

HUDOBNÝ ŽIVOT 82

Ročník XIV.

22. XI. 1982

2,— Kčs

22

Po XVII. medzinárodnom hudobnom festivale v Brne

Všetky predfestivalové tlačové konferencie, propagačné materiály, správy oficiálne i kuloárové, nakoniec i program sám a predovšetkým výber interpretov a renomé hociktorého z nich signalizovali, že tohtoročný 17. ročník Medzinárodného hudobného festivalu v Brne bude atraktívny a že v doterajšej histórii festivalu môže patriť k tým najvydarenejším. Neodmysliteľné tradičné monotematické záhlavie, v ktorého duchu sa potom každoročne festival odvíja, znelo tentoraz **KOMORNÁ HUDBA**, čím po prvý raz došlo k opakovaniu — podobný titul totiž niesol už 6. ročník festivalu v roku 1971.

Tohtoročná festivalová téma, ktorá sa zákonite odrážala i v „komornosti“, resp. počtu účinkujúcich, potom podmienila i pozvanie relatívne viac zahraničných hostí, takže k „spestreniu určite došlo. Najväčším zážitkom festivalu sľuboval byť piesňový recitál mezzosopranistky Christy Ludwigovej, ktorú mal sprevádzať Erik Werba. Ludwigová sa však niekoľko dní pred koncertom ospravedlnila pre nemoc, takže festivalový maratón stratil svoj hlavný, našťastie nie však jediný magnet.



Sovietsky violista Jurij Bašmet zanechal v Brne hlboký dojem najmä predvedením Šostakovičovej Sonáty pre violu a klavír. op. 147. Snímka: V. Vaňák

NEČAKALI SME PREDSA LEN VIAC?

Festivalová dramaturgia nechápala tému KOMORNÁ HUDBA ortodoxne, stretávali sme sa totiž i s akciami, ktoré sa z tohto rámca zjavne svojím obsahom i formou vymykali, čo v posledných ročníkoch ostane rozhodne nie je jav ojedinelý. Mám na mysli predovšetkým divadelné predstavenia. Usporiadatelia túto skutočnosť odôvodňujú väčšinou požiadavkou mimobrnenských a predovšetkým zahraničných účastníkov festivalu získavať bezprostredne komplexnejšie informácie o hudobnom Brne sledovaním trebárs i tých produkcií, ktoré sa hlavnej myšlienke festivalu vymykajú. Napriek tomu dve divadelné akcie s festivalovou ideou priamo korešpondovali. O inscenácii **Kurkovho Dobrého vojaka Švejka**, ktorý našťastovo súbormi Mini-opery Brno, budeme samostatne referovať na inom mieste, takže do úvahy prichádza vlastne iba **Pražský komorný balet Pavla Šmoka** s choreografiami na **Dvořákovu „Americké“** a **Janáčkovu I. sládkovú kvarteto a Mozartov Hudobný žart**. Súbor zožal veľký úspech, pričom publikum obdivovalo ako technickú zrelosť všetkých siedmich účinkujúcich, tak nápaditosť choreografie, ktorá na seba najzreteľnejšie upozorňovala v Janáčkovi, zatiaľ čo žartovanie v Mozartovi by predsa len

tu a tam znieslo uzdu. Väčšina návštevníkov však odchádzala sklamaná z festivalovej reprízy **Čarostrelca**, z inscenácie diskutabilnej po všetkých stránkach. O to väčšia pozornosť sa potom uprela k **Juliette B. Martinu**, v ktorej sa brnenský operný súbor za nemeckého romantika rehabilitoval. Baletný ensemble sa prezentoval trojdielnym večerom (Stravinskij — Ravel — de Falla) na svojej štandardnej úrovni. Dramaturgickým objavom bolo uvedenie **Belliniho Puritánov** najmä vzhľadom k skutočnosti, že brnenská opera uviedla tohto autora zatiaľ iba jeden raz (!), a to pred 97 rokmi, keď v októbri 1885 dirigoval tu Normu Karel Kovařovic. Dielo, hoci so škrtami, prezentoval súbor **Slovenskej národnej opery z Lubľany** a výsledný dojem bol iste približne rovnaký ako v niekoľkých iných našich mestách, kam juhoslovanskí hostia zavítali: skvelá predstaviteľka Elviry V. Janeva-Iveljičová, niekoľko ďalších snaživých sólistov...

Už počas festivalu (najmä v jeho prvej polovici) zaznievalo viac-menej oficiálne, že naše interpretačné umenie v konfrontácii so zahraničným jasne vedie. Na jednej strane iste takéto zistenie teší a pre budúce ročníky zaväzuje, na druhej strane sa však vnucuje

otázka, či boli teda všetci zahraniční hostia pozvaní právom, po náležitom uvážení, alebo do akej miery i ekonomické faktory spôsobili, že sa tu objavili jediní slabšej umeleckej kategórie. V tomto zmysle snáď najviac sklamal **Tonkünstler Kammerorchester z Viedne**, ktorého umelecký vedúci **Bijan Khadem-Missagh** hral v druhej polovici večera sólový part Vivaldiho Štvoro ročných období. Teleso malo problémy s tónovou kultúrou, dynamické kontrasty boli slabé, chýbala — predovšetkým Vivaldimu — brilantnosť, perlivosť, tempá volili zrejme s ohľadom voči sólistovi pomalšie, navyše protagonistu nebol vždy intonačne a rytmicky celkom presný. Relatívne najlepšie sa súboru ešte darilo v Piatiach nemeckých tancoch F. Schuberta. Azda ešte väčšou nepriazňou väčšiny brnenských kritikov sa stretlo vystúpenie britského minidychového súboru **Koenig Ensemble**. Jeho umelecký vedúci **Jan Latham-Koenig**, skvelý klavirista a ideálny komorný hráč, sa plne presadil v Mozartovom Kvintete, K. z. 452 i v Sextete F. Poulencia, ktoré ostatne vyznelo ako najlepšie číslo programu. Janáčkovu sextetu Mládí síce dirigoval (!), čo už samo o sebe niektorých popudilo a nechýbali ani takí, ktorí takúto

(Pokračovanie na 3. str.)

Prečo o štýle v hudbe

Myšlienka zamerať 17. ročník brnenských hudobnovedných kolokvií k „adlerovskej“ téme „Štýl v hudbe“ sa vynorila presne pred rokom, práve v priebehu kolokvia 1981. Domáci organizátori ponúkli vtedy túto značne všeobecnú tému prítomnej medzinárodnej muzikologickej spoločnosti takmer nespomínajú, ich návrh sa však stretol s nečakane pozitívnym ohlasom. V dôsledku toho sa na tohtoročné kolokvium, stanovené na dni 4.—6. októbra, starostlivo pripravovali aj tí, ktorí inokedy kritizujú brnenské stretnutia pre ich údajnú všeobecnosť a programovú prehustenosť. Miestnosti Múzea robotníckeho hnutia, tohtoročného dejiska brnenského kolokvia, boli však v uvedených dňoch doslova prepĺnené. Päťdesiat aktívnych účastníkov z 11 krajín malo pozorných poslucháčov v 50—100 ďalších záujemcoch o toto podujatie. Čo vlastne vyvolalo túto vskutku rekordnú účasť?

Zrejme pocit, že s tzv. náukou o štýle, ako ju v roku 1911 kodifikoval Quido Adler svojim epochálnym spisom *Der Stil in der Musik*, nie je všetko v poriadku. Iba zdanlivo platí Adlerova téza, vyhlasujúca štýl za stredobod všetkých umeleckých riešení a za kritérium, podľa ktorého je nutné posudzovať a hodnotiť na diele doslova všetko. Aj keď sa dnes všetci správame tak, ako by táto myšlienka bezo zvyšku platila — hoci „štýlové zaradenie“ vypočutej skladby predstavuje prvú operáciu, ktorú urobí ktorýkoľvek poslucháč hudby — nevieme vlastne presne, kde máme tento bod hľadať a kam ho situuje samotný tvorca.

Na úvodnom spoločnom zasadnutí vystúpil s obhajobou pojmu „štýl v hudbe“ za hostiteľskú stranu **J. Vysloužil**, ktorý správne upozornil i na nutnosť zaoberať sa úlohou subjektu, t. j. štýlotvornou úlohou procesu hudobného myslenia. Vzápätí prišlo k explózií v podobe referátu **H. H. Eggebrechta** z Freiburgu (NSR). Rečník veľmi svedomite načrtnol genézu pojmu „štýl“ v európskej hudobnej teórii a estetike, ale v závere svojho vystúpenia vyhlásil štýl za kategóriu zväzujúcu, nepružnú, ba znásilňujúcu a doktrínársku, bez ktorej je lepšie sa v muzikologickej práci zaoberať. Iného názoru bol, pochopiteľne, sovietsky psychológ **J. V. Nazajkinskij**, hudobný estetik **M. Vetter** z NDR a autor tejto recenzie (prvý prišiel s veľmi obozretným filozoficko-teoretickým vymedzením, posledný so semiotickou koncepciou hudobnej štýlovosti). Nestor európskej muzikológie, tohtoročný osemdesiatnik **J. P. Larsen**, pravdaže, bránil zmysel doterajšej línie štýlovo-historických výskumov, iní osvetľovali cesty, na ktorých myslenie k poňatiu štýlu dospelo (**E. Lichtenhahn**, **P. Kuret**), bratislavský **J. Bakoš** pripomenul analogické problémové okruhy z dejín umenia, a tak sa postupne dospelo z najvšeobecnejších definícií a klasifikačných polôh k nevyhnutným konkretizáciám.

K tomu boli vyhradené tri paralelné sekcie druhého dňa, riadené **M. Wehnertom**, **W. Siegmundom-Schulzom** a **J. Jiránkom**. V prvej, historicky orientovanej sekcii dominoval, pochopiteľne, **K. von Fischer** svojim výkladom štýlového pluralizmu v hudbe talianskeho trecenta, vystúpením sovietskej bádateľky **Jevdokimovej** zasiahla vôbec po prvý raz do problematiky západoeurópskej hudobnej medievalistiky sovietska hudobná historiografická škola. O dobovej mnohosti a syntéze štýlu hovorili však i viacerí odborníci, zaoberajúci sa hudbou neskorších epoch: z domácich najmä **S. Bohadlo**, **R. Pečman**, **J. Hůlek**, **J. Trojan**, **Z. Pilková** a **I. Vojtěch**, zo zahraničných napr.: **G. Fleischhauer**, **R. Schollum** a **N. Mosusová**. Úlohou druhej sekcie bolo mapovať štýlovú situáciu 20. storočia. Pripomeňme tu aspoň vystúpenia **S. Wiesmannovej**, **A. Riethmüllera**, **J. D. Degana**, **K. Bulu**, **J. Doubravovej**, **L. Chalupku** a **A. Němcovej**. V tretej sekcii dominovali teoreticko-analytické referáty **J. Kresánka** a **J. Smolku**, pričom rad ďalších domácich i zahraničných autorov tu pripomenuli nutnosť nekonvenčného prístupu k štýlovým otázkam (napr. z hľadiska štatistiky a počítačovej analýzy, psychológie a intonačnej teórie atď.).

Dopoludnie posledného dňa bolo venované otázke štýlu hudobnej interpretácie. Zasadnutie viedli **J. Fukač** a **Ch.-H. Mahling**, okrem referujúcich (**J. Zich**, **L. Bulakovová**, **Y. Koláčková**, **E. Freilich**) zasadli k „okružnému“ stolu **J. Jiránek**, **R. Pečman**, **P. Polák**, **R. Schollum** a za hudobných interpretov dvaja experti pre starú hudbu — **E. Thom** z NDR a **E. Melkus** z Viedne. Po búrlivej debáte sa podarilo rozlíšiť štýlovo vernú interpretáciu diela (ako ju realizuje tzv. *Aufführungspraxis*) od osobnostného i dobového štýlu samotnej interpretácie a účastníci dospeli k názoru, že interpretácia ako svojbytná činnosť má svoje vlastné štýlové dejiny, len sčasti viazané na vývojový pohyb štýlu hudobnej tvorby.

O senzačné vyústenie popoludňajšej generálnej diskusie sa opäť postaral **H. H. Eggebrecht**, tentoraz v úlohe chairmana. Fakticky totiž odvolal svoje skeptické názory a plne dal za pravdu koncepcii, ktorú diskusnými príspevkami ďalej rozvíjali tak príslušníci pražského semiotického tímu (**J. Volek**, **J. Jiránek**, **J. Fukač**), ako aj **J. V. Nazajkinskij**. Štýl bol nakoniec definovaný ako ten princíp, ktorý riadi distribúciu prvkov z toho-ktorého systému vyjadrovacích prostriedkov do konkrétneho výtvoru ako i spätnú inováciu systému (či skôr rôznym na seba nadväzujúcich a do seba vklíňených systémov) prínosmi jednotlivých diel (výkonov a pod.). Práve preto môžeme vidieť v štýle tak individuálny tvorivý faktor, ako i kritérium, normatívne vymedzujúce prejavy danej triedy (napr. rad dobových, osobných, druhových, kompozično-technických a iných štýlov). Teda nijaký grandiózny objav, ale ani skromný výsledok: skôr obozretná formulácia, rešpektujúca existenciu nových vedných odborov a metód. Taktiež prejav snahy priblížiť štúdium hudobnej štýlovosti lingvistickej a literárno-vednej štylistike, odborom iste prepracovanejším. Hovorí o dosiahnutej názorovej jednote účastníkov kolokvia by iste znamenalo skresliť skutočný stav vecí. Ak ale prevládol na záver u väčšiny prítomných pocit uspokojenia, tak iste preto, že po dôkladnej príprave a otvorenej názorovej výmene mohol každý odísť domov bohatší o hypotézu inšpirujúcu k ďalšej práci.

JIRÍ FUKAČ

staccato

● ZASLŮŽILÁ UMEĽKYŇA KLÁRA HAVLÍKOVÁ vstúpila do novej koncertnej sezóny v znamení interpretácie našej tvorby. Po nahrávke ďalšieho televízneho recitálu z diel národného umelca E. Suchoňa a po dvojnásobnom predvedení Haydnovho koncertu pre klavír a orchester D dur sústredila sa najmä na zahraničnú reprezentáciu. Ešte koncom septembra uviedla dvakrát s Drážďanskou filharmóniou pod taktovkou Györgya Lehela 5. klavírny koncert Bohuslava Martinu. V októbri bola na koncertnom turné v Sovietskom zväze. Najskôr nahrávala v Moskve pre vydavateľstvo Melodija diela starých českých majstrov, najmä Koželuhu a Dusika. V Melodiji pripravujú nahrávku s našou umelkyňou aj ďalšiu platňu, na ktorej má byť predovšetkým Suchoňa Rap-sodická suita pre klavír a orchester. (Klára Havlíková už počas svojich predchádzajúcich zájazdov do ZSSR nahrala vo Všetevázovom rozhlasu a čiastočne i v televízii rozsiahly repertoár z tvorby našich skladateľov, prakticky celé klavírne dielo E. Suchoňa.) Po nahrávaní v Moskve sa predstavila slovenská klaviristka s recitálom z diel Vítězslava Nováka, E. Suchoňa a W. A. Mozarta v Uljanovsku, Magnitogorsku a ďalších centrách na Urale a v Povolží.

● BRATISLAVSKÉ DYCHOVÉ KVINTETO (František Machats — fagot, Vojtech Samec — flauta, Jozef Čejka — hoboj, Jozef Luptáček — klarinet, Jozef Ilies — lesný roh) hosťovalo prostredníctvom švédskej koncertnej agentúry Rikskonsert v dňoch 8.—21. 9. 1982 vo Švédsku. V siedmich švédskych mestách — Štokholme, Växjö, Vetlande, Halmstade, Varbergu, Karlskrona a Sjöbo — uviedli bratislavskí umelci program, v ktorom na úvod odznelo Dychové kvinteto Ilju Zeljenku, ďalej suita pre dychové sexteto Mladí Leoa Janáčka za spoluúčinkovania švédskeho basklarinetistu Tomyho Lumberga (študoval v Prahe na AMU u prof. Josefa Horáka), Dychové kvinteto švédskeho skladateľa Johana Ferströma a jednočasťová skladba pre dychové kvinteto Summer Music od amerického skladateľa Samuela Barbera. Ku koncertom F. Machats, umelecký vedúci telesa povedal: „Švédskej agentúre sme ponúkli dva programy s tým, že v ich rámci odznie jedna skladba nášho, ako i švédskeho skladateľa. Zo slovenskej tvorby si švédski partneri vybrali Zeljenkovu dielo, ktoré malo u poslucháčov pekný úspech, ako aj celý ďalší program. Mali sme veľa príležitostí sa presvedčiť, že moderná hudba má vo Švédsku veľké poslucháčske zázemie. V Štokholme sme hrali vo veľkej sále pred asi 350 milovníkmi komornej dychovej hudby, v ostatných mestách v menších priestoroch, ale vždy plne obsadených.“

Bratislavské dychové kvinteto odcestovalo do Švédska však ešte s jedným poslaním. Ďalšia tamojšia koncertná agentúra Regionmusic angažovala členov tohto telesa ako inštruktora a lektora pre trojdňový interpretačný kurz v Jönköpingu. Poslucháčmi kurzu boli členovia piatich profesionálnych dychových kvintet zostavených z hudobníkov, ktorí predtým pôsobili napríklad vo vojenských dychových orchestroch. Náplňou trojdňovej práce bola príprava recitálových programov vážnej hudby. Že vo Švédsku je záujem o komornú dychovú hudbu svedčí skutočnosť, že v celej krajine pôsobí 32 profesionálnych dychových kvintet. (mm)

● ERINDO, opera bratislavského rodáka J. S. Kussera v úprave a inštrumentácii Jaroslava Meiera odznela z gramoplatní Opusu dňa 1. 10. 1982 na prehrávke v Spoločnosti pre hudobné divadlo vo Viedni (Gesellschaft für Musiktheater). Nahrávka Opusu (P. Dvorský, M. Hažossyová, J. Spaček, Camerata slovacica — dirigent V. Málek) bola tu spontánne prijatá a odmenená dlhotrvajúcim potleskom. Spoločnosť pre hudobné divadlo už v minulosti sa zaslúžila o propagáciu našej opernej tvorby. Televízne filmy Krútiava, Kováč Wieland, Beg Bajazid, Vzkriesenie a Mistr Sčoooge boli tu predvedené za účasti početného viedenského publika a kritiky a tešili sa veľkej pozornosti. Aj v sezóne 1982-83 plánuje Spoločnosť pre hudobné divadlo štyri podujatia, na ktorých budú predvedené videozáznamy ČST Bratislava — balet „Rytierska balada“ Simona Jurovského, detská opera „Vrabčiaci“ Jaroslava Meiera, opery „Udatný kráľ“ Alexandra Moyzesa a „Katarina Izmajlovová“ Dmitrija Sostakoviča.

● ČESKÁ FILHARMÓNIA odcestovala 20. 10. na päťdňový koncertný zájazd do Japonska. Je to v jej histórii už štvrtý raz, čo sa vydala na Ďaleký východ, aby tam šírla slávu československého koncertného umenia. Pod taktovkou dirigentov Václava Neumanna a Zdeňka Košlera a so sólistami Josefom Sukom, Borisom Krajným a japonským violončelistom T. Tsutsumi uviedli v 17 japonských mestách 22 koncertov, na ktorých programe bude prevažne česká hudba. Na koncertoch zaznie kompletná Smetanova Moja vlast, alebo jej časti, predohra k Predanej neveste, Dvořákové symfónie č. 7, 8 a 9, Janáčkova rapsódia Taras Bulba, Pamätník Lidiciam Bohuslava Martinu, z českej moderny „Paprsky jitra“ Ctirada Kohoutka. Zo svetovej hudobnej literatúry Mozartov Klavírny koncert C dur a Symfónia C dur „Jupiter“, Brahmsova Symfónia č. 1 a Čajkovského Symfónia č. 6 „Patetická“. Skutočnú úctu a priateľstvo k nášmu národu a k českému umeniu vyjadrili Japonci tým, že na deň 5. novembra, na ktorý pripadá 100. výročie prvého kompletného predvedenia Smetanovej Mojej vlasti, určili koncert do Tokia, na ktorom zaznelo toto monumentálne Smetanovo dielo pod taktovkou národného umelca Václava Neumanna. Koncert preberala ako live nahrávku spoločnosť Nippon Columbia.

● SLOVENSKÁ RADA PRE UMELECKÚ KRITIKU zaslala v Bratislave 3. novembra 1982 za prítomnosti ministra kultúry SSR národného umelca Miloslava Váika. Na programe rokovania tohto poradného orgánu MK SSR boli otázky stavu umeleckej kritiky a hodnotenie úrovne umeleckých časopisov. V závere zasadnutia vystúpil minister kultúry SSR národný umelec M. Válek, ktorý upozornil na niektoré pretrvávajúce problémy v tejto oblasti.

● OPRAVA. V informatívnej správe „Slovenská filharmónia v sezóne 1982-83“ uverejnenej v Hudobnom živote č. 19 (rubrika Staccato, str. 2) bolo omylom nesprávne formulované umelecké postavenie dirigenta Bystríka Režucha v Slovenskej filharmónii. Správne má znieť, že Bystrík Režucha sa bude na realizácii programov novej sezóny podieľať vo funkcii dirigenta orchestra Slovenskej filharmónie. Ospravedlňujeme sa týmto dirigentovi Bystríkovi Režuchovi i čitateľom. (Red.)

Skladateľ versus akordeón z pohľadu interpreta

V súčasnosti sa opäť rozvírila hladina hudobného života v súvislosti s otázkami, týkajúcimi sa akordeónu ako takého, interpretácie, skladateľského zázemia, pedagogiky a iných prvkov, ktoré posúvajú alebo brzdia koncertný vývoj tohto nástroja. Musím poznamenať, že sa vyskytujú aj nepoučené názory, dokonca z radov muzikológov, ktoré poslucháčsku obec ovplyvňujú nesprávnym smerom. Dovoliť som si preto vyjadriť pár myšlienok ako podnet na zamyslenie.

„Pred skladateľom, ktorý sa rozhodne písať pre akordeón, vynára sa množstvo problémov. Celá stavba nástroja, spôsob hry, princíp techniky vyrastajú z hudby prostej, homofónnej, v prostriedku melódiky podporovanej návnou prízvukov, návnou a diletantsky posadených akordov. Basový manuál neumožňuje správny harmonický pohyb ani v rovine klasickej harmónie.“

Týmto slovami vyjadril svoj postoj skladateľ, ktorého si dnes váži celý akordeónový svet nielen u nás, ale aj v zahraničí. Váži si ho vďaka jeho serióznemu prístupu k nástroju, toľkokrát proskribovanému. Je ním Juraj Hatrík a citované slová predniesol pred mnohými rokmi na jednom z celoslovenských akordeónových seminárov. Dnes treba uznať, že vyjadril pravdivú myšlienku, ak vezmeme do úvahy konštruktívne nedokonalé nástroje tej doby. Akordeonisti majú v súčasnosti k dispozícii výborné nástroje, dosahujúce svetové parametre. O vývoji akordeónov však mnohí odborníci, najmä skladatelia, nevedia, a tak sa aj dnes pristupuje k akordeónu s dešpektom. Okrem toho je to pohodlnejšie, ako si dať dobrým akordeonistom vysvetliť rôzne kompozičné finesy.

Ak sa skladateľ pokúša na nástroj štandardného typu kľasť nároky vyššie, štýlovo novšie ako štýl, z ktorého nástroj vyrástol, vzniknú dva dôsledky:

a) skladateľ narazí na zdanlivo neprekonateľný limit a obmedzenia,

b) prudko sa zvýšia nároky na hudobné myslenie i praktickú hru interpreta.

Skladateľ, ktorý sleduje svojím vývojom aspoň v hlavných črtách súčasný vývoj, dostane sa v určitom bode do neriešiteľnej dilemy. Pokiaľ staval na harmonickom funkčnom systéme, i keď išlo o rozšírenú tonalitu, dalo sa tak zadosť učiť i nástroju, jeho vývoju. Avšak použitím kontrapunktickej techniky ako kontrastu k akordickým miestam, skladateľ už naráža na medze nástroja. Podobne pri použití určitého typu umelej modalít je tento problém rovnako náročný; hráč sa ponosuje, že vedenie basového hlasu je neprírodné, technicky ťažko zvláduteľné, že jednoducho „nie je písané do prstov“. Podobné ťažkosti sa vynárajú už pri takej skromnej novote, akou je rozširovanie subdominantnej i dominantnej sféry prokofievovským spôsobom umele tvorených dominant, vychádzajúcich z kombinácií frygických, lydijských a mixolydijských útvarov navzájom. Akordické kombinácie navyše rozvádzané v base, nie kvartovo-kvintovo, ale v iných intervalových vzťahoch, predstavujú obrovské problémy, i

keď sa nevyklučuje, že všetky tieto finesy výborný akordeonista zahrá. (Akordeón s melodicko-chromatickým manuálom umožňuje kombinácie akordov podľa ľubovôle skladateľa, vrátane alterácií.) Nároky skladateľa v prípade štandardného akordeónu teda presahujú tradované možnosti a hranice nástroja. Toto nakoniec z princípiálneho hľadiska nemožno považovať za negatívum. Rozpor medzi interpretom a jeho vychodenými „chodničkami“ a ambicióznym, i keď často len intuitívne hľadajúcim skladateľom je vlastne zdrojom pokroku v nástrojovej technike. Horšie je to so skladateľom, ktorý na jednej strane píše aleatoriku, využíva dodekafóniu, sériu, asynchronizáciu hudobných foriem a na druhej strane vo svojej tvorbe pre akordeón rozvíja tradičné funkčné vzťahy, tradične rozvíja hudobnú formu a pod. To je dosť nepríjemný rozpor pre skladateľa, ktorý stojí z hľadiska súčasných trendov hudby pred rozhodnutím, ako k uvedeným súčasným kompozičným prvkom v tvorbe pre akordeón dospieť. Ak si tieto fakty súčasný skladateľ uvedomoval, potom sa my, akordeonisti, nemôžeme diviť, že len tak málo autorov sa kompozične venovalo akordeónu. Treba však podotknúť, a to znova a znova, že uvedené zápory nástroja sa v prevažnej miere týkajú trhového nástroja.

Vieme, že vývoj súčasnej hudby je zložitý a jednou z tendencií je exploatacia, využitie zvuku, osamostatnenie zvuku, ktorý pohlcuje harmóniu, funkčnosť, motívickú prácu, ba dokonca rozmazáva a rozleptáva formové schémy. Táto orientácia býva spojená s aleatorikou, ktorá u hudobných plôch využíva náhodu. Náhoda sa, samozrejme, tiež dá regulovať. Výhodou oproti regulácii, ktorú predstavoval, povedzme, serializmus, je, že je to regulácia nie na papieri, ale regulácia parametrov posluchu. Skladateľ zaujíma, aký účinok majú na konzumentov postupy, ktoré si zvolil a skúmanie tohto účinku spätne vplyva na jeho prácu. Prichádza sa i v avantgarde na to, že poslucháča nemožno znásilňovať, že skladba musí mať začiatok a koniec, t. j. musí byť procesom smerujúcim odniekiaľ niekam. Ďalej, že nezávisí ani tak na čistote materiálu, jeho roznorodosti, ako na tom, v akej významovej hustote je zastúpený; tzn. uvedený do pôsobivých vzťahov.

A tu sa vynárajú práve šance pre tých, ktorí rozvíjajú akordeónový štýl. I v kvintakorde a septakorde, ktorými je akordeón dedične zafarbený, možno vidieť prvky, s ktorými sa dá pracovať netradične. Jednou cestou je kumulácia akordov nie v zmysle tradičnej tonality, bitonality či harmonických kombinácií, aké používali napr. Bartók, Stravinskij, Prokofiev, ale v zmysle zvuku — za účelom clustrového účinku. Na akordeóne je to možné, hoci si to v rovine techniky žiada nové poňatie. Rozumej, techniky interpretácie! Možno sem zaradiť skladbu Juraja Pospíšila Recitativo ed aria. Dielo je komponované dodekafonickou technikou. Vývoj kompozície prebieha striedaním hustoty zvuku a zmožovaním rytmického pohybu. Autor tu významným spôsobom

sobom využíva i špecifikum nástroja — vytváranie zvukových vln pomocou náročnej mechovej techniky. Základné metrum kompozície je sekunda. V skladbách Jozefa Podprockého sa stretávame s podobnými prvkami. Osobitné miesto v akordeónovej literatúre zaujíma akordeónová prvotina Juraja Hatríka Introdukcia, fuga a finále. Základ tvorí dvojtaktový motív akordov. Pozoruhodné je finále, ktoré má rondový formu s dvoma kupletmi, programovými. Prvý kuplet je paródiou na súperenie dvoch harmonických skupín: starej, naivnej heligónky a koncertného akordeónu. Tento program sa pretavil do iluzórného neytimického valčíka. Druhý kuplet parodicky imituje polku. Toto by mohlo byť nakoniec zdrojom pokroku a dalo by sa obrazne nazvať „bojom s prízvukovým atavizmom“. Prízvukový atavizmus patrí síce nerozlučne k akordeónu, ale možno ho využiť aj ako zvukomalebný prvok, ako kompozičný zámér. Boj s prízvukovým atavizmom sa nedá vyhrať iba zaradením barytónového registra, zdokonalením akordickej techniky a techniky mechu, ale treba ľavú ruku oslobodiť od služobníckeho vzťahu k pravej. Jednoducho povedané — zamerať výchovu hráčov tak, aby síce ľavá ruka vedela, čo robí pravá, ale aby bola samostatná. Nová situácia v hudobnom myslení, nové kompozičné, ako aj estetické nároky si vyžadujú zmeny v práci pedagógov od najnižšieho stupňa po najvyšší. V oblasti technického vedenia si veľké kvantum informácií vynucuje zdokonalenie výučby, vypustenie nepodstatného a pestovanie principiálnych vecí. Bez týchto parametrov by nebolo možné interpretovať aj na strednom stupni nášho hudobného školstva také rozsiahle dielo, akým sú Pulzácie I. od J. Hatríka. Autor ich skomponoval na princípe zhusťovania a zriedčovania harmonického procesu kumuláciou bitonality, využívaním mnohých kompozičných prvkov. Pulzácie I. sú klasickou ukážkou toho, ako možno využiť práve to, čo sa u akordeónu považuje za dekadentné — prízvukový sprievod, nehovoriac o tom, že v danom prípade nemožno o sprievode ani hovoriť. Využívanie kvintokvartového systému sa uskutočňuje v dvoch rovinách:

a) na štandardnom manuáli na homofónnom princípe, vertikálne,

b) na horizontálnom základe na princípe polyfónnej sadzby, využívaní na melodickom, barytónovom manuáli.

Dielo je technicky a obsahovo veľmi náročné a je určené len vynikajúcim interpretom-akordeonistom. Posúva rovinu možností interpretácie ku krajnej hranici.

Akordeón sa nachádza v neustálom metodickom, konštruktívnom aj interpretačnom vývoji. Záleží preto veľmi veľa aj na pedagógoch akordeónovej hry, aby sledovali svetový trend metodiky a k vyučovaniu pristupovali tvorivo. Naši skladatelia sa nemusia tvoriť pre akordeón báť, nemožno odsudzovať a priori to, čo nepoznáme, skôr treba študovať kompozičné možnosti tvorby pre tento vďačný nástroj. Len tak sa dostane účty nástroju, ktorý patrí aj na koncertné pódium.

VLADIMÍR ČUHRAN

Slubné výkony

Pred krátkym časom (15. 9. 1982) sa v koncertnej sieni Čs. rozhlasu bratislavského publika predstavili dvaja poslucháči Hudobnej fakulty VŠMU — huslista Ewald Danel a klavirista Mikuláš Škuta. Partnerom im bol Štátny symfonický orchester z Göttingu, ktorý so svojím dirigentom Rostislavom Hališkom.

Na úvod koncertu zaznelo jedno z najznámejších a najhranejších diel J. Sibelia, symfonická báseň Finlandia. Dielo, v ktorom sa mal orchester „ukázať“ a ktoré malo dôstojne orámkovať vstup oboch sólistov, však v podaní gottwaldovského orchestra vyznelo nepresvedčivo. Celková koncepcia, ktorou sa orchester zmocnil Sibeliovej partitúry, trpela jednostrannosťou, ktorá sa prejavila vo výslednom, málo plastickom celku, bazírujúcom na preexponovanej (miestami takmer surovej) dynamike hladiny. Na výslednom (nie príliš priaznivom) dojme majú svoj podiel aj distonujúce drevá, kto-

ré i v lyrických pasážach zneli tvrdo. Najvyrovnanejšie pôsobila skupina sláčikových nástrojov.

Pozornosť prítomných sa však sústredila predovšetkým na huslistu Ewala Danela (z triedy prof. T. Gašparka), ktorý v rámci svojej diplomovej práce predniesol nie menej známy Koncert pre husle a orchester D dur L. van Beethovena. Danel odviezol solídny výkon, ktorého doménou bola trpezlivosť podania, zbavená akéhokoľvek sentimentu. Hoci nám miestami chýbalo viac suverenity a sebadôvery, Danel tento deficit dokázal úspešne prekryť inými parametrami svojej hry, najmä spoľahlivou pamäťou a pekné zafarbeným diskantovým registrom. Niektoré nepresnosti (najmä v III. časti, ktorá by okrem toho bola zniesla i rýchlejšie tempo), idú väčšinou na vrub orchestra. Ten sa akosi nedokázal dostať do súladu so sólistom. (Musíme však dodať, že k tomu, aby sa sólista s orchestrom viac zžil, je jedna

spoločná skúška naozaj málo.) Vcelku zanechal Danel priaznivý dojem, ktorým demonštroval dobrú prípravu absolventa a súčasne potvrdil dobré meno Hudobnej fakulty VŠMU.

Na koncerte sa predstavil ešte klavirista Mikuláš Škuta (z triedy doc. E. Fischerovej), toho času poslucháč IV. ročníka HF, v Koncerte b mol pre klavír a orchester P. I. Čajkovského. Škutov výkon niesol znaky zdravého zanečatia, hoci niekedy na úkor zrozumiteľnosti. V celkovej výstavbe Škuta trochu precenil nosnosť textových cezúr, čo sa nezaobišlo bez narušenia logičnosti procesu. Inak však preukázal vzácnu pohotovosť, rytmickú prenatnosť, ale i lyrický talent. Je to v porovnaní s Danelom skôr erupzívnejší než hlbavý typ. Ak svoj prejav obohatí i o tento druhý rozmer, zaiste to nebude bez pozitívneho vplyvu na jeho ďalší umelecký rast.

KUDOLF BREJKA

Štvrtstoročnica Slovenského kvarteta

Žáner sláčikového kvarteta sa zrodil v prvých desaťročiach 18. storočia. Je dôsledkom zániku baroka a zrodu nových umeleckých zámerov reprezentujúcich rokoko a klasicizmus. Po prudkom rozvoji tohto žánru a prvom vývojovom vyvrcholení tvorby zásluhou Josepha Haydna stalo sa kvarteto najobľúbenejším komorným zoskupením, ktoré sa intenzívne pestovalo aj v domácnostiach.

Na Slovensku sa stalo kvarteto mimoriadne pestovaným druhom hudby, ktorého význam možno vidieť i v jeho funkcii zvyšovania hudobnej kultúry v širokých radoch obyvateľstva. V predvojnovom období pôsobilo na Slovensku niekoľko kvartetových ensemblov aj s profesionálnymi nárokmi na interpretačnú úroveň (Aktardžievovo kvarteto, Slovenské komorné združenie, Slovenské kvarteto v starom zložení a i.).

V povojnovej situácii sa obnovil opäť vojnovou pretrhnutý kontakt so svetovým trendom hudobnej tvorby a interpretácie. Situácia bola na Slovensku priaznivá: po roku 1945 a 1948 vznikol veľký počet profesionálnych orchestrálnych a iných telies, vybudovala sa sieť hudobného školstva. Naša spoločnosť mohla poskytnúť mnohým talentom vysokú profesionálnu erudovanosť.

Nároky na interpretáciu novej tvorby svetovej i slovenskej narastali v takej miere, že zvládnutie interpretačných úloh vyžadovalo vysokú umeleckú pripravenosť a dôsledné vytrvalé štúdium.

Založením Slovenského kvarteta v roku 1957 (Aladár Móži — 1. husle, Alojz Nemec — 2. husle, Milan Telecký — viola, Jozef Sikora /od 1962 František Tannenberger/ od 1980 Jozef Podhoranský — violončelo) sa plne počítalo s vysokými nárokmi na také komorné zoskupenie, ktorého úroveň vytyčili najvýznamnejšie združenia, akými boli Kvarteto Pro arte, Kolischovo a Amarovo kvarteto, v novšom čase Juliardovo kvarteto.

Význam Slovenského kvarteta a jeho prínos pre našu hudobnú kultúru možno vidieť predovšetkým v tom, že sa dokázalo vypracovať na úroveň, ktorú možno hodnotiť z hľadiska najnáročnejších svetových interpretačných kritérií, čoho dôkazom je i to, že v anonymnej súťaži Štokholmského rozhlasu získalo Slovenské kvarteto prvé miesto za interpretáciu IV. kvarteta B. Bartóka pred súbojmi

Slovenské kvarteto v terajšom zložení. Zľava: primárius kvarteta zaslúžilý umelec Aladár Móži, Alojz Nemec, Jozef Podhoranský a Milan Telecký.



svetového mena, akým bolo napr. Juliardovo kvarteto.

Umeleckú úroveň Slovenského kvarteta dokumentuje jeho veľká obľúbenosť nielen doma, ale i v zahraničí. Koncertné cesty Slovenského kvarteta viedli takmer do všetkých štátov Európy — ZSSR, NDR, MER, Poľska, Juhoafrická, NSR, Švédska, Dánska, Švajčiarska, Francúzska, Talianska a Španielska. K tomu prispieva veľký počet zahraničných rozhlasových nahrávok, ktoré realizovalo Slovenské kvarteto vo Frankfurte nad Mohanom, Berlíne, Kolíne, Saarbrückene, Kodani, Budapešti, Moskve, Varšave, Belehrade, Madride a inde, kde všade nahrávali aj diela slovenskej tvorby. Okrem početných platňových nahrávok pre Supraphon a Opus, včítane licencií pre Japonsko, Taliansko a Španielsko, nahrávalo Slovenské kvarteto pre firmy DGG, Riks, Musica mundi a iné.

Repertoár Slovenského kvarteta je veľmi široký, možno povedať univerzálny. Je samozrejmosťou, že každé kvarteto vychádza z tradičného klasického repertoáru, bez ktorého nemôže existovať žiadne združenie, s čím je spojené aj tlmočenie osvedčených významných hodnôt tradície Haydna, Mozarta, Beethovena, pričom sa svetový repertoár Slovenského kvarteta rozšíril aj na diela romantikov (Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms), ako i na impresionistov (Debussy, Ravel) a tvorbu 20. storočia (Bartók).

Slovenské kvarteto sa venovalo s veľkou zanietenosťou tvorbe slovenských skladateľov. Interpretácia diel slovenskej hudobnej moderny patrí k prvoradému poslaniu tohto súboru. Takmer každé významné dielo slovenskej kvartetovej tvorby figuruje v jeho repertoári, väčšinou ho aj premiérovali. Premiérový a štandardný repertoár slovenskej tvorby involvuje diela A. Moyzesa, E. Suchoňa, J. Čikera, D. Kardoša, O. Ferenczyho, P. Bagina, A. Albrechta, I. Zeljenku, A. Očenáša a mnohých iných. Niektorí

slovenskí skladatelia komponovali svoje diela priamo pre Slovenské kvarteto. S akým úspechom propagovali slovenskú tvorbu, ukazujú ich zahraničné rozhlasové a gramofónové nahrávky; takmer každá z nich obsahuje aj dielo zo slovenskej tvorby, ktorému dokázali dať kvalitou interpretácie zaslúženú atraktivnosť.

Interpretačný štýl Slovenského kvarteta prezrádza osobitý rukopis, ktorého príznačnou črtou je snaha vyhovieť charakteru interpretovanej skladby, úsilie slúžiť a nie dominovať či nanucovať dielu výrazové rozmery, ktoré by neprimeranými z výrazového zámeru skladby, ale z presadzovania virtuózných črt instrumentálizmu a neopodstatnenej bravúry súborového súzvuku, čomu mnohé združenia podľahli v snahe presadzovať neprimeranú originalitu.

Oveľa skôr sa zameriavali členovia kvarteta na plastické vyzdvihnutie vedenia hlasov, alebo aj jemnú artikuláciu homofónno-akordických postupov, a to, podľa toho, čo stálo v popredí v koncepcii autora. Citlivá voľba tempa, ako i jemné dynamické dotváranie kantabilných línii, dynamické podopieranie napätia a uvoľňovania hudobného priebehu dávali interpretovaným skladbám koncepcijnú jednotu a prirodzenú muzikantskú pôsobivosť, čím si Slovenské kvarteto vždy dokázalo upátať prijímateľov a umocňovať estetickú a ideovú pôsobivosť diela.

Slovenskému kvartetu za vynikajúcu interpretáciu diel našej i zahraničnej kvartetovej tvorby bolo udelených niekoľko vysokých vyznamenaní: Cena mesta Bratislavy (1965), Cena Zväzu československých skladateľov (1969), Štátna cena SSR (1970), Cena Zväzu slovenských skladateľov (1975).

Želáme si, aby Slovenské kvarteto svojimi interpretačnými výkonmi ešte dlhý čas tešilo obecenosť a úspešne naďalej slúžilo večnej sláve hudby.

JÁN ALBRECHT

RECENZUJEME

ONDREJ DEMO: Z KLENOTNICE SLOVENSKEJ LUDOVEJ PIESNE, OPUS, Bratislava 1981

Dlhoročný cyklus rozhlasových relácií autentického hudobného a zvykoslovesného folklóru Klenotnice nás sprevádza nielen na nedeľných predvečerných posedeniach, ale stále intenzívnejšie aj pri iných príležitostiach. Známy redaktor Československého rozhlasu dr. Ondrej Demo vychádza v ústrety širokému okruhu rozhlasových poslucháčov, keď hľadá nové možnosti styku nahrávok autentického folklóru s jeho milovníkmi. Práve z podnetu poslucháčov vzniklo už niekoľko gramoplatní v pohotovom výbere dr. Ondreja Demu. Posledným prejavom jeho cieľavedomého kontaktu s rozhlasovými poslucháčmi je zbierka ľudových piesní s názvom Z klenotnice slovenských ľudových piesní vydané v Opuse začiatkom roku 1982. Zbierka našla iste veľa adresátov jednak u mnohých účinkujúcich dedinských interpretov a uchovávatelov ľudových piesní, jednak u ich blízkych známych a širokého okruhu milovníkov folklórneho umenia. Ondrej Demo ako jediný redaktor týchto relácií už takmer dve desaťročia dokazuje možnosti záručenia svojej práce, ktorá sa inak stráca v éteri. Už dávnejšie začal uverejňovať v časopise Rytmus texty a zápisy piesní z vybraných relácií Klenotnice. Popri množstve iných celoslovenských folklórnych podujatí sa týmto stáva aj Demova redaktorská práca iniciatívnym činom podnecujúcim široké vrstvy znalcov interpretácie umenia folklórneho žánru k jeho ďalšiemu uchovaniu. V tomto treba vidieť najväčší význam práce redakcie Ľudovej hudby Čs. rozhlasu.

Materiálová hodnota obsahu publikovanej zbierky je prínosom pre fond doteraz známych, najmä publikovaných zbierok slovenských ľudových piesní. Aj keď ide väčšinou o tie publikované piesne, ktoré majú v poslednom štvrtstoročí veľkú frekvenciu, predsa možno počítať aj s takou vrstvou piesní, ktoré iste obohatia náš generálny fond. A tým by sme vlastne aj vyčerpali priestor pre vymenovanie skladov zbierky. Ak by si totiž nárokovala ohodnotenie zo širšieho, predovšetkým odborného vymedzeného pohľadu, museli by sme hovoriť o jej vážnych nedostatkoch. Editorska príprava materiálu, ako aj úvodné texty nám zostávajú vďaka.

V ostatnom čase stále intenzívnejšie pociťujeme potrebu timovej spolupráce v rôznych odboroch. Zdá sa, že pre vydanie zbierky ľudových piesní, pre spracovanie tanečných monografií, pre zápis a analýzu ľudových tancov a iných druhov folklórneho prejavu by bolo potrebné spolupracovať viacerým odborníkom, aby sa im podarilo spracovať, analyzovať a publikovať zozbieraný materiál na úrovni požadovaného súčasného stupňa vedeckého myslenia a výdobytkov modernej vedy. Inak budeme stále iba v bludnom a uzavretom kruhu. Je pochopiteľné, že popri náročnej redaktorskej práci nie je možné ponúknuť dnes záujemcom po každej stránke erudovaným titul, pripravený jednou osobou od nahrávania až po jeho publikovanie. Ide teraz o to, aby sme si to uvedomili a nebrali na seba bremeno, pod ktorým často padáme od únavy a vysilenia. Ak by sa nám to podarilo, bolo by to veľké víťazstvo nad našou dobou, v ktorej sa stávajú pomaly „otrokmí“ stále viac narastajúcich úloh a povinností bez toho, aby sme hľadali kľúč k ich riešeniu cestami adekvátnymi obdobiu konca 20. storočia.

ALEXANDER MÓŽI

NEČAKALI SME PREDSA LEN VIAC?

(Dokončenie z 1. str.) reprodukciu pohotovo prekrstili na „Stáří“. Osobne by som zďaleka tak prísny nebol a skôr by som sa priklonil k jednej z pražských kritik po koncerte súboru v našom hlavnom meste, ktorá síce superlatívmi nehýrila, ale triezvo hovorila o ambicióznosti a predovšetkým perspektíve týchto mladých Angličanov. Nenadchol ani podvečerný dialóg vynikajúceho Rudolfa Daška s fínskyim hosťom, ktorým bol skladateľ a trúbkar Jarmo Sermilä. Stále sa totiž natíska pocit, že Sermilä v „džezovosti prejavu“, virtuozite i invencii pokrývkava za Daškom.

Svetoznámy klavirista Paul Badura-Skoda vzdal svojím recitálom veľkolepý hold Franzovi Schubertovi. Umelec nevystupuje v Československu po prvý raz, takže večer výostného interpretačného umenia bol viac-menej s akousi samozrejmosťou už očakávaný, ale o čo v takýchto prípadoch býva záveš bolestivejšie sklamanie. Skromne vystupujúci Badura-Skoda prišiel — a opäť zvíťazil. U úvodných Walzerketet som si poznamenal, že s takými výrazovými i tempovými nuansami môže tieto milé drobnosti zahrať azda len Viedencan. Nasledovali Impromptus, op. 90, D. 899 a dve sonáty a ... tri pridavky. Atmosféra večera

bola jednou z najpríjemnejších z celého festivalu. Rovnako vystúpenie sovietského violistu Jurija Bašmeta, ktorému spolaživým a oddaným partnerom pri klavíri bol Michail Muntian, sa stalo senzáciou festivalu, hoci tento koncert handicapovala skutočnosť, že sa akcia konala popoludní a že bola celkove vôbec predposledná, čo sa odrážalo v slabšej návštevnosti. Po úvodnej Suite d mol Marina Maraise (1658—1728), kde sa predsa len vnucovala otázka vhodnosti a štýlovosti klavírneho sprievodu, Bašmet doslova zažiaril vo violovej verzii Schubertovej Sonáty a mol pre dnes už zaniknutý nástroj zvanej arpeggione, takže v súčasnosti sa dielo väčšinou hrá v úpravách pre violončelo. Hra skromne vystupujúceho sympatického umeleca opľýva vysokou tónovou kultúrou, Bašmet vládne znелým usľachtilým tónom a udivuje svojou technikou. Na pódiu zásadne neladil. Zaujímavé bolo jeho podanie Šostakovičovho epilógu Sonáty pre violu a klavír, op. 147, v konfrontácii s výkonom iba o päť dní starším, s poňatím Josefa Suka. Zatiaľ čo Suk jednoznačne zdôraznil skladateľov moment lúčenia a celkové životného bilancovania, Bašmet vtisol dielu aspoň v prvých dvoch častiach erupzívnejší ráz. Suk v prvej polovici svojho recitálu za kla-



K vrcholom festivalu patrilo vystúpenie rakúskeho klaviristu Paula Badura-Skodu.

Snímka: V. Vaňák

vírneho sprievodu Josefa Hálu bol, pochopiteľne, verný svojmu obligátnemu nástroju, a tak nadšené publikum sa doslova kochalo v Beethovenovej „Jarnej“ a v Sonáte pre husle a klavír B. Martinu. Krátko: i tento raz Suk potvrdil, že je vo svojom odbore našou jednotkou. Predpokladám, že Peter Schreier predvedením Bachových svetských kantát (vokálni sólisti z NDR, Pražský komorný orchester, Kühnov komorný zbor, švajčiarsky Edward Tarr Trumpet Ensemble, flautista V. Kunst) vzbudil na BHS približne rovnakú odozvu ako tu v Brne, teda, že Schreier-tenorista stále ešte vysoko prevyšuje Schreiera-dirigenta. Rozdiel pravdepodobne nebude ani v hodnotení vystúpenia En-

semble Guillaume de Machaut z Paríža, rovnako sa prezentujúceho v Bratislave. V nedýchateľnej atmosfére preplnenej sály dostalo publikum príkladnú dramaturgickú lekciu. Iste si uvedomovalo, že prvoradým úsilím týchto Francúzov je snaha po čo najväčšej štýlovosti a autentickejšť pri ich záslužných „výletoch“ do hlbokéj hudobnej minulosti a iste prepadlo, že vokálny prejav bol o mnoho bezpečnejší ako niekedy predsa len rytmicky a intonačne neistá hra instrumentalistov.

Treba povedať, že — až na niekoľko výnimiek — záujem o festivalové akcie bol značný, a že kapacity siení väčšinou nestačili. K tým najvyhľadávanejším patrili večer, na ktorom Jiří Stivín s Brněnským komorným orchestrom celkom suverénne predviedol Vivaldiho Koncert C dur pre flautino, sláčiky a basso continuo, R. 443. Je pochopiteľné, že zďaleka nie všetky tváre, ktoré sa mihali v žiari reflektorov (koncert — okrem práve Stivína — snímala televízia), sme bežne vídavalí i na ďalších festivalových akciách. Dôležité je, že všetci nakoniec búrlivo aplaudovali nielen tesne pred záverom vystupujúcemu Stivínovi, ale i perfektným pražským sólistom na plechových dychových nástrojoch, ktorým patrila prvá polovica predsa len dlhého, lež zaujímavého večera. Vivaldimu prináležal i celovečerný recitál sovietskej violončelistky Viktória Jaglingovej, ktorá predniesla šesť jeho sonát pre violončelo a basso continuo, ktoré v tomto prípade reprezentoval organ. Riešenie iste diskutabilné, zvlášť keď nástroj, zverený Bo-

risovi Romanovovi, robil tu predsa len ťažkosť ako rázu rytmického, tak v registrovaní. Štýlová disciplinovanosť sólistky, jej krásny tón, skvelá technika i vyžarujúca sila jej osobnosti nakoniec pozdvihli tento recitál k zážitkom. Jej krajan, Moskovský komorný zbor so zbornajstvom V. Mininom v širokom dramaturgickom zábere od Lassa po Sviridova a úpravami ľudových piesní udivovali hlasovou i technickou prípravou a farebnosťou a prekvapovali až javiskovým prejavom.

Nemôže byť zmyslom týchto riadkov podať vyčerpávajúci výpočet všetkých festivalových akcií a komentovať ich čo i tým najkratším recenzenským pohľadom — na niektoré už nezostalo miesta, hoci by si to zaslúžili v miere čo ako rozdielnej (výborný Ivan Moravec v Beethovenovom 3. klavírnom koncerte, holandský klavirista a „showman“ Polo de Haas s tvorbou 20. storočia, dánske, rozhodne perspektívne Michala Petri Trio, sympatické Duo Luxembourg, interpretujúce Beethovene, Brahmsove, Schumannove a Stravinského diela pre violončelo a klavír, Nanuťov dirigentský podiel na slusnom vyznení záverečného koncertu, ktorého garantom bola Štátna filharmónia Brno so svojimi komornými telesami a rad ďalších súborov a umelcov). I púhe zaznamenanie všetkých, tzv. pridružených akcií by zabralo veľa riadkov. Omnoho dôležitejšie je vyjadriť nádej, že i ďalšie ročníky festivalu budú sledovať dostatočnú atraktivnosť predovšetkým vo sfére interpretačnej.

VLADIMÍR ČECH

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

21. a 22. X. 1982

Na otváracom koncerte SF predstavil sa za pultom nášho prvého telesa stály hosťujúci dirigent **Libor Pešek**. Dramaturgia jeho posledných vystúpení sa v ostatnom čase vykryštalizovala v pravidelnú propagáciu slovenskej tvorby, predovšetkým predstaviteľov Peškovej generácie. V tomto prípade to bola *Musica nocturna per archi* od **Ivana Hrušovského**. Autor v nej využíva zvukovo-farebné možnosti sláčikového obsadenia vrátane postupu avantgardných, nevynímajúc aleatoriku. Hrušovského opus sa vyznačuje istým zámerným spájaním evolučného a priradovacieho princípu. Skladbu určujú obdivoma smermi obrátené gradačné línie, prerušené zlatým rezom. Prelínanie vysokých tónov huslí v prvom vzostupnom úseku vyžaduje od dirigenta zmysel pre precízne dávkovanie dĺžky tónov za súčasného sledovania celkového smerovania hudobného procesu, čomu však napomáha dominujúci evolučný princíp. V strednom dieli buduje autor hudobný prúd na báze kontrastnej, rytmicky výraznej figúry. Udržať celkovú skľebenosť kladie na interpreta už väčšie nároky, pretože skladateľ sa tu orientuje viac na priradovanie ako na rozvíjanie. Peškova interpretácia, ktorá vychádzala zo sadzby diela, usilovala sa zasúlať oba princípy, vyzdvihnúť pulzáciu hudobného toku a zachovať hlavné kontúry. Aj v precíznosti dodržiavania tónov i v aleatorických úsekoch podal dirigent v rámci daných skúskových možností imponujúci výkon.

Dvadsaťtriročný violončelista z Veľkej Británie **Robert Cohen**, známy bratislavskému obecenstvu vďaka vlnajšej účasti i laureátskemu titulu na MTMI, je umelcom, ktorý disponuje výborným technickým zázemím. Táto danosť mu však slúži len ako východisko k emocionálnemu dotváraniu diela. Z hľadiska interpretačnej koncepcie *Dvořákovho Koncertu h mol pre violončelo, op. 104* podal mladý umelec presvedčivejší výkon v piatok. Vzhľadom na jeho vek neočakávali sme filozoficko-meditatívny nadhľad, ale vrúcnu, citom prekypujúcu hudbu. Ten tvorivý punc mladosti zažiaril predovšetkým na druhý deň. Počuli sme ho v zdravej mužnej lyrike, skôr roztúženej ako meditatívnej povahy, v bujarosti rýchlych úsekov, ktorým miestami nechýbala ani tendencia k neopodstatnenému zrýchľovaniu. Tón Cohenovho nástroja nie je veľmi priebojný; bol však sýty, niesol sa nad orchestrom, interpret ho uvedomele formoval a odlišoval. Aj súhra s dirigentom mala profesionálne parametre a istotu.

V známej *Symfónii g mol, K. z. 550, W. A. Mozarta* sme boli do istej miery prekvapení polohami, do ktorých ju dirigent situoval. Peškovi Mozart nebol elegantne uhladený; doslova hýril vnútornou dynamikou, plnokrvnosťou, až ohnivou, kreácia sa vyznačovala napätím a vzruchom. Tento základný prístup premietal sa aj do dávkovania intenzity zvuku, ktorý bol miestami príliš zemitý, kvázi haydnovský, čo sa najmarkantnejšie prejavilo v Menuete.

28. a 29. X. 1982

Tridsaťdvaročného amerického dirigenta **Jamesa Conlona**, absolventa známej Juilliard School of Music, terajšieho šéfdirigenta Rotterdamského filharmonického orchestra, prizval vedenie SF k interpretačnej monumentálnej *Dvořákovho Rekviev h mol pre sóla, zbor a orchester, op. 89*. K predvedeniu diela pristupoval Conlon s veľkou dávkou muzikality, profesionálnej istoty i široko rozvinutej fantázie. Sugestívnosť jeho veľkého výkonu spočívala v intenzívnom tvorivom nadšení, v schopnosti viesť a udržať gradačnú líniu, v tvorivej sile, ktorou zapálil všetkých účinkujúcich. Ako dominanty sa javili v jeho prístupe široko rozvíjaná patetickosť, burcujúca dramatickosť, strhujúca vášeň.

Výdatnú oporu mal v znamenite hrajúcom a citlivo reagujúcom orchestri; množstvo sólových inštrumentálnych vstupov len dokumentovalo vysokú profesionalitu našich filharmonikov. Zbor SF (zbormajster **dr. Š. Klimo**) podal tradične spoľahlivý a muzikálny výkon. Po odchode J. M. Dobrodinského striedali sa za pultom tohto telesa viacerí zbormajstri. Nebudovali však na tom, čo Dobrodinský dosiahol, ale snažili sa vtlačiť prejavu zboru svoju zvukovú predstavu. A tak popri viacerých úlohách, ktoré ensemble musel plniť, došlo v jeho vývoji k istej stagnácii. Po niekoľkoročnom provizóriu predstavuje angažmán **dr. Klimu** ukončenie fluktuácie a očakáva sa, že zbor — ktorý síce v európskom meradle neklesol zo svojho špičkového postavenia — môže predsa len dosahovať ešte viac a predovšetkým rásť. Oproti zvukovému ideálu Dobrodinského, ktorý usiloval o rovnocennosť ľudského hlasu so zvukom inštrumentu, prichádza Klimu s ideálom iným. Staví predovšetkým na vlnčnosť, prirodzenej mäkkosti a poddajnosti ľudského hlasu. V súčasnosti táto tendencia nie je ešte zavŕšená, a preto v jemnejších partiách neboli harmónie dokonalé, v súznení isté. Podstatne sa však pokročilo v citovom dotváraní fráz. Azda vokalistov k takémuto prednesu inšpiroval ako samotný dirigent tak i romantická *Dvořákov*a partitúra. V každom prípade spievali uvoľnenejšie, presvedčivejšie a aj sugestívnejšie.

Conlonovo majstrovstvo prejavovalo sa tiež v dávkovaní intenzity orchestrálného zvuku. Môžeme potom konštatovať, že vokálna zložka (zbor i sólisti) dominovala, no nie za cenu stlmenia orchestra. Ten znel sýto, hute, naplno, pričom spev bolo sústavne počuť. Nemalú zásluhu mal na tom aj výber sólistov a ich nosné, prízvukové hlasy. Sólistka SF, sopranistka **Magdaléna Hajóssyová** sa prejavila ako najkultivovanejšia a najviac zohľadňovala meditatívne polohy partitúry. Technicky a intonačne suverénna, čoraz vrúcnejšia vo výraze, podala tak najvyrovnannejší a najdiferencovanejší výkon. Bulharská altistka **Alexandra Milčeva** mal znelý, krásny a sýty timbre. Spievala s profesionálnou istotou, rytmicky aj intonačne spoľahlivo, priskromne však dávkovala jemnejšie odtiene. Hrdinský tenor sólistu opery **SND Františka Livoru** zaujal najmä v dramaticko-patetických polohách. Vo štvrtok niektoré tóny glissandovo dolaďoval. Kultivovaný v meditácii i v dramatickej údernosti rovnako presvedčivý brnenský basista **Richard Novák** predviedol kreáciu, ktorá svedčila o muzikalite a zdatnom technickom zázemí.

Uvedenie *Dvořákovho Rekviev* bolo veľkým umeleckým úspechom účinkujúcich i dirigenta a zaslúžene vzbudilo nadšené ovácie u obecenstva.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Hovoríme so šéfredaktorom Hlavnej redakcie hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave IGOROM DIBÁKOM



Snímka: Š. Kekely

HUDOBNÉ VYSIELANIE ROZHLASU — ŠANCA PRE HUDOBNÚ A KRITICKÚ TVORBU?

I keď je to zarmucujúci fakt, musíme priznať, že napriek rastúcej vzdelanosti širokých vrstiev obyvateľstva a napriek širokej sieti kultúrnych a osvetových zariadení sa prehĺbuje priepasť medzi publikom a súčasnou hudbou. Usporiadatelia koncertov, a pod ich nátlakom aj interpreti, reagujú po svojom: núkajú to, čo sa žiada, alebo to, o čom sa domnievajú, že priláka návštevníkov do koncertnej siene — teda staršiu alebo veľmi starú hudbu... Jedným z dôsledkov tejto situácie je aj to, že súčasní skladatelia len málokedy majú možnosť sledovať bezprostredný ohlas publika na ich dielo, teda konfrontovať svoje zámery s ich vyznením v určitom dobovom a spoločenskom kontexte.

Žiaden z masovokomunikačných prostriedkov nie je schopný sprostredkovať skladateľovi bezprostrednú reakciu poslucháča na jeho dielo. No distribučná sieť, akékoľvek množstvo masovokomunikačných prostriedkov dávajúc rozhlasu, televízii a gramofónovým vydavateľstvom možnosť postupne prelomovať dobovo podmienené vkusové bariéry a prispieť tak ku konečnému prijatiu jednotlivých diel, skladateľov a štýlov.

No zatiaľ čo televízia a vydavateľstvo Opus sa obmedzujú prevažne na sprostredkovanie hodnot, ktoré sa zrodili v rámci pôsobiska inej ustanovizny, je ťažšie nájsť nášho rozhlasu omnoho väčšia. Jeho hudobné telesá sú produkčným zázemím nahrávok žánrovo rozmanitých diel, ktoré sprostredkujú skladateľom styk so znejúcou podobou ich tvorby. Keďže sa jednotlivé nahrávky uskutočňujú spravidla za prítomnosti skladateľa, rodí sa v procese nahrávania séria zvukových dokumentov, ktoré dopĺňajú neúplný zápis diel a umožňujú podrobnejšie rekonštruovať skladateľovu predstavu a doplniť ju o dôležité výrazové nuansy, nepostihnuteľné notovým zápisom.

To sú len niektoré z mnohých aspektov úlohy mecénaz rozvoja súčasnej hudobnej tvorby, ktorú na seba rozhlas u nás i vo svete postupne prebral. Požiadali sme o rozhovor šéfredaktora Hlavnej redakcie hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave hudobného skladateľa **Igora Dibáka**, aby sme zistili ďalšie okolnosti a hľadiská, ktoré sa premietajú do tohto vzťahu rozhlasu a súčasnej hudobnej tvorby.

Aký je kultúrno-politický význam hudobného vysielania Čs. rozhlasu v súčasnosti?

— Rozhlas má v národnej kultúre mimoriadne významné postavenie. Vyplýva to jednak zo základných funkcií rozhlasového vysielania, jednak z tvorivého potenciálu rozhlasu, ktorým zasahuje do rôznych oblastí tvorby a šírenia umeleckých hodnôt. I keď sa rozhlas počíta medzi médiá, ktorých úlohou je sprostredkovať určité informácie, teda aj umelecké diela a hodnoty, v priebehu vývoja prevzal na seba aj úlohu tvorcu ale-

bo inšpirátora vzniku mnohých kultúrnych hodnôt, ktoré sa potom stávajú celospoločenským duchovným majetkom. Ako príklad môžem uviesť celý rad hudobných diel, ktoré v poslednom čase vznikli pre Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave, no z krátko prenikli do repertoáru ďalších orchestrov.

Tieto hudobné diela vznikli spontánne, alebo rozhlas podnietil ich vznik tvorivou objednávkou skladateľovi?

— Vo väčšine prípadov sme vystupovali ako objednávateľa skladieb. Núti nás k tomu nedostatok kratších útvarov symfonickej hudby, ako sú predohry, symfonické básne o dĺžke 10 až 15 minút, ktoré sa veľmi hodia pre rozhlasové vysielanie a majú pomerne značné šance aj pre život na koncertnom pódii...

Svojimi tvorivými objednávkami sa obraciate predovšetkým na tvorcov, ktorých doterajšie tvorivé výsledky sú pre vás zrejme zárukou, že skladateľ napíše aj pre vás dobrú skladbu. Nebolo by však účelnejšie vypísať skladateľskú súťaž, ktorá by podnietila k tvorbe pre vás aj širší okruh tvorcov a ktorá by možno viedla k objaveniu dosiaľ nerozpoznaného talentu?

— Súťaže vypisujeme v oblasti malých hudobných žánrov, ako sú skladby pre dychové súbory, úpravy sovietskych populárnych skladieb a pod. V oblasti symfonickej hudby nepovažujeme za potrebné vypísať súťaž, pretože chceme, aby postupne všetci tvorcovia tohto žánru napísali pôvodnú skladbu pre náš symfonický orchester.

Osud skladby ovplyvní nielen jej vznik a nahrávka, ale aj vysielací čas relácie, do ktorej je zaradená. Mnohí tvorcovia sa domnievajú, že súčasná slovenská hudba je odsúvaná na perifériu hudobného vysielania, t. j. do málo počúvaných termínov. Je tomu naozaj tak?

— Súčasná slovenská hudobná tvorba sa dostáva do vysielania aj v iných vysielacích termínoch, teda nielen v nočnom čase, ktorý je tradične vyhradený pre uvádzanie súčasnej komornej hudby. Treba zdôrazniť, že nejedná sa o zlyhanie vysielací čas, je len dobrá alebo zlá relácia... Je pravda, že večerný vysielací čas, ktorý sa prekrýva s vysielaním hlavného večerného programu televízie, je menej počúvaný. Mimotelevízne časy sú posluchácky najvďačnejšie. Slovenská hudba sa dostáva do všetkých vysielacích termínov, pravda, nie v takých proporciách, ako by si to jednotliví skladatelia želali... Ale v tomto smere budú želania vždy predstihovať naše možnosti...

Rozhlas je dôležitým kanálom, cez ktorý sa dostáva naša hudba do zahraničia. Na čo sa sústreďuje medzinárodná výmena rozhlasových programov — na interpretačné umenie alebo na súčasnú hudobnú tvorbu v jednotlivých krajinách?

— Naše hudobné programy ponúkame rozhlasovým staniciam v 60 krajinách celého sveta. Z tejto ponuky si jednotliví partneri vyberú to, čo ich najviac zaujíma. Niektoré zahraničné rozhlasové stanice sa napríklad zaujímajú o mladú skladateľskú generáciu, iné zase o zakladateľské osobnosti slovenskej hudobnej moderny. Nórske rozhlas v tomto roku odvysielal celú antológiu slovenskej skladateľskej a interpretačnej tvorby. Možno povedať, že záujem rozhlasových staníc je rovnomerne rozložený na skladateľskú a interpretačnú oblasť.

Hudobné vysielanie rozhlasu je nielen vysielaním hudby, ale aj vysielaním informácií o hudbe, o hudobnom živote a pod. Aká pozornosť a aký priestor vyhradujete tejto zložke vašej činnosti?

— Kritika má u nás dvere otvorené dokorán... Je to dané aj tým, že v našich redakciách pracujú mnohí poprední slovenskí hudobní kritici. K nášmu postoju voči kritike nás zaväzuje aj závery 15. pléna ÚV KSČ spred dvoch rokov. No práca s kritikou je veľmi náročná, pretože je to oblasť, ktorá sa zatiaľ len začína rozvíjať. Recenziu ešte nemôžeme považovať

za kritiku. Rovnako za kritiku nemôžeme považovať len záporné hodnotenie bez konštruktívneho názoru na východiská. Najš správnu mieru medzi kritickým stanoviskom a pozitívnym, konštruktívnym záverom je veľmi ťažké. — Osobitým fenoménom je okolnosť, že ťažko získame kritiku, ktorý by bol ochotný na mikrofón povedať svoj názor...

Čím si to vysvetľujete?

— Kritici asi nie sú dosť podkutí, aby si vedeli svoj názor obhájiť!

Nie je to spôsobené tým, že u nás zatiaľ nie je konštituované povolanie hudobného kritika so všetkým, čo k tomu patrí — počnúc vzdelaním až po sociálne istoty, ktoré sú bežné v iných povolaniach?

— Zväz slovenských skladateľov vytvára pre kritiku a kritikov veľký priestor. Myslím, že chyba nie je v podmienkach, ale v ľuďoch, v samotných kritikoch...

Ako sa darí rozhlasu plniť úlohu kronikára hudobného života?

— Snažíme sa o úplnosť spravodajského obrazu. Vďaka tomu, že v Banskej Bystrici a Košiciach máme svoje redakcie, sme schopní pružne zaznamenávať všetky aktuálne udalosti hudobného života, teda nielen tie, ktoré sa viažu na hlavné mesto SSR Bratislavu. Hudobné spravodajstvo vysielame tzv. dispečingovým spôsobom, pri ktorom sa naše mimobratislavské pracoviská zapájajú priamo do vysielania.

Pre prácu rozhlasových pracovníkov sú dôležité aj informácie o tom, aký je ohlas ich činnosti v laickej a odbornej verejnosti. Máte dostatok týchto informácií?

— Rozhlas má vybudovaný systém práce s listami a ohlasmi poslucháčov. Mesačne dostávame stovky listov... Zapodievame sa každým z nich... Ďalšou formou, ktorou si overujeme ohlas našej práce u našich poslucháčov, sú besedy, ktoré organizujeme ako súčasť verejných koncertov našich telies. Pokiaľ ide o odbornú kritiku, tá si zatiaľ málo všimá pôsobenie jednotlivých redakcií hudobného vysielania. Príčiny tohto nezájmu si neviem vysvetliť!

Chýba vám užšia spolupráca s kritikou, alebo sa zaobídete bez jej stanovísk?

— Jej názory potrebujeme pre vyvážené poslucháčskeho ohlasu, ktorý sleduje len jedno hľadisko... Občasné kritiky našej práce v dennej tlači nám slúžia ako východisko k analýze kvality našej práce, k zmenám, opatreniam... Aj tieto občasné prípady nám potvrdili, že odborne fundované stanovisko môže mimoriadne podnietiť našu prácu.

JÁN ŠZELEPCSENYI

Svetová Eboli

Národnej umelkyni ZSSR, mezzosopranistke **Jelene Obrazcovovej** skutočne právom patrí označenie „diva“. Táto hviezda najväčších operných domov v Európe i zámorí, predovšetkým však sólistka a trvalá členka Veľkého divadla ZSSR, nie je nášmu obecnstvu neznáma. Sledovali sme ju napríklad v roku 1973, kedy pri zájazde svojho domovského divadla v Bratislave spievala očarujúcim tónom Polinu v Čajkovského Pikovej dáme. Oveľa ucelenejší a sviežejší dojem z jej osobnosti máme i z koncertného vystúpenia v Redute 26. novembra 1979. Vtedy spievala náročný repertoár z piesní M. de Fallu, S. Prokofieva, S. Rachmaninova a tri árie Charlotty z opery Werther (v tomto diele doslova zažiarila v milánskej La Scale). I vďaka vydavateľstvu Melodija máme pomerne ucelený obraz o umelkyni z profilových gramoplatní, ktoré — raz v našich predajniach OPUSu, inokedy na pultoch moskovských hudobných predajní — predstavujú Obrazcovovú nielen ako jedinečnú a vnútornou emocionálnou priam horiacu umelkyňu na pôde ruského, talianskeho a francúzskeho romantického repertoáru, ale aj ako inteligentnú, disciplinovanú, štýlu rozumiacu interpretku piesní R. Schumanna či romanci P. I. Čajkovského. Návraty Jeleny Obrazcovovej sú k nášmu poslucháčovi a divákovi znásobené televíznou obrazovkou — veď iba nedávno sme sledovali záznam z koncertu v Moskve, kde Obrazcovová s veľkou, konvencie narušujúcou odvahou prekročila rámec opery a vstúpila na pôdu... klasickej operety!

Prudká umelecká kariéra Jeleny Obrazcovovej začala koncom roku 1962, kedy na II. vŕezvázovej súťaži I. M. Glínku (ako poslucháčka IV. ročníka leningradského konzervatória) získala 1. cenu (spomedzi 115 účastníkov). O rok neskôr už debutovala na javisku Veľkého divadla v Moskve v úlohe Maríny Mníškovej v Borisovi Godunovovi. Roku 1970 sa Jelena Obrazcovová zúčastnila dvoch medzinárodných súťaží — F. Viňasa v Barcelone a P. I. Čajkovského v Moskve. Na oboch jej udelili zlatú medailu. Sovietska mezzosopranistka sa čoskoro stala známou na európskych i zámorských scénach, tleskalo jej i publikum v Japonsku. Najčastejšie a najslávnejšie návraty slávi na javisku milánskej La Scaly. Tu našla pre svoj odbor nielen vynikajúce ponuky (Charlotta z Massenettovho Werthera, Eboli z Dona Carlosa, Ulrica z Maškarného bálu, Santuzza zo Sedliackej cti...), ale aj vynikajúceho umeleckého partnera v osobnosti dirigenta C. Abbada.

Keď sme naposledy 9. X. 1981 sledovali v Bratislave Obrazcovovej koncert, zložený zo starých ruských romanci a romanci Čajkovského, Rímskeho-Korsakova, resp. Rachmaninova (ktorých diela umelkyňa doplnila ukázkami z Carmen, Adrianny Lecouvreurovej a z piesňovej tvorby T. Bairda), túžili sme nevedojak zažiť Obrazcovovú aj ako „opernú divu“. Podarilo sa nám to pomerne skoro a nečakane: 19. X. 1982 hostovala sovietska umelkyňa v opere SND ako princezná Eboli v Donovi Carlosovi. Partnermi jej boli poprední sólisti SND, ktorých prítomnosť slávnej umelkyni v mnohom inšpirovala a podnietila k veľkým výkonom.

Jelena Obrazcovová, pochopiteľne, pútala na seba najväčšiu pozornosť preplneného divadla, ktoré slávil jeden zo svojich veľkých večerov. Umelkyňa nám predstavila veľkolepú, vášnivú, veľkým citovým rozpätím modelovanú Eboli. Jej hlas má úžasnú nosnosť, rezonanciu a farebnosť. Nesie sa ako prudký víchor, aby vzápätí zmákol do saténovej hladkosti. I keď sa po Obrazcovovej opernom hostovaní v Donovi Carlosovi hovorilo aj o jej mimoriadnom hereckom vklade (ktorý je umelkyni iste vlastný), myslím si, že v tomto prípade Obrazcovová správne vystihla podstatu drámy práve v spevnom parte. Dokladom toho je napr. na rampe odspievaná veľká ária Eboli z 3. dejstva „O, mia Regina“. Ak Obrazcovová v poslednom čase viacráť vyslovila myšlienku, že by rada spievala niektoré dramatické sopranové úlohy, myslíme, že to nie je celkom nesprávny trend v jej



Záber z autogramiády po predstavení. Snímka: V. Háč

vývoji. Pozornejší poslucháč iste objaví, že hlavový register znie Obrazcovovej oveľa prirodzenejšie a opojnejšie ako kontraaltové hlčky — nepochybne účinné, ale náhle, akoby nepripravené. Odhladnuc od tohto faktu sa sovietska umelkyňa prejavila ako skutočný fenomén, obdarovaný krásnym hlasom, inteligenciou, muzikalitou, veľkou skúsenosťou profesionálnej speváčky, ktorá odvieďa svoju Eboli ako svedectvo dávnejšie vyslovenej myšlienky sovietskeho hudobného kritika: „Obrazcovová je romantická speváčka neobyčajnej expresivity“. Pri jej speve si poslucháč skutočne uvedomí, akou silou je ľudský hlas v ústach pravého majstra.

Bolo by nespravodlivé pri výkone J. Obrazcovovej nespomenúť tých partnerov z inscenácie, ktorí v slávnostnej večer zapôsobili najsilnejšie. Na prvom mieste to bola sopranistka **Magdaléna Blahušáková** ako Alžbeta z Valois. Postavu krehkej kráľovnej (v jej koncepcii) výšperkovala množstvom vokálno-technických a výrazových detailov. Bol to jeden z najkrajších zážitkov a umeleckých stretnutí s touto speváčkou, priam predurčenou pre taliansky repertoár, tu rovnocenne stojacou vedľa svetovej umelkyni! Vygradovanú postavu Veľkého inkvizítora odovzdal v ten večer basista **Peter Mikuláš**. Dlho decentne maľoval kontúry postavy, aby napokon preukázal zmysel utajovanej moci svojho hrdinu (finále 3. a 4. dejstva). Filipa II. spieval kultivovane, s výborným rozvrhnutím síl, so sebe vlastnou kvalitou tónu a pochopením zmyslu spievaného **Jozef Špaček**. **František Livora** s dramatickým (snáď až príliš veľkým) zaujatím spieval Carlosa, **Pavol Mauréry** ako Rodrigo muzikálne kreoval najmä svoj závažný výstup vo väzení (3. dejstvo).

Škoda, že pozoruhodným výkonom hosťujúcej umelkyni i domácich protagonistov sa plne neoddal i orchester pod taktovkou **V. Máika**. Nehral vždy presne a málokedý podľaoh tomu, čo nepresne nazývame „chvíľa inšpirácie“.

TERÉZIA URSINYOVÁ

MARIBOR - pôsobisko manželov Bílikovcov

U tri a pol roka pôsobia v mariborskej opere manželka Bílikovci, absolventi bratislavského konzervatória a VŠMU. Jaroslav Bílik je koncertným majstrom opery Slovinského národného divadla, presadzuje sa i ako sólový hráč a je jedným z vedúcich hráčov miestneho komorného orchestra. Je široko zapojený do slovinského koncertného diania a poznajú ho ako ochotného a vysoko aktívneho umelca. Na svojom juhoslovanskom pôsobisku dobre zúročuje vedomosti, ktoré získal v triede prof. Albína Vrteľa. Komorný orchester, v ktorom je takisto koncertným majstrom, často cestuje na koncertné zájazdy do zahraničia — nedávno dosiahol výrazné úspechy v Anglicku.

Obaja manželka propagujú vo svojom okolí súčasnú slovenskú tvorbu, sú presvedčení, že jej hodnoty dobre obstoja v medzinárodnej konkurencii. Uviedli už niekoľko skladieb slovenských skladateľov a pri letnej návšteve Bratislavy sa zaujímali o to, ktoré naše ďalšie skladby by mohli zapôsobiť v juhoslovanskom prostredí.

Dagmar Bíliková, ktorá na bratislavskom konzervatóriu študovala hoboju, získala neskôr perfektné vokálne vzdelanie v triede prof. A. Hrušovskej a, pochopiteľne, venuje sa odvtedy výlučne spevu. V súčasnosti sa špecializuje dôsledne na Mozartovu tvorbu a získala už povest špecialistky pre túto oblasť. Veľký úspech mala práve v Londýne. Oprávnené sa vyslovujú prognózy, že v koloratúrnej oblasti má zjavné perspektívy. Na koncertoch uvádza i árie J. Myslivečka a iných starých majstrov. Dominantu svojej práce však vidí v

mariborskej opere. Doteraz tu mala veľké úspechy nielen ako Zuzanka vo Figarovej svadbe, ale i ako Gilda, Rosina, Musetta. Kritika sa zhodla v tom, že krásny a muzikálny hlas je ozajstným prínosom pre mariborskú operu. Práve pripravuje Olympiu v Hoffmannových rozprávkach. Často spieva aj s hosťujúcimi tenoristami — v Rigolettovi jej bol nedávno partnerom Peter Dvorský.

Manželský pár Bílikovcov, ktorý neustále udržiava intenzívne kontakty s Bratislavou, sa umelecky presadil v slovinskom prostredí, má tu všet-

ky podmienky pre širokú umeleckú prácu, uplatnenie vlastných umeleckých osobností, i pre celkovú spoločenskú angažovanosť. Dôstojne tu reprezentujú svoje materské hudobné ústavy, presvedčivo demonštrujú úroveň našej vyspelej husľovej a vokálnej pedagogiky, s nadšením propagujú našu súčasnú tvorbu. Keď si človek prečíta ich kritiky, propagovaný materiál a plagáty, musí nadobudnúť dojem, že manželka Bílikovci výborne reprezentujú našu hudobnú vzdelanosť v bratskej Juhoslávii.

—ZN—



Dagmar Bíliková ako Musetta v Pucciniho Bohéme.

T V O R B A

MIROSLAV KOŘÍNEK: KANTATÍNA PRE DETSKÝ ZBOR A CAPPELLA

Neviem, či je to náhoda, že práve v tomto roku, ktorý všetci nazývame Haydnovým rokom, všimli sme si a ocenili spomedzi početných a významných zborových diel slovenských skladateľov práve Kořínkovu Kantatínu. Nechcem povedať, že by sme na toto dielo zabudli, veď žije medzi nami a prihovára sa nám cez krásne detské hlasy, ale predsa len nové tvorivé impulzy posúvajú diela, najmä z nedávnej minulosti, akosi do ústrania a neraz, žiaľ, i do zabudnutia. Všetci sme sice zrod tohto diela privítali a potešili sa mu, azda si ani neuvedomujúc, že ľahkosť a prirodzenosť sú veci nie každodenné. Zdá sa, že sme sa neraz zahľadeli do prepustených a prekomplikovaných partitúr, ktoré väčšinou neznejú tak, ako vyzerať a zabudli sme oceniť rozkoš z tvorenia, ktorá je predsa len korením každej duchovnej práce. Nazdávam sa, že z Kořínkovej Kantatíny zavane k nám duch klasickej ľahkosti a pokornej bázne. Pravda, hravosť a prirodzenosť v tvorbe sú hodnoty, ku ktorým sa treba prepracovať eticky i umelecky. Pretože mentálne sklony autora, akým sú vyrovnanosť ducha a priamosť, nemožno chápať ako čosi, čo je dané, bez vlastného pričinenia; najmä nie v tvorbe, kde nemožno nič kamuflovať — tobôž nie prostotu. A keď už toľko vyzdvihujem cnosti vskutku klasickej, veru sťaží sa lepšie prizrieť na detaily, a veci už nevyzerajú tak ľahké, jednoduché a hravé, ako v kontexte celku. Tu priam cítiť výsledky cizelovania, oprosťovania, zbavovania sa nánosov floskúl, ktoré tak hrozivo číhajú pri každej tvorivej práci. Lebo veď čím by bola cyklická stavba Kantatíny, keby v nej neprúdila živosť a sviežosť, keby v ľudskom hlase nebolo cítiť a počuť i tikot srdca. Obdivujeme vtipné vedenie hlasov, oceňujeme ako je to všetko dobre vymyslené, ale pri počúvaní celku zisťujeme, že je to vlastne všetko len hra — tak blízka detskému svetu. Podobné konštatovanie môžeme vysloviť i pri skladateľovej práci s hláskami a slabikami, pri využívaní aleatoriky, kontrapunktickej sadzby, ale i melodicko-harmonických riešení. To sú, pravda, piliere bohatej kompozičnej rozmanitosti, bohatého duchovného kontrastu, z ktorého sa odvíja kaleidoskop detského sveta, neraz, ako sprítomnená spomienka na minulosť. S touto, priam nákazlivou ľahkosťou, akú poznáme napr. z Ľudskej komédie, ide v Kořínkovej Kantatíne ruka v ruke svet disciplíny a poriadku, pretože hra musí mať svoje pravidlá, aby mala zmysel. Až tak vzniká živosť celku. Nevie, pokiaľ by malo zmysel posudzovať Kantatínu z takých aspektov, ako je napr. práca s tradičnými či novátorsky orientovanými kompozičnými postupmi. Myslím si, že tu treba skôr poukázať na princíp priam klasickej vyváženosti miery pri využívaní mnohorakých kompozičných postupov. Lebo tu kdesi väzí nákazlivá príťažlivosť Kantatíny, ktorá dokáže upútať a zaujať takmer každého. Z Kantatíny jednoznačne netrčí ekvilibristické kúsky, ktoré sprevádzajú nejedno moderne sa tváriace zborové dielo. Dôsledne je tu všade prepojená funkčná spätosť a tým i vnútorná opodstatnenosť každého kroku. A pritom nemôžeme hovoriť o dakej striedmosti, najmä v oblasti sonoritickej či dynamickkej sféry. Práve naopak, široký kompozičný kaleidoskop je v premenách rozmanitých nálad priam dôsledne zabezpečený. Tým, že sa celok nerozpadá, že sa nevybíja v samoúčelnosti detailov vzniká pôsobivá kontinuita medzi uzavretými kapitolami, dotvorenými a dopovedanými myšlienkovými pásmami. A napokon všetko to, čo sa odohráva v diele, prenáša sa i na poslucháča, ako dôsledok komunikatívneho prepojenia, ako radosť vyžarujúca z hry. Hľadať čosi iné v tomto diele by bolo, nazdávam sa, zbytočné.

Možno si niekto položí i otázku, či tu skutočne prichádzame do styku s niečím mimoriadnym a ojedinelým v porovnaní s ostatnými zborovými dielami z posledných rokov. Či by si napríklad zborové diela M. Nováka, I. Hrušovského či L. Burlasa, ktoré odzneli v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby v r. 1981 nezasiľovali rovnakú pozornosť, ako toto dielo. Každý má právo položiť si podobnú otázku a zamýšľať sa nad adekvátnou odpoveďou. Osobne si myslím, že ak sa na veci pozrieme z hľadiska skladateľskej tvorby M. Kořínka treba konštatovať, že Kantatína je nesporným prínosom. A v zápätí treba dodať, že takým prínosom, ktorý výrazne obohacuje celú slovenskú zborovú tvorbu. Teda to, čo sme vždy pocítovali, ako osobnostný prínos, čo sme prijímali a vždy prijímame, ako niečo nezastupiteľné a žiaduce dozrelo do takej miery, že sa stalo predmetom všeobecného ocenenia.

Aby som však neprepadol chorobnému vychvaľovaniu jedného diela, treba sa zmieniť azda i o tom, čo všetko Kantatína predchádzalo. Koľko vtipných a myšlienkovo bohatých zborových a vôbec vokálnych diel u nás už vzniklo. Ale to, čo dnes obdivujeme na Kantatíne, je vôbec pre Kořínka charakteristické: duchaplné myšlienky, sviežosť, vtip a hlavne ľahkosť, ktorá k nám prichádza v podobe akejsi radosť z tvorenia. Áno, je to vždy radosť, veľmi jemná a uslachtená, akési dedičstvo klasickeho ducha, ktoré na nás zakaždým doľahne ako čerstvý vánok. V tejto tvorivej sfére sa zbavujeme všetkých ťažob, všetkých depresívnych atavizmov a chorôb dnešného sveta. Bolo by však naivné hovoriť tu o akejsi duchovnej jednostrannosti, o neschopnosti mať širší výrazový záber. Kořínek je autor, ktorý hľadá a znovu nachádza zmysel klasickej či antickéj rovnováhy a možno spolu s ňou i radosť a šťastie, ktoré z tohto princípu vyžaruje. Preto, keď som sa zmienil na začiatku o Haydnovi, vyslovil som ideál takéhoto prístupu, ktorý je hodný nasledovania a hlavne tvorivého rozvíjania. Lebo nielen neoklasicizmus sa v našom storočí vracal k týmto veľkým ideálom, ale azda každý umelec, ktorý chce, či chce svojej dobe pomôcť tým, že rozširuje a rozmnožuje okolo seba ničím nezkalenú radosť a jas,

IGOR BERGER

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

Mezzosopranistka EVA RANDOVÁ

Jedným z vrcholných podujatí tohtoročných Bratislavských hudobných slávností bolo bezpochyby uvedenie Verdiho Rekviem pod taktovkou zaslúžilého umelca O. Lenárda so sólistami G. Beňáčkou-Čápkovou, E. Randovou, P. Dvorským a P. Mikulášom. Bola to však aj vzácna príležitosť po prvýkrát sa stretnúť so speváckym majstrovstvom dnes už svetoznámej českej mezzosopranistky Evy Randovej, ktorá je jednou z najvýznamnejších českých operných speváčok posledných rokov. Pri príležitosti jej bratislavského hosťovania som požiadal túto šarmantnú umelkyňu a rozhovor.

Zaujímali by nás vaše študentské roky a vaše prvé operné vystúpenia na verejnosti.

— Spev som študovala súčasne so štúdiom matematiky a telesnej výchovy ako záujmový odbor súkromne u profesorky J. Švábovej v Ústí nad Labem. Moje prvé vystúpenie na javisku v opere bolo veľmi odvážne, pretože som v živote na javisku nestála, ani nijakú opernú úlohu s orchestrom nespievala, ale trúfala som si hosťovať v brnenskej opere ako Ježibaba v Rusalku!

V roku 1971 ste prijali angažmán na zahraničných scénach v Stuttgarte a Norimberku. Ako ovplyvnili váš ďalší umelecký rast tieto roky?

— Mali pre mňa veľký význam hlavne v tom, že som začala pracovať s dirigentmi a speváckymi výbornej úrovne. A tá bezprostredná spolupráca s týmito ľuďmi vyvíja speváka potom ďalej, čo ani najlepší pedagóg nemôže dať žiakovi. Je to taká nadstavba. Keď ste na javisku s Placidom Domingom, máte možnosť priamo sledovať ako on podáva svoju úlohu, ako technicky fantasticky dokáže spievať, takže si potom doma môžete urobiť rozbor toho svojho výkonu a jeho vo vzťahu k vášmu a nachádzate potom pre seba nové cesty v speváckej technike. To je naozaj nezaplatiteľné.

Od dirigenta Herberta von Karajana ste dostali niekoľkokrát ponuku k vystúpeniam na známom salzburskom festivale

v náročnej úlohe Eboli z Dona Carlosa, ktorá sa, myslím, stala aj vašou najobľúbenejšou úlohou?

— Máte pravdu, že je to moja najobľúbenejšia úloha, alebo, povedala by som, že iba do júna tohto roku, kedy som mala v Stuttgarte osobnú premiéru



Počas BHS prijal Evu Randovú na pôde bratislavského konzervatória jeho riaditeľ a predseda Zväzu čs. skladateľov dr. Zdenko Nováček, CSc.

Santuzze v Mascagniho Sedliackej cti, ktorej režisérom bol syn Maria del Monaca Giancarlo. Bola to veľmi tvrdá a výbojná spolupráca medzi nami dvoma, ale myslím, že sa naozaj vyplatila, pretože je to výkon najväčšej hodnoty, ktorý dokážem podať na javisku.

Ste jednou z mála umelkyň, ktorej sa podarilo na najvyššej umeleckej úrovni interpretovať dva hudobné operné protipóly — Verdiho a Wagnera. Kto z nich je vám bližší?

— Osobne bližší je mi Verdi, aj keď ma nesmierne teší, že ma práve Nemci na domácej pôde uznali za pravú wagnerovskú mezzosopranistku, hoci

sa vždy cítim slobodnejšie a radostnejšie, keď môžem spievať Verdiho.

Neostali ste nič dlžná ani propagácii českého repertoáru v zahraničí. Spomeniem len váš nedávny úspech v stuttgartskej inscenácii Dvořákovy Rusalky, v ktorej ste v priebehu jedného večera odspievali dve tak odlišné úlohy, ako sú Ježibaba a Cudzia knažná.

— V Stuttgarte máme novú inscenáciu Rusalky, kde som spievala obe úlohy, čo však nie je pre mňa nič nového, lebo som ich spievala už v Brne a Ostrave pred mnohými rokmi.

V roku 1981 ste debutovali ako v poradí piata česká oper-

šom repertoári mezzosopranové úlohy v operách Richarda Straussa.

— Už niekoľkokrát som sa snažila, aby som mohla našťuďovať úlohu Octaviána, ktorého som spievala v Ostrave a mala som ho nesmierne rada. Myslí si, že pre vkus Nemcov nie som predstaviteľkou straussovského odboru.

Zaregistrovali sme, že ste vystúpili aj v Lehárovkej Veselej vdove. Aký máte vzťah k opere?

— Veselú vdovu som spievala ako kompenzáciu k Wagnerovi. Tá farcha, závažnosť, až ťažkomyselnosť Wagnerovej hudby ma priviedli k tomu, že

aspoň raz som chcela niečo úplne iné, ľahké, veselé.

Vaše najbližšie plány?

— V Stuttgarte bude nová premiéra Trubadúra, v apríli spievam Ortrudu v Lohengrinovi v milánskej La Scale, v septembri a októbri Marínu Mniškovú v Borisovi Godunovovi v londýnskej kráľovskej opere Covent Garden pod taktovkou C. Abbada a v Paríži Venušu v Tannhäuserovi. No a v Bratislave by som si veľmi rada zaspevala Eboli v Donovi Carlosovi s dirigentom V. Málkom, ktorého poznám od detstva, a tak len dúfam, že sa to čoskoro splní.

Hoci vystupujete v nemeckom prostredí, nenachádzame vo va-

šom repertoári komornú hudbu.

Alexander HANUŠKA

Zo zahraničia

Japonský dirigent Hiroshi Wakasugi stal sa s pôsobnosťou od 1. augusta 1982 stálym dirigentom drážďanskej štátnej opery i orchestra Staatskapelle Dresden.

Svetoznáma sovietska prima-balerína Natália Dudinská oslávila začiatkom augusta t. r. sedemdesiate narodeniny. Vyše tridsať rokov tancovala na scéne divadla a baletu S. M. Kirova v Leningrade.

Už 7. medzinárodná súťaž Nikolaja Malku pre mladých dirigentov uskutoční sa v dňoch 15.—20. mája 1983 v Kodani.

Pri príležitosti prvého výročia smrti Karla Böhma mala v rámci Salzburških slávností hier '82 premiéru skladba „Songerie pour orchestra“ od Uda Zimmermanna. Dielo, ktoré vzniklo na objednávku salzburského festivalu, je venované pamiatke tohto významného dirigenta. Zimmermannovo dielo predvedené Mozartovým orchestrom pod taktovkou Theodora Guschlbauera sa stretlo u festivalového publika s mimoriadne priaznivým ohlasom.

Tchajwanský klavirista Tschien Huang Kuan zvíťazil na 34. medzinárodnej klavirnej súťaži Ferruccio Busoniho v Bolzane, keď získal 2. cenu (1. cena nebola udelená). Tretiu cenu si rozdelili Fuhwara Yukiho (Japonsko) a Daniel Blumenthal (USA).

„Dni Richarda Wagnera v NDR“ sa uskutočnia v dňoch 7. až 13. februára budúceho roku v Lipsku, rodisku skladateľa, pri príležitosti 100. výročia jeho úmrtia. Ťažiskom umeleckých podujatí bude predvedenie Wagnerových hudobných drám v Lipskej opere a koncerty popredných spevákov a sólistov NDR.

Na scéne Kremľského zjazdového paláca v Moskve uviedli v našťudovaní členov baletu Veľkého divadla dva balety I. Stravinského — Petrušku a Víťacha ohniváka.

V rámci Kasselských hudobných dní 1983 (17.—22. októbra) uskutoční sa 1. medzinárodná súťaž výrobcov huslí, venovaná pamiatke Louisa Spohra (1784—1859), skladateľa, dirigenta a vynikajúceho huslistu pôsobiaceho dlhé roky v Kaseli. Súťaž, ktorá sa bude v budúcnosti konať každý štvrtý rok, usporiada Zväz nemeckých výrobcov huslí spolu s ďalšími organizátormi. Okrem výrobcov huslí budú súťažiť aj výrobcovia viol a violončiel.

Medzinárodná spevácka súťaž Márie Callasovej uskutoční sa v dňoch 26. marca — 4. apríla 1983 v Aténach.

Dr. William Lloyd Weber, skladateľ, organista a umelecký vedúci súboru London College of Music a profesor na Royal College of Music, zomrel nedávno v Londýne vo veku 68 rokov.

Popredný nemecký operný režisér Götz Friedrich bol kráľom Karlom XVI. Gustávom Švédskym, vyznamenaný medailou za zásluhy o literatúru a umenie „Litteris et Artibus“. Od roku 1853 udeľovaná medaila získala doteraz len niekoľko nešvédskych umelcov — architekt Le Corbusier, speváci Benjamino Gigli a Elisabeth Schwarzkopfová.

Štátny filharmonický orchester mesta Hamburg uskutoční v dňoch 1.—20. júna b. r. veľké koncertné turné po južnej Amerike. Dirigentom všetkých koncertov bude Aldo Ciccatto.

Detiská opera „Pollicino“ Hansa Wernera Henzeho bude mať 20. júna b. r. vo Viedni svoju rakúsku premiéru.

Štátne divadlo v Badene pripravuje na 21. mája 1983 novú inscenáciu opery „Mona Lisa“ Maxa von Schillingsa.

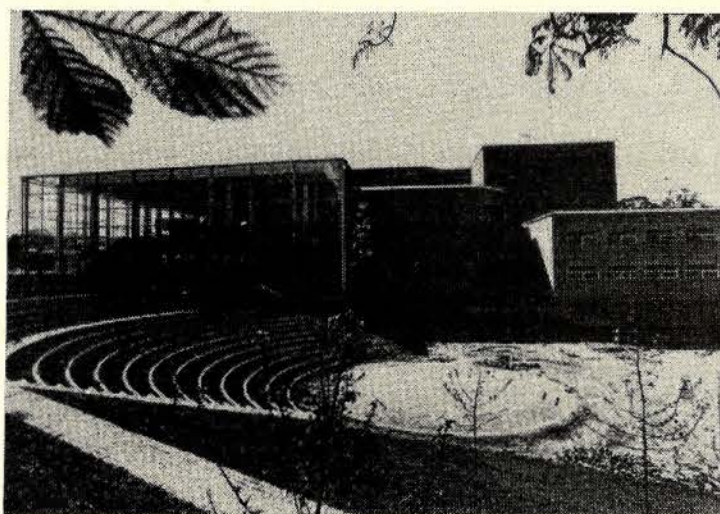
V rámci koncertov mesta Gelsenkirchen (NSR) bude v dňoch 13.—14. decembra t. r. predvedené dielo Tadeusza Bairda „Canzona“. O nemeckú premiéru tohto diela sa pričíní tamjší Mestský orchester, ktorý bude dirigovať náš Ondrej Lenárd.

Festival v Aarhuse 1982

V dňoch 4.—12. septembra t. r. uskutoční sa už 18. ročník aarhuského festivalu. Aarhus je druhým najväčším mestom Dánska a tomuto podujatiu sa venuje mimoriadne kultúrny a spoločenský význam. Ten bol naznačený aj tým, že otvárací ceremoniál festivalu sa uskutoční na prítomnosti hlavy štátu a mestských správnych orgánov.

Aarhuský festival je charakteristický mimoriadne veľkým počtom simultánne prebiehajúcich akcií. Zatiaľ čo vo väčšine európskych festivalov sa snažia organizátori vyhraničiť profil smerom k určitému žánru, druhu, publiku, koncepcia aarhuského festivalu sa vyznačuje stálo expandujúcou do šírky umení a žánrov. Celé mesto žilo v znamení divadelných a operných predstavení, klasickej i súčasnej hudby, a to tak vážnej ako i populárnej. Sú to ďalej baletné produkcie, koncerty rôznych hudobných skupín a súborov na uliciach a verejných priestranstvách, výstavy, ba i športové podujatia. Podľa mienky usporiadateľov aj šport sa stáva neodmysliteľnou zložkou kultúrnych podujatí a preto patrí aj do rámca festivalu. Tak sa podarilo skoncipovať program, v ktorom si každý z obyvateľov mesta našiel „svoj“ program podľa záľubu a záujmov. Prenesenie časti programov do ulíc mesta vytvára

žulý ruch a príjemnú slávnostnú atmosféru, ktorá zasahuje široké masy obyvateľstva. Aarhuské dážďové produkcie sú známe z minulých ročníkov aj u nás, pretože prostredníctvom rozhlasu si mohli naši poslucháči vypočuť popredných umelcov dážďu práve z tunajších produkcií. Aj v tomto roku bolo tu veľa zaujímavých koncertov rytmickej hudby. Zvláštny akcent tohtoročného festivalu spočíval v tom, že väčšina závažnejších koncertov sa odohrávala v novootvorenom Hudobnom dome (Musikhuset), ktorý reprezentuje v súčasnosti jedno z vrcholných účelových architektonických riešení. Centrum domu tvorí veľká hudobná sieň, ktorá sa ľahko upravuje buď na opernú scénu, alebo koncertnú sálu. Technické zariadenia sú v tomto smere mimoriadne inšpiratívne, pretože je tu odstránený problém tzv. „otvorenej strechy“, ktorú potrebujú divadelné a operné produkcie, zatiaľ čo pre koncerty je to komín, ktorým sa stráca aj najsýtejší zvuk. Dokonalá akustika na ktoromkoľvek mieste a sedadle by mohla byť vzorom pre súčasnú stavbu koncertných siení. Hudobný dom má ešte komornú koncertnú sieň a množstvo ďalších, menších priestorov podľa charakteru hudby a predpokladaného počtu obecnstva, skúšobné priestory (!), šatne, zasa-



Pohľad na Hudobný dom v Aarhuse.

dacie siene, svetlé a rozmerné vedľajšie priestory, pohostinské služby, vďaka ktorým je vyriešený problém „návalu“ obecnstva počas prestávok.

Pozoruhodný úspech zaznamenala na festivale aj československá účasť. Medzi popredné festivalové podujatia patrila novoinštalovaná výstava „Alfons Mucha a jeho českí rovesníci“ (komisárom výstavy bol akademik Jiří Kotlík, NG Praha) v Umeleckohistorickom múzeu mesta. V rámci divadelných predstavení vystúpilo aj Divadlo pre deti a mládež z Trnavy s hrou „Charlie“ (ide o Ch. Chaplina). Zaujímavý bol mimoriadne kladný ohlas a citlivé reagovanie obecnstva na predstavenie. Trnavčania hrali svoj kus v slovenčine. Mimika, situačná súhra boli tak výrazné a komunikatívne, že sa tu nepocítovala nijaká jazyková bariéra.

V koncertných programoch prevažovala komorná hudba. Aarhus disponuje vlastným symfonickým orchestrom, čo nie je v tamojších reláciách bezvýznamná skutočnosť. Azda jedna pozoruhodnosť: koncert z populárnej hudby 19. storočia (valčíky, operetné melódie, iné úžitkové skladby typu hudby Johanna Straussa) mal mimoriadny úspech a citlivé našťudovanie skladieb orchestrom príslušného zloženia i prednes sólistky nútia k zamysleniu, či je táto hudba „odpísaná“ a či by nebolo možné predviesť niečo podobné aj u nás. Nejedna skladateľ by mohol byť pyšný na to, keby mu napadli také melódie ako J. Straussovi alebo J. Lannerovi. Možno, že aj náš domáci skladateľ tejto orientácie, Béla Kéler, by sa ukázal v novom svetle.

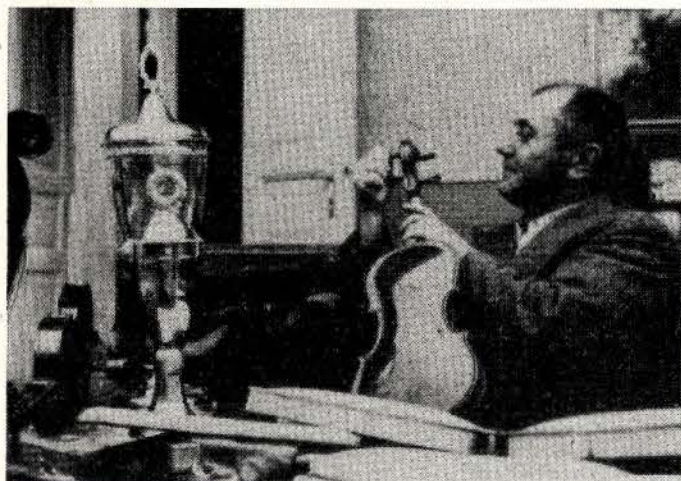
LADISLAV BURLAS

Malá galéria husliarov amatérov na Slovensku v 20. storočí

IV.

KOVÁCS, Zoltán (narodený 6. 1. 1895 vo Zvolene, zomrel 2. 5. 1982 vo Zvolene) je typickým príkladom až neuveriteľne mnohostranne nadaného jedinca: rušňovodiča, huslistu a kapelníka, amatérskeho husliara a maliara, medzinárodne uznávaného šampióna v streľbe z malorážky i iných pušiek a člena rozhodcovských zborov a nie v poslednom rade oprávára mnohých druhov hudobných nástrojov i zbraní.

Prvé polovičné husle dostal od matky ako päťročný a odvtedy sa na nich usilovne učil hrať. Hoci ho nesporné nadanie predurčovalo na profesionálnu hudobnícku dráhu, vybral si v tom čase vysoko vážene povolanie rušňovodiča. Vidol vlaky po celom Horehroní i Gemeri, vo voľných chvíľach maľoval olejové obrazy (namaľoval ich vyše sto) a hral vo vlastnej železničiarkej ľudovej kapeli ako primáš. Našiel si čas aj pre ďalšiu vášeň — strelné zbrane.



Zoltán Kovács so svojimi nástrojmi a streleckými trofejami.



Zoltán Kovács so svojou železničiarskou kapelou (Strojvodičský domov vo Zvolene, asi 1935).



Kovácsove husle z roku 1949.



Husliarska hoblica Jána Kuna.



Ján Kuna na svojej husliarskej výstave v Ružomberku.



Kunove súťažné husle z roku 1979.

Snímky: archív autora štúdie

V roku 1930 mu ponúkol známy zvolenský cigánsky primáš Buday na predaj krásne javorové drevo. Vraj by boli z neho znamenité husle. V tej chvíli skrsia v rušňovodičovi myšlienka, že si ich zhotoví sám. Vo všetkom agilný a konzekventný, čoskoro premenil myšlienku na čin. Objednal si odborné časopisy a knihy z cudziny, husliarske náčinie z Lubov a hoci manželka nesúhlasila, prerobil kuchyňu v byte na husliarsku dielňu. Najprv začal podľa literatúry opravovať husle miestnym i okolitým hudobníkom, ktorých bolo vo Zvolene, Detve i Očovej neúrekom. Javorové drevo kupoval na Horehroní od Červenej Skaly až po Čierny Balog, smrekové získaval zo starých kostolných lavíc vo Zvolene, v Banskej Bystrici i Brezne. Ako „cestujúci“ husliar mal dobrý prehľad po celom strednom Slovensku. Chýbal mu už len kvalitný husliarsky lak, na ktorého prípravu sa spojil so zvolenským lekárnikom Rudolfom Manderlíkom. Odvtedy sa obaja nadšenci zahľbili do tajomnej husliarskej alchymie a výsledkom ich dlhoročných snáží bol vskutku prvotriedny olejový lak. Žiaľ, jeho zloženie do smrti nikomu neprezradili. Nazvali ho jantárovým.

Svoje prvé husle zhotovil Z. Kovács už v roku 1930, no predbežne len experimentoval s rôznymi modelmi, veľkosťami, rezonančným drevom a lakmi. Do roku 1932 zhotovil dvanásť huslí a

jednu violu. Až v tomto roku začal svoje nástroje označovať aj opusovými číslami, no nie všetky a veľmi nedôsledne. (Podľa vlastných záznamov zhotovil do r. 1939 desať opusovaných a šesť neopusovaných huslí.)

Rok 1930 bol aj po inej stránke medzníkový v živote zvolenského rušňovodiča. Zúčastnil sa vtedy na svojich prvých verejných pretekoch v športovej streľbe z malorážky na Sliachi a vyhral prvú cenu. Odvtedy sa pravidelne zúčastňoval na mnohých rôznych streleckých pretekoch po celej republike a odniesol si veľa cien a trofejí. Neskôr — už ako uznávaný šampión — sa stal členom a predsedom rozhodcovských zborov. Táto vášeň prešla aj na jeho manželku i syna a Kováčovci cestovali ako úspešní športoví streľci na preteky spolu.

Zdá sa, že ťažiskom husliarskej činnosti Z. Kovácsa v rokoch 1939—1945 bolo opravárstvo, hoci i v tomto období vzniklo viac nových nástrojov. Neopravoval iba všetky druhy sláčikových nástrojov vrátane kontrabasov, ale aj gitary, harmoniky a klarinety. Okrem husliarskej dielne mal aj vlastnú zbrojársku dielňu, v ktorej práve tak usilovne opravoval a udržiaval rôzne ručné strelné zbrane. Rozumel rovnako dobre drevu i železu.

Túto činnosť ešte viac vystupňoval po odchode na dôchodok (r. 1945) a vykonával ju nepretržite takmer do smrti. Hudobné nástroje aj predával, vymieňal a požičiaval.

Zoltán Kovács zhotovil v rokoch 1930 až 1959 asi 82 huslí (z nich trije vyzdobil obrázkovými figurálnymi drevenými intarziami), päť viol a dve violončelá podľa Magginiho, Stradivariho, Guarneriho, Stainerovho a Thirovho modelu. Spracúval veľmi dobré rezonančné drevo a používal ľahový poloolejový i mäkký olejový lak žltej, červenožltahnedej, červenej, mahagónovej a najmä jantárovej farby. Do svojich nástrojov lepil tri druhy nálepiek, z ktorých posledný používal dvojmo (druhú lepil na ľavý vrchný lub). Okrem mena obsahovali miesto a rok vzniku, väčšinou aj čísla opusov. Niekedy používal aj vypalovacie a gumové pečiatky. Jeho nástroje väčšinou dobre zneli a mali preto zaslúženú povest. Hrali na nich nielen okolití slávni primáši a hudobníci (Rinaldo Olah, Rudolf Dombi, Gejza Vörös, Gašparovci a iní), ale aj učiteľia hudby (napr. Július Kontšek a Ján Fraňo) a žiaci ľudových škôl umenia. Bohatá a rôznorodá husliarska činnosť Z. Kovácsa mala pre hudobný život celého zvolenského okresu dôležitý význam, nebola podnes náležite zhodnotená ani ocene-

ná. Nesporné patril medzi najnadanejších i najplodnejších husliarov-amatérov na Slovensku. Jedny jeho husle z roku 1949 sú majetkom Slovenského národného múzea v Bratislave.

KUNA, Ján (narodený 5. 5. 1914 v Ružomberku) mal intímny vzťah k drevu a k husliam už od detstva. Jeho otec bol tesárom, v rodičovskom dome bola hojnosť javorového i smrekového dreva a mal aj vlastné husle. Malý Janko na nich hrával, no nepáčil sa mu ich škriplavý zvuk. Azda už vtedy si zaumienil, že si raz zhotoví oveľa lepšie. Po skončení meštianky si mal vybrať remeslo; naj-

menej známych husľových modeloch, v súčasnosti pracuje už podľa vlastného. V rámci akustických pokusov zhotovil „roletové husle“ (s vlnovite opracovanými rezonančnými doskami p. a.), niektoré nástroje vyzdobil kvetinovými i rôznymi inými drevenými intarziami.

Roku 1976 usporiadal v Ružomberku pozoruhodnú výstavu „technickej stavby husľových nástrojov“, na ktorej názorne prezentoval svoju celú vyše 30-ročnú husliarsku činnosť. Jej poslaním bolo — podľa jeho vlastných slov — pritiahnúť mladých ľudí k ľudovej umeleckej tvorbe a oživiť vymierajúcu tradíciu husliar-

stva na Slovensku. Výstava vzbudila zaslúžený záujem i ohlas. Hoci trvala iba týždeň, navštívilo ju okolo 1300 záujemcov z celej ČSSR, referovalo sa o nej v tlači, mala svoj šot aj v televízii. Po odchode na dôchodok sa venuje J. Kuna výlučne husliarstvu. Pracuje vo svojom byte v Likavke pri Ružomberku, doposiaľ zhotovil 23 huslí a dve violy. Hrajú na nich profesionálni i amatérski hudobníci, poslucháči žilinského konzervatória i žiaci rôznych LŠU. Spracúva veľmi kvalitné rezonančné drevo (najmä smrekové), ktorého štruktúra pekne vyniká nad efektnými priehladnými lakovými nátermi zlatožltej, jantárovej a červenožlatožltej farby. Sú výsledkom dlhoročného trpezlivého experimentovania. Korpusy nástrojov sú čisto modelované, majú takmer ploché okraje a tenké predĺžené rožky. S obľubou vyrezáva vlastné, svojsky umelecky zdobené kobylky, do ktorých vypaľuje svoje meno. Do vlastnoručne zhotovených nástrojov lepí tlačene nálepky (v obdĺžnikovom koso zrezanom rámečku) so štvorriadkovým textom: Ján Kuna, Ľud. umelec husliar, Likavka, vyrobené v r. 19..

Ako oprávár a údržbár strunových hudobných nástrojov poskytuje pri súčasnom nedostatku profesionálnych husliarov cenné služby mnohým milovníkom husľových nástrojov v Stredoslovenskom kraji. Všetky opravované nástroje pozorne študuje, spolupracuje s významnejšími súčasnými amatérmi na Slovensku, učí sa pri každej príležitosti. Roku 1980 bol Ján Kuna odmenený na Súťaži výrobcov ľudových hudobných nástrojov v Detve za husle Cenou dr. L. Lenga. Tie to husle a jedna viola sú majetkom Slovenského národného múzea v Bratislave.

MIKULÁŠ KREŠÁK

(Pokračovanie)

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 Blažo, 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 Ursínyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné 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 tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SČTI 6/10

Štefan Thomán, klavirista a pedagóg

Humenné, dnes rýchlo sa rozvíjajúce centrum najvýchodnejšieho okresu našej republiky, bolo ešte v minulom storočí a začiatkom nášho storočia strediskom jednej z najzaostalejších oblastí, v ktorej nebol nijaký priemysel, iba zastaralá poľnohospodárska výroba. Dejiny tohto donedávna ešte mestečka boli síce bohaté, ale historicky významných udalostí v jeho hudobnom živote sa objavilo iba pomenie. Dňa 4. novembra 1882 sa v Humennom narodil **Štefan Thomán**, žiak Ferencza Liszta, vynikajúci pedagóg a interpret komornej hudby. Thomán, syn lekára miestnej nemocnice, pochádzal z rodiny, v živote ktorej mala hudba dominujúce miesto. Matka hrala dobre na klavíri, otec síce nehral na žiadnom nástroji, ale mal tak rád hudbu, že počas štúdií na medicíne utrúcal celé svoje vreckové na vstupné na koncerty. U mladého Thomána sa veľmi zväčšou prejavil hudobný talent, lenže vtedajšie podmienky v mestečku boli z hľadiska vyučovania hudby veľmi skromné. Hudobnú pedagogiku „reprezentoval“ jedine organista Ján Punday, ktorý oboznámil mladého Thomána so základmi hudobnej teórie. Thomán bol veľmi usilovným žiakom, ale čoskoro prerástol svojho učiteľa, takže za ďalším hudobným vzdelaním musel ísť do Košíc, kde sa ho ujal Karel Hoditz, tamojší český dirigent a organista. Pritom študoval na gymnázium. Po maturite začal študovať medicínu vo Viedni, kde sa však dlho nezdržal a odišiel do Budapešti študovať právo. No najradšej by bol vymenil paragrafy za husľové kľúče a naďalej sa hudobne vzdelával. Chcel sa stať poslucháčom Hudobnej akadémie, ale ho neprijali. Pri prijímacích skúškach boli v komisii Július Erkel (brat Ferencza Erkel), Henrik Gobbi a Alexander Nikolits. Thomán im predviedol operné diela a salónny repertoár, čo sa naučil u svojho učiteľa. Vtedy ešte nepoznal Haydna, Mozarta a diela ďalších skladateľov vážnej hudby, hoci každé jemu neznáme dielo dokázal zahrať prima vista a táto schopnosť mu zostala po celý život oporou. No neprijali ho. Nevzdal sa však, kým sa mu neskôr predsa len nevyhovelo, ale až na príhovor humenského zemepána grófa Aladára Andrássyho. Od roku 1882 ho už učil (ako 20-ročného) sám Ferenc Erkel, riaditeľ Hudobnej akadémie. V hre na klavíri pokračoval Thomán neuveriteľne rýchlo a od Erkel sa dostal k Ferencovi Lisztovi, ktorý si žiakov vyberal vždy zo 4. ročníka.

Pri prijímaní žiakov sa Liszt obvykle každého opýtal, odkiaľ pochádza, aké má záujmy a plány, u koho sa začal hudobne vzdelávať atď. Tak tomu bolo aj u Thomána. Ďalej mu dal zahrať Beethovenovo dielo. Liszt ho bez pripomienok počúval, ale za chvíľu ho pri hraní prerušil a s úsmevom sa spýtal, v akom „košickom vydaní“ skladbu zahral, ukazujúc pritom na noty, kde Thomán zahral iný tón než bol v notovom zázname.

Thomán sa stal jedným z obľúbených žiakov Liszta. S Lisztom ho spájala okrem spoločného záujmu — hudby — aj humánnosť názorov, dobrosrdečnosť a snaha, ktorými nabádali svojich žiakov k šlachetným činom, obaja boli ochotní pomôcť v prípade potreby kedykoľvek. Thomána už ako 26-ročného v roku 1888 vymenovali za riadneho profesora Hudobnej akadémie, na ktorej potom pôsobil 18 rokov až do roku 1906. Vychoval veľa významných hudobníkov, medzi jeho žiakov patrili: Béla Bartók, Ernő Dohnányi, Keéri-Szántó, Arnold Székely, Béla Várkonyi, Akos Buttykay, József Thoma, Gizella Grossová, Ernő Linz, Frigyes Reiner, István Engel, Imre Ungár a ďalší.

Najvzácnejší dar Lisztovej vyučovacej metódy — pochopenie citov a myšlienok tvorcu diela pri zachovaní virtuóznej hry — si Thomán úspešne osvojil pri štúdiách hry na klavíri. Liszt aj Thomán viedli žiakov predovšetkým k pochopeniu hudby, k tomu, aby nechali na seba hudbu pôsobiť, aby porozumeli a precítili dielo pri samostatnom zvládnutí technickej stránky.

Thomán nebol iba hudobným pedagógom, ale aj skladateľom a interpretom komornej hudby. Okrem toho 27 rokov prispieval hudobnými kritikami do viacerých časopisov (Napkelet, Új Nemzedék a i.). Bol autorom niekoľkých publikácií, k najvýznamnejším patrí „Beethovenov život a dielo“ (Beethoven élete és művei), vydané v r. 1921 a 1927, ďalej „Haydnov život a dielo“ (Haydn élete és művei), vydané v r. 1922. S Árpádom Szendym položili základy metodiky vyučovania na Hudobnej akadémii v Budapešti. V tejto činnosti sa k nim pridružil Koloman Chován. Thomán spracoval v siedmich zväzkoch najdôležitejšie cvičenia, ktoré obsahovali základné znalosti virtuóznej hry. Szendy vydal inštrukcie pre etudy (Czerny, Cramer, Clementi, Chopin). Chován zostavil prvú maďarskú „Hudobnú školu pre začiatčníkov“. Thománova pedagogická činnosť bola nielen rozsiahla, ale bola aj na príkladnej odbornej úrovni.

Bartók napísal o Thománovi v Zenei Szemle (v roku 1927) okrem iného, že jeho pedagogická činnosť sa nekončila v priestoroch Hudobnej akadémie. Bol ochrancom a podporovateľom svojich žiakov aj v mimoškolskom živote. Často im požičiaval svoje cenné knihy, hlavne životopisy hudobných skladateľov. Thomán napríklad sprostredkoval, aby Bartók dostal štipendium vo výške 800 forin-tov. Thomán bol totiž v komisii a odporučil Bartóka, svojho žiaka, na získanie štipendia. V liste matke 23. marca 1903 píše Bartók, že dostal kožuach ako dar od Thomána. Bartók písal ešte o Thománovi aj vo svojom breviári (Bartók breviarium, 1927), ktorý zostavil a vydal József Újfalussy (Budapešť, 1958). O Thománovi písali aj ďalší súčasníci a neskorší publicisti:

Ivan Engel: Thomán István (Crescendo, 1926, č. 4).



Štefan Thomán, snímka asi z roku 1930.

Aurel Varannai: Egy nagy magyar zongoratanító Thomán István Liszt növendéke es Bartók mestere (Muzsika, 1959, č. 12). — Veľký maďarský klavírny pedagóg Štefan Thomán, Lisztov žiak a Bartókov majster.

Viktor Papp: Liszt élő magyar tanítványa (Dante, Budapešť, 1936, str. 171—188). — Žijúci Lisztovi žiaci.

Artur Šomssich zaznamenal o Thománovi zaujímavú epizódku (Muzsika, Budapešť, 1929, I. ročník). Thomán by bol veľmi rád privítal Ferencza Liszta vo svojom súkromí, býval však skromne so svojim spolužiakom v dvoch malých miestnostiach nízkeho domčka oproti Hudobnej akadémii na Sugár út v Budapešti. Požiadal o sprostredkovanie svoju dobrú známu Linu Schmalhausenovú, ktorá bola poslednou Lisztovou priateľkou. V očakávaní večer uvoľnil Thománov spolubývajúci aj svoju miestnosť a tak mal Thomán k dispozícii okrem „príjmiacieho salóna a klavírneho štúdia“ aj „jedáleň“. Thomán dopredu objednal večeru a vzrušene očakával príchod hostí. Liszt prišiel presne, po krátkej chvíli si sadol ku klavíru, ktorý mal Thomán len prenajatý, a zahral niekoľko variácií. Na záver príjemnej návštevy daroval Liszt hostiteľovi svoju fotografiu s venovaním: Štefanovi Thománovi, krajanovi a umelcovi z priateľstva Ferenc Liszt.

Thomán často koncertoval mimo Uhorska, väčšinou v Nemecku, Taliansku a Turecku. Liszt ho brával so sebou do Rima, Bayreuthu, Weimaru a inde.

Pre Thomána sa stal pamätným medzníkom koncert obľásený na 11. marca 1886 v Mestskom kasíne na Sugár út v Budapešti, na ktorom sa zúčastnil aj sám Liszt. Thomán mal však pred koncertom takú trému, že chcel koncert odrieknuť, ale Liszt mu povedal po francúzsky: „Je vous mets le pistolet sur la gorge.“ (Keď nebudete hrať, prínútim vás pištoľou.) Koncert sa uskutočnil, Liszt sedel v prvom rade a oduševnene tleskal. Pre Thomána bola Lisztova prítomnosť veľkým vyznamenaním, lebo Liszt mal už pred dvoma dňami odcestovať a v Budapešti sa zdržal len kvôli jeho koncertu. Po koncerte išiel priamo na stanicu, vypevávajúci Thománom a niekoľkými ďalšími žiakmi. Vtedy sa Liszt lúčil s Budapešťou naposledy, lebo v lete (r. 1886) zomrel. Thomán bol aj pri jeho smrteľnom lôžku.

Thomána uznávali aj ako populárneho interpreta komornej hudby. V novinách písali o každom jeho vystúpení v superlatívoch. Nepatril len k výborným reprezentantom Lisztovej klavírnej školy, ale aj k známym klaviristom konca minulého a prvej polovice nášho storočia. O tom svedčia aj jeho vyznamenania, o. i. rad Medsidje (Carihrad 1886) a rad Kríža za zásluhy (1933). V Carihrade koncertoval aj s violončelistom Davidom Popperom.

Pri koncertných cestách mimo vlasti očarúval ho svojím spôsobom života navštevovaných krajín. Napriek tomu sa neprestával ani vo vzdialenej cudzine, kde sa častokrát zdržiaval, zaujímať o život a udalosti v rodnej krajine. Ani vzdialenosť, ani čas nedokázali spretfchať puto jeho duševného a citového spojenia s domovom, kde vyrástol, prežil mladosť a kde sa začal pripravovať na svoje neskoršie verejné účinkovanie. Rád sa vracal tam, odkiaľ si priniesol nadanie, ktoré síce rozvíjal v Budapešti, ale korene svojich schopností videl vo svojom rodnom kraji, ktorý mu bol aj trvalým zdrojom inšpirácie. Každú sezónu koncertoval v Košiciach a navštívil svoje staré pôsobisko. Celý život bol skromným človekom, nikdy nevystupoval preto, aby vynikol, motiváciou jeho činov mu bola služba vyšším umeleckým záujmom. Jeho životná púť naplnená koncertnou a pedagogickou činnosťou sa uzavrela 22. 9. 1940 v Budapešti.

Žiaľ, mnohé udalosti z jeho účinkovania a rodinného života sú ešte pravdepodobne ukryté v archívoch. Vieme len, že hudobné nadanie mala aj jeho dcéra Mária (1909—1948), ktorá ako huslistka bola žiačkou Hubaya, Vécseya, Flescha a Almy Moodie.

Hudobný život v Humennom v posledných dvoch desaťročiach veľmi ožil — ako uvádza aj Pamätnica, vydaná pri príležitosti 20-ročného jubilea Hudobných jarí a súčasne 20-ročného jubilea Kruhu priateľov hudby (1981). Toto veľmi aktívne a úspešné združenie humenských milovníkov hudby — pôsobiace v podmienkach socialistickej spoločnosti, ktorá všemožne podporuje rozvoj kultúry aj mimo hlavných centier — sa pričínilo okrem iného tiež o to, že dnes sa tu konajú koncerty tak domáciach, ako zahraničných umelcov. Napriek tomu, že hudobné podujatia sú pravidelnou súčasťou kultúrneho života v Humennom, nebolo meno Štefana Thomána spomenuté pri žiadnej hudobnej akcii. Niet sa čomu diviť, keď archívne záznamy a dokumentačné fondy sa pričinením oboch svetových vojen jednoducho roztrhali, jednak mnohé z nich zničili. Thománov rodný dom, ktorý vôbec nebol označený pamätnou tabuľou, ustúpil novej výstavbe a ocitli sme sa blízko toho, že na meno tohto významného humenského rodáka sa takmer zabudlo.

Niekoľko sporadických údajov, ktoré sa mi podarilo zozbierať zo života Štefana Thomána, by malo byť výzvou pri príležitosti 120. výročia jeho narodenia napríklad k tomu, aby sa po ňom pomenovala v Humennom aspoň niektorá ulica. Nazdávam sa, že kultúra a ľudskosť myslenia a celoživotné dielo, ktorého pedagogická stránka je ešte aj dnes aktuálna, dávajú na moju otázku jednoznačnú odpoveď: Štefan Thomán si zasluhuje, aby naňho východoslovenská hudobná verejnosť nezabudla.

GIZELA PETRÁŠOVÁ

In memoriam Mario del Monaco

1915—1982. Tieto roky ohraničujú život jednej z legend operného neba súčasnosti — talianskeho tenoristu Maria DEL MONACA. Ako Mascagniho Turiddu vstúpil na operné javisko tesne pred druhou svetovou vojnou, v roku 1939 v Pesare — jeho posledné predstavenia zažili na talianskych javiskách začiatkom sedemdesiatych rokov ešte naši štipendisti z najmladšej generácie. Takmer tridsať rokov sedel na tróne kráľa tenoristov, úspešne odrážajúc ambície mladších kolegov. S istotou dávkou zjednodušenia — v umení naozaj ťažko možno robiť „rebríčky“ — dá sa povedať, že ak začiatkom storočia vládol tenoristom Enrico Caruso, v medzivojnovom období Benjamino Gigli, tak po roku 1945 prišla éra del Monaca. Od Gigliho v podstate lyrického a výrazovo na hranicu únosnosti dovedeného sentimentálneho prejavu sa líšil pritom takmer vo všetkom. Viac spoločného mal rozhodne s veľkým Neapolitánom. Predovšetkým atletický tenor, ozvučovaný s enormným fyzickým nasadením, žulo vo veľkorysú klenutú, stavajúcu grandiózne oblúky a nerozmeľujúcu sa v presile dynamických nuansí. Napriek všetkým zdaniam o maximalistickom exploatovaní hlasového orgánu bol Monacov tenor plnohodnotne životný takmer do šesťdesiatky, hoci len titanský part Verdiho Othella spieval viac než štyristokrát! Z fyzického nasadenia a údernosti tónu — a zo svojskej, dramatickej predstavy operných charakterov — prýštila primárna a neopakovateľná expresivita Monacovho vokálneho výrazu. Jeho materiál očarúval bronzovým, tmavým leskom. Bol pravým dramatickým tenorom talianskeho typu akých dnes niet, hlas veľkého rozsahu, rovnako sugestívny v mužných, barytonálne znejúcich hĺbkach i v svetlých trojčiarkových C. A tak aj v etape, keď kládol váhu na kreácie hrdivských partíí z rodu Othella, či Samsona, dokázal odspievať Manricovu strettu v originálnej C-durovej tónine!



Historickú hodnotu predstavuje predovšetkým Monacov Othello. Možno od čias Tamagna nezaznel tento verdiovský hrdiv na strhujúcej interpretácii Tenorista „skôr s postavou pážata“ vymodeloval číro vokálnymi prostriedkami skutočne titanský shakespearovský charakter: dno zúfalstva barytonálou farbou, výbuchy zhubnej vášne zvukovou silou a leskom vysokej polohy. Na rozdiel od všetkých Othellov, čo prišli po ňom, nemusel siahať k „cnosti z núdze“ a spoliehať na vokálne barbarizmy „v službe výrazu“. Dokázal dramaticky strhnúť bez toho, že by sa prehrešoval voči ideálu vokálnej krásy a elegancie.

Verdiho Radamés, Manrico, Alvaro, Belliniho Pollione, Poncchielliho Enzo, Pucciniho des Grieux, Cavaradossi, Dick Johnson a Kalaf našli v Monacovi ideálneho interpreta. A hneď vedľa Othella treba postaviť inú, doposiaľ neprekonalnú kreáciu — Giordanovho André Chéniera. Bytostná inklinácia k veristickému štýlu našla odraz v Monacovom klasickom Caniovi z Komediantov, ale aj v operách na svetových javiskách menej preferovaných — v Mauríciovi z Čileovej Adriany Lecouvreur a v Paolovi zo Zandonaiovej pozdnoveristickej Francesky da Rimini. Z oblasti francúzskej klasickej literatúry bol skvelým Saint-Saënsovým Samsonom a Bizetovým Donom Josém. Spieval ho v päťdesiatomdeviatom aj v Moskve, otvoril brány k medzinárodnej kariére Irine Archipovovej a v roku 1960 udelili mu Rad Vladimíra Iljiča Lenina. A na záver kariéry, potom, čo so svojou príslušnou vitalitou odrazil údel invalida, ktorý mu hrozil po automobilovej nehode, vyzval na súboj wagneriánov svojím Lohengrinom a Siegmundom.

Ak raz za sto, dvesto alebo viac rokov — za predpokladu, že opera bude ešte žiť — pristúpi niekto k historickej práci o dejinách operného spevu, bude musieť pri mapovaní prvej polovice 20. storočia medzi tenoristami na prvom mieste spomenúť meno Monacovo. Monaco je monument, nepodliehajúci času — ako umelecká osobnosť, ako hlasový fenomén i ako interpretačný model. Chýbalo niekomu v jeho prejave viacej poltónov? — Michelangelo sa tiež nebabral s detailami!

JAROSLAV BLAHO