou scény a vyžadoval zvýrazniť umeleckú hodnotu diela obšírnej vo veľkých uzavretých áriách a spevných recitatívoch.

Vedenie divadla umožnilo popasovať sa s vokálnou náročnosťou opery viacerým sólistom, čo vyústilo až do trojobsadenia hlavných postáv. Na prvej premiére postavu Fausta spieval Ján Zemko. K nastudovaniu pristupoval so všetkou zodpovednosťou, dávajúc si záležať na správnom

hudobnom prejave. Vedomie náročnosti úlohy mu však zabráňovalo dosiahnuť uvoľnenejší prejav. Jeho alternant zaslúžilý umelec Jozef Konder a. h. (Štátne divadlo Košice) dal postavu Fausta podobu omladeného, láskou prebudeneho muža, nežného a túžiaceho po milovanej bytosti. Spoľahlivosť v hudobnom prejave umocnil aj hereckým stvárnením a vo vzájomnej nadväznosti týchto zložiek koncipoval aj hudobne náročné miesta svojho partu, ktoré význeli presvedčivo.

Margareta Dagmar Rohovej v porovnaní s jej alternantkami vyznela najpresvedčivejšie. Herecká skúsenosť, muzikálna a elegancia prejavu s patričným výrazom sú jej doménami na javisku. Ľubica Orgonášová v tejto úlohe podala veľmi dobrý výkon: intonačne istou, artikulačnou zreteľnosťou a výrazovou nežnosťou presvedčila o oprávnenosti obsadenia do tejto úlohy. Isté rezervy zostávajú vo vokálnom prejave náročnejšom na bohatšiu diferenciáciu. Tretia alternantka Alena Stopková (prvá repríza 9. 3. 1982) sa predstavila po prvý raz vo väčšej a náročnejšej úlohe. Jej soprán je príjemný, znie v bohatých farebných odtieňoch a má všetky predpoklady k čistému hudobnému prejavu. Viac skúsenosti na javisku priniesie iste svoje ovocie.

Obsadenie úlohy Mefista barytónmi poznačilo túto postavu trochu inou podobou než sme zvykli. Mefisto zaslúžilého umelca Štefana Babjaka chce mať podobu diabla, no bráni mu v tom prirodzená mäkkoosť charakteru umelca. Mikuláš Dobš je v tejto úlohe presvedčivejší. Podal výborný spevácky výkon, ale tiež to nebola pravá po-

doba sarkasticky vyznievajúceho diabla. Hlavnej postave opery chýbalo práve to, čo v nej malo byť: výsmech, záľudnosť, sarkazmus, strach a demonická nadvláda umocnená plnou hĺbkou ľudského hlasu.

Postavu Margarétinho brata Valentína stvárnil Jaroslav Kosec a František Balún a. h. (Štátne divadlo Košice). V ich podaní bola táto postava spoľahlivým ohníkom v konaní hlavných postáv, vyznela presvedčivo, u Balúna s väčším hlasovým volumenom.

K väčším úlohám patrí tiež postava Siebla, priateľa Valentína, Margarétinho ochrancu. Táto ženská „nohavičková“ úloha je pre mnohé sólistky lákavou speváckou príležitosťou. Krehkosť mladej duše a lyrizmus hudobného prejavu sú náročné na adekvátnosť výrazu. V podaní Jarmily Vašicovej boli splnené tieto požiadavky postavy. Alternujúca Mária Ferenčíková zostala tejto postave dosť dlhá. Jej malá herecká skúsenosť poznačila tiež jej spevácky značne nevyrovnaný výkon.

Dominujúcou zložkou hudobného nastudovania opery bol výkon orchestra pod taktovkou dirigenta Miroslava Šmída. Výrazovú náročnosť opery plnú kontrastných polôh a širokých kantilén i citlivých sprievodov zvládol orchestr na pozoruhodnej úrovni. V porovnaní s inými opernými nastudovaniami možno bez nadsázky hovoriť o interpretácii, ktorá bola citlivá v sprievodoch, tvárna vo výraze a frazovaní, kontrastná v modelovaní myšlienky, čím orchestr tvorivo prispel k správne hudobnému nastudovaniu celého diela. Sólisti a hudobne dobre pripravený zbor (nastudoval dr. Branislav Vargic) mali v dirigentovi spoľahlivú oporu.

Scénu navrhol Pavol Herchl v režisérových požiadavkách prehľadnej jednoduchosť, ktorá však v prípade tejto opery bola miestami na škodu (usporiadanie praktických a projekcia na pozadí nekorešpondovala s obsahom jednotlivých obrazov). Necitlivo k deju a celej scéne pôsobil biely portál z umelej hmoty. Niektoré scény boli by zniešali aj viacej svetelných efektov, čo by podporilo vizuálnu predstavu obsahu (napríklad Valpurgina noc). V kostýmoch Agáty Grešovej bola splnená účelnosť i dekoratívnosť, zvlášť v prvom obraze.

Nastudovanie Gounodovej opery Faust a Margareta je výrazným príspevkom do repertoáru banskobystrickej opery. Poukázalo na kvalitu súboru, ale i na nedostatky, ktoré bude potrebné v budúcnosti odstrániť dôslednou prípravou.

EVA MICHALOVÁ

KONKURZ

Riaditeľstvo Konzervatória v Žiline vypisuje konkurz na obsadenie miesta interného pedagóga

— hry na lesný roh

s nástupom od 1. 9. 1982.

Požadované vzdelanie: ukončenie vysokej školy múzických umení alebo konzervatória s viacročnou praxou.

Prihlášky doložené životopisom posielať na adresu:

Konzervatórium Žilina, ulica Marxa Engelsa č. 12.

Termín: do 31. mája 1982.

KONKURZ

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia

— na miesto orch. hráča na violu,

— na miesto orch. hráča na lesný roh.

Konkurz sa uskutoční dňa 10. júna 1982 o 13,00 h v koncertnej sieni SF;

a konkurz do Slovenského filharmonického zboru do hlasových skupín

— alt,

— tenor,

— bas,

ktorý sa uskutoční dňa 16. júna 1982 o 14,00 h v skúšobni SFZ, Bratislava,

Reduta, Palackého 2, I. posch.

Prihlášky so životopisom zašlite na kádrové a personálne oddelenie SF, Palackého 2, 816 01 Bratislava.

Prihlásiť sa môžu aj absolventi, ktorí v školskom roku 1981-82 končia VŠMU,

AMU, JAMU alebo konzervatórium.

Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: Alfréd Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Ľubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursíniová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p. 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

ŠTEFAN HOZA

VÁCLAV JIŘIKOVSKÝ a Slovenské národné divadlo

Keď sa pri jubilejných výročiach hodnotia viaceré umelecké úseky z histórie SND, väčšina autorov sa sústreďuje na riaditeľskú a dirigentskú osobnosť Oskara Nedbala, no už menej sa pripomína, alebo len veľmi okrajovo pôsobenie Václava Jiříkovského (1891—1942), spoluriaditeľa SND za éry O. Nedbala.

Václav Jiříkovský sa vlastným menom volal Herein. Umelecké meno Jiříkovský prevzal po svojom strýcovi, známom hercovi českých vidieckych divadelných spoločností a neskôr členovi Vinohradského divadla. Jiříkovský hrával divadlo už ako študent obchodnej školy. Z ochotníckych krúžkov angažovali ho k vidieckym divadlám na milovnícke úlohy. Na vidieku hrával s hosťujúcimi členmi pražského Národného divadla. Eduardovi Vojanovi sa zapáčil talent a usilovnosť mladého herca, preto ho často povzbudzoval, aby sa prihlásil do ND, lenže brány tu boli pre neho zavreté. Odišiel skúsiť šťastie do Brna, kde ho angažoval riaditeľ František Lacina (neskoršie jeho svokor), nám zná-

znamenitého organizátora. Nedbal sa chcel venovať okrem dirigovania v opere najmä symfonickým koncertom nielen doma, ale i v zahraničí. Potreboval sa zbaviť administratívno-organizačných starostí v činohre, kde sa čím ďalej ostrejšie ozývali hlasy za jej poslovenčenie. Nedbal nenašiel medzi slovenskými spisovateľmi vedúcu osobnosť pre činohru, ktorá hrala zväčša po česky, kým opera iba po česky. Jiříkovský mal dať, okrem iného, tiež pevné základy slovenskému činohernému repertoáru.

Václav Jiříkovský nezaoberal sa teóriou divadla, napísal iba niekoľko článkov, no o to viac bol praktikom. Vidiac tiesnivé pomery v činohre SND ujal sa hneď v začiatkoch svojho pôsobenia — okrem réžie hier hraných po česky — aj réžie slovenskej ľudovej hry Ferka Urbánka Rozmajrín (31. 8. 1925), v slovenskom preklade M. Rázusa režíroval a súčasne i hral hlavnú postavu v Mahe-novej hre Jánošík (18. 9. 1925). Túto úlohu nehral prvý raz, stretol sa s ňou už v Brne r. 1914. Divadelné referáty chvá-

nančné ťažkosti. Je zaujímavé citovať, čo napísal v zúfalom položení V. Jiříkovský keď sa zdalo, že SND bude musieť uzavrieť svoje brány, lebo nelen návštevnosť katastrofálne klesala, ale i subvencie pre SND boli oveľa menšie: „Kritický je stav nášho divadla po finančnej stránke, ba priam hrozivý. Uvážte, že naše divadlo potrebuje denne asi Kčs 12 000. V pondelok a v utorok sa nehraje a v stredu téměř vždy je celkový príjem nie viac ako Kčs 600 a v ostatné dni asi Kčs 400 za večer. Netajím sa tým, že naša bilancia vykazuje asi 250 000 nepokrytých pasív a ja s riaditeľom O. Nedbalom nemáme väčšiu záhu ako iní poprední členovia súboru s tým rozdielom, že títo musia vždy včas dostať svoj plat, kým Nedbal a ja až keď sú peniaze. Stalo sa nám nie raz, že sme museli na svoju záhu čakať i dva mesiace“.

Divadelná budova na Hviezdoslavovom námestí bola majetkom mesta. Na jej priečelí bol nadpis: Mestské divadlo — Stadttheater — Városl színház, čo už samo osebe poukazovalo na problém nášho divadla. Budova slúžila trom pánom, ktorým ju mohla vydávať a prenajímať mestská rada. Podobne rozhodovalo mesto i nad časťou divadelného fondusu, technického personálu, tiež nad tým, ako bolo divadlo vykúrené, osvetlené atď. Často sa stávalo, že mesto prenajímalo budovu na mimodivadelné ciele, napr. koncerty, prednášky, telocvičné akadémie atď. V zmluve malo vyhradené, že hlavný užívateľ (V. Jiříkovský a O. Nedbal) budú hrať „opery, operety, činohry, veselohry a frašky úmerné umeleckým nárokom mesta Bratislavy a jeho obecnosti. Riaditeľ musí sústrediť pozornosť najmä na operné predstavenia“. Už z tejto stylizácie vyplýva, kto túto zmluvu vypracoval a že je viacmenej prekladom zmluvy, akú mesto predkladalo maďarským zájazdovým spoločnostiam.

Václav Jiříkovský ako spolupodnikateľ a spoluriaditeľ pomáhal O. Nedbalovi svojimi skúsenosťami dodržiavať podmienky zmluvy s Družstvom SND, mestom i ministerstvom. Tým sa im ako koncesionárom dostalo trochu väčšej finančnej podpory a tak mohli občas vyplácať scénickú výpravu, resp. dať zhotoviť úplne novú.

Václav Jiříkovský podujal sa v sezóne 1926-27 na réžiu Maďachovej hry Tragédia človeka v Hviezdoslavovom preklade. V mladom L. Hradskom našiel znamenitého výtvarníka, ktorý získal cenné skúsenosti v práci s režisérmi činohier a choreografmi baletov. Teraz mu bola pridelená prvá samostatná scénická práca, ktorú vynikajúco realizoval. Vedenie divadla práve pri tejto hre počítalo s väčšou návštevnosťou bratislavských „starousadlíkov“ — milovníkov divadla. Ziaľ, ani tento maďarský autor, ani nádherná výprava, svetelné efekty a dôkladné herecké naštudovanie neprivábili lepšie situované vrstvy obyvateľstva do hľadiska. Milšie mu boli pondelňajšie a utorkové predstavenia nemeckých a maďarských hercov, i keď často nemali takú umeleckú úroveň ako slovenské alebo české divadelné predstavenia.

Václava Jiříkovského neodradil ani tento neúspech. Rozhodol sa inscenovať Musorgského operu Boris Godunov (10. 4. 1927). Pamätám sa na toto veľkolepé a obecnstvom dlho očakávané predstavenie. Réžia V. Jiříkovského vynikala jednotným slohom, na scéne dominovali G. Wintersteinerom namalované dekorácie vyhotovené po dohode s režisérom. Napriek biednemu divadelnému osvetľovaciemu parku docielil Jiříkovský vrcholné umelecké predstavenie, ktoré bolo v súlade s



Václav Jiříkovský v čase pôsobenia v SND.

hudobným naštudovaním B. Tvrdeho. I keď orchester a zbor, ktoré hrajú v tejto opere významné miesto, boli čo do počtu malé, vyplý sa k veľkému umeleckému výkonu. Podobne vynikali po spevackej a hereckej stránke aj všetci zúčastnení sólisti. Ak sa Jiříkovský zapodieval už v mladosti myšlienkou vybudovať osobitnú budovu pre činohru v Prahe a neskôr v Ostrave, tým viac sa jej ujal v Bratislave.

Koncom sezóny 1926-27 opäť nadhodil Družstvu SND myšlienku výstavby budovy pre činohru. Narazil však najmä v slovenskej autonomistickej tlačí i ba na upodostatnenie, že chce v Bratislave utvoriť novú českú scénu ako konkurenciu SND. Družstvo SND sa predsa odhodlalo vypísať v júni 1927 súťaž s tým, že návrhy na výstavbu novej divadelnej budovy majú sa predložiť do 10. 10. 1928. Porota udelila iba 3. a 4. cenu a niekoľko odmien. Mesto Bratislava venovalo pozemok, župa uvoľnila 1 milión korún do stavebného fondu. Jiříkovský sa s vervou venoval organizácii prípravných prác. Nakoniec sa však plán výstavby neuskutočnil, pretože sa pôvodný rozpočet zvýšil na 12—14 miliónov, čo vo vtedajšej všeobecnej finančnej kríze nebolo únosné.

Jiříkovského myšlienku už nikto viac nespomenul. Bola to veľká škoda pre slovenské profesionálne divadlo, ktoré mohlo mať popri starej budove jednu novú, zodpovedajúcu všetkým umeleckým požiadavkám.

Václav Jiříkovský znechutený



Záber z inscenácie opery Zlatý kohútik od N. Rimského-Korsakova (SND 1928).

Snímky: archív Divadelného ústavu v Bratislave

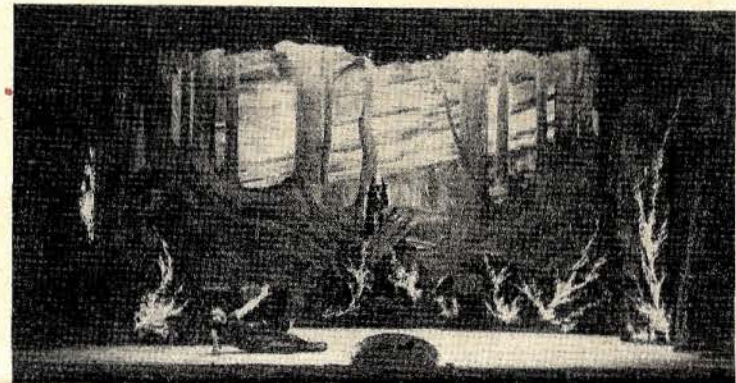
upodostatnením tlače i priamo v divadle, osobnými výpadmi a sklamanými i časťou verejnosti, utiahol sa iba k divadelnej réžii po českých hranách hier (Begovci: Boží človek; Shakespeare: Zimná rozprávka; Ibsen: Peer Gynt) a po česky spievaných oper. Najprv naštudoval Fibichovu Messinskú nevestu (4. 2. 1928), ku ktorej novú výpravu navrhol Ján Ladvenica a dirigoval Josef Vincourek, potom ruskú klasickú operu Rimského-Korsakova Zlatý kohútik (22. 12. 1928) s dirigentom Karлом Nedbalom, dekorácie navrhol M. Urbancov. Je pozoruhodné, že uvedenie tejto opery vzbudilo veľkú pozornosť nielen u domáceho obecnstva, ale aj u viedenskej a budapeštianskej kritiky.

Roku 1928 v spojitosti s poštátnením pražského ND rozvírila sa v slovenskej tlači znova myšlienka poštátnenia SND. Kompetentné úrady však nebrali túto snahu slovenskej verejnosti hlbšie na vedomie. Finančná situácia sa v SND na-

toľko zhoršila, že O. Nedbal sa koncom sezóny 1927-28 zriekol spolupodnikateľstva, k čomu dala podklad nehoda s orchestrom, ktorý žiadal zníženie pracovného úväzku a zvýšenie gáží, čo podporovala i silná Unia hudobníkov v Prahe. Tárcha vedenia SND prešla v budúcej sezóne na V. Jiříkovského, ktorý síce pre zlú finančnú situáciu ťažko mohol súhlasiť s požiadavkou orchestra, ale očakával poštátnenie alebo pokračovanie SND a tým aj zlepšenie po finančnej stránke. O. Nedbal za tejto situácie pozval z Olomouca za šéfa opery svojho synovca Karla Nedbala a za režiséra B. Vilíma.

Václav Jiříkovský vidiac zhoršujúcu sa finančnú situáciu, ako i slabú návštevnosť v činohre a opere, vzdáva sa miesta súkromného podnikateľa. SND preberá Družstvo SND s prísľubom ministerstva, že mu zvýší štátnu subvenciu. Napokon sa nič nezmenilo, lebo subvencia ostala pri čiastke 1 200 000 ako za súkromného podnikateľa. Sklamané družstvo sa zrieklo vedenia a vzalo na vedomie tiež rezignáciu V. Jiříkovského. Oskar Nedbal sa odrazu rozhodol opäť viesť SND ako súkromný podnikateľ, podporovaný niekoľkými členmi Družstva a skupinou hercov na čele s J. Borodáčom. Medzi O. Nedbalom a V. Jiříkovským nastali nedorozumenia najmä po tom, keď poslanec J. Sivák predniesol v pražskej snemovni (pri rokovaní návrhu o poštátnení pražského ND) také obvinenia proti Jiříkovskému, že pri presadzovaní výstavby novej divadelnej budovy mal na mysli vlastné obchodné záujmy. Jiříkovský vycítil, že informácia J. Siváka pochádzajú z divadla a preto r. 1929 odišiel z Bratislavy do Prahy, kde viedol divadlo a odtiaľ sa po dvoch rokoch vrátil do Brna, kde sa stal riaditeľom Zemského divadla.

Nazdávam sa, že je potrebné oceniť organizačné pôsobenie a umeleckú prácu V. Jiříkovského tak v činohre ako i v opere SND. Pri bilancovaní nám vychádza oveľa viac kladných hodnôt, než za čias jeho pôsobenia, keď pre ustavičné napádanie boli akoby ukryté v tieni jeho snáh. Nakoniec po odstúpe času vidíme, že nemožno všetky vyčítané nedostatky pripísať iba jeho osobe. Tak, ako u Nedbala, a nakoniec aj Drašara, vyplývali z neblahých sociálno-spoločenských a kultúrnych pomerov, aké vtedy u nás panovali.



Záber z inscenácie Bellovej opery Kováč Wieland (SND 1926).

my tým, že r. 1902 sa s brnenskou operou zastavil v Bratislave, keď cestoval na pohostinské vystúpenia do juhoslávie. Mal v Bratislave veľké úspechy, preto keď r. 1903 znova cestoval jeho súbor cez Bratislavu do Maďarska, hral v mestskej divadelnej budove české a ruské opery.

Václav Jiříkovský sa spolu s dramaturgom J. Mahenom stal v r. 1916—1918 vedúcou osobnosťou brnenskej činohry a opery. Svojej záside hral činoherný repertoár vysokých umeleckých hodnôt a prístupný najširším vrstvám obecnosti ostal verný po celý život (pokúšal sa o to neskôr i v Bratislave). Po zrode ČSR prišiel s nápadom postaviť v Prahe ľudové divadlo s veľkým počtom miest a ktoré by ideovo zrozumiteľný repertoár hralo za nízke vstupné. Bol to v povojnovom čase mimoriadne odvážny čin, pretože sa nikde nehralo bez operety. Ale Jiříkovský svoj návrh ospravedlňoval takto: „Žiadne slušné divadlo nemá vôbec hrať operetu. Samo se jí znehodnocuje“. (Myslel tu v prvom rade na divadlá s titulom národné.) Márne sa namáhal. Pre silný odpor vládnúcej buržoázie nemohol preraziť so svojou ideou na ministerstve školstva a osvety.

Slovenské národné divadlo viedlo Družstvo SND založené r. 1919 na podnet Jaroslava Kvapila, šéfa na ministerstve v Prahe a ministra pre správu Slovenska dr. Vavru Šrobára. Keď Družstvo hľadalo umelecko-organizačného riaditeľa pre SND, Kvapil r. 1920 navrhol V. Jiříkovského, ale nezískali ho, pretože prijal miesto riaditeľa divadla v Ostrave, kde vydržal do r. 1925.

Koncom sezóny 1925-26 končila O. Nedbalovi zmluva s Družstvom SND. Na ďalšie tri sezóny ju nemienil obnoviť. V SND chcel ostať iba ako spolupodnikateľ a šéf opery. Za svojho spoluriaditeľa si na Kvapilovu radu vyhládol V. Jiříkovského, ktorého poznal ako

lia nielen Jiříkovského režijné, ale i herecké umenie a zdôrazňujú, že dbal i o peknú slovenčinu.

Po nasledujúcej réžii Hviezdoslavovej drámy Herodas a Herodias (26. 11. 1925) ujal sa Jiříkovský, ako vôbec prvý, réžie opery J. L. Bellu Kováč Wieland (premiéra 28. 4. 1926). Titulnú úlohu spieval Zď. Otava, dirigentom bol O. Nedbal, dekorácie podľa návrhov prof. Kautského vypracoval skvostne G. Wintersteiner a kostýmy navrhoval mladý výtvarník L. Hradský. Treba poznamenať, že s inscenáciou i prekladom libreta (Vl. Roy) bol spokojný aj staručký skladateľ.

Oskar Nedbal pevne veril, že Jiříkovský vďaka svojmu organizačnému talentu dokáže v slovenskej činohre to, čo sa jemu nepodarilo. Ale ani Jiříkovský nenašiel zázračný prútik, ktorým by privábil slovenské a české meštianske obecnstvo na slovenské divadelné predstavenia. Nepodarilo sa mu získať ani robotníctvo, bývajúc zväčša na periférii Bratislavy a aj úradnícka vrstva ešte stále nenachádzala cestu do divadla.

Slovenská činohra musela rýchlo naštudovávať nové hry, pretože jej inscenácie nedosahovali dostatočný počet repríz. Popri Jiříkovskom začal sa réžiou zaoberať i J. Borodáč a tak spolu povzbudzovali slovenských spisovateľov do dramatickej tvorby, a do prekladov hier zo svetovej literatúry a susedných národov. I táto výzva nenašla primeranú odozvu. Súčasť prekladateľov za vtedajší skromný honorár bolo ťažko nájsť. Jednako zásluhou dvoch významných režisérův, schopných konkurencie s ostatnými režisérmi činohry zdvihla sa úroveň slovenského repertoáru nielen po umeleckej, ale i kvantitatívnej stránke, takže v sezóne 1925-26 hrala sa už polovica činoherného repertoáru po slovensky.

SND však ďalej zápasilo o svoje bytie a nebytie pre fi-