

HUDOBNÝ ŽIVOT 83

Ročník XV.
28. 2. 1983
2, — Kčs

4



Pohľad na účastníkov rokovania pri prejave predsedu československej sekcie ITI prof. dr. Antonína Dvořáka. Snímka: K. Kouba

LIBRETO JE NIE JE ZÁKLADOM HUDOBNÉHO DIVADLA

Po úvahách o situácii operného žánru prichádza na program i literárna stránka opernej formy (alebo — povedané Walterom Felsensteinom — hudobného divadla). Zdá sa však, že význam textového podkladu, teda do súvislej textovej predlohy usporiadaný a rozvedený myšlienkový zámer skladateľa — nie je často dostatočne docenený. Z toho dôvodu sa komitét hudobného divadla ako jeden z orgánov Medzinárodného divadelného ústavu (ITI) rozhodol usporiadať na túto tému seminár. Voľba padla na Prahu, kde na pôde Divadelného ústavu sa zišli koncom minulého roku zástupcovia dvadsiatich krajín, aby si v priebehu trojdenného rokovania vymenili názory na osud hudobného divadla. A pretože všetci — hoci spojení jedným cieľom — pristupovali k problematike z rôznych aspektov svojej špecializácie — z hľadiska skladateľov, libretistov, dramaturgov, režisierov, kritikov, divadelných organizátorov, prekladateľov, hudobných vedcov — bola zaradená živá diskusia.

Titulok môjho článku nie je provokáciou, ale odrazom súčasného stavu úvah o librete ako jednom z predpokladov ďalšej existencie operného žánru. Je alebo nie je libreto ne-

vyhnutným základom hudobného divadla? Jeho podmienenosť bude v zásade určená vzťahom k hudobnému divadlu. Zíjeme vo vývojovej etape, kedy tí, ktorých zjednodušene nazývame „tradicionalistami“ a ktorí obracajú pozornosť k tradičnej forme opery s dejovo rozpracovanými výstupmi rozdelenými do jednotlivých tvarovo nemenných dejstiev, musia nutne považovať textovú predlohu ako východisko, základ svojho diela, kým prívrženci uvoľnených, často len v obrysoch načrtnutých formách počítajúcich s improvizáciou považujú textový podklad (nezriedka úplne nedejový) za podružný.

Je prirodzené, že každé podobné zhromaždenie dospeje k úvahám, čo teda bude ďalej s hudobným divadlom, akou cestou sa bude uberať, či smerom k malým, komorným formám zmiešaného typu, ku komplexnému divadlu so syntézou všetkých zložiek od spievaného slova, hudby, tanca, pantomimy až k hovorenému slovu, či obsto-jí ešte opera s veľkými scénami, s tradičným orchestrom a tradične školenými spevákmi, a za akých podmienok.

Tvarovať slovo, ktoré má byť rovnocenným partnerom hudob-

ného výrazu, vyžaduje v súčasnom hudobno-dramatickom diele prirodzene iný prístup než v romantickej alebo novoromantickej opere. Optimálne podmienky k vzniku hudobného divadla, ktoré verne pretlačí autorov zámer a sugestívne si podmaní diváka-poslucháča; upúta jeho pozornosť a vtiahne do „do veci“, vytvára symbiózu skladateľ-libretista v jednej osobe, alebo aspoň tak bytostný (a vzdelaný) hudobný dramatik, ktorý ako napr. Smetana alebo Verdi vedie a ovplyvňuje svojho básnika. (Uvádzať príklad Richarda Wagnera sa mi zdá až triviálny, ale pre priblíženie úsilia avantgardných skupín, ktoré sú dnes roztrúsené po celom svete — sem patrí aj Komorné hudobné divadlo A. Pokrovského v Moskve — je užitočné si uvedomiť, že Wagnerov ideál operného divadla proklamoval autor skutočného divadla s úzkou súčinnosťou hudby, spevu, tanca, výtvarného obrazu a svetla.) Robí týmto spôsobom hudobné divadlo vyžaduje tím umelcov, ktorí veria v svoju poetiku divadla. Libretista-spisovateľ-básnik — alebo proste autor textu by mal byť jedným z nich. Mal by stáť pri zrode novinky, pracovať na svojom texte v priebežnom kontakte, tvorí-

vej diskusii a konfrontácii, a nie ako izolovaný, objednávkou poverený remeselník. Ale aké má dnes libretista nielen umelecké, ale taktiež spoločenské postavenie? Libretistu treba zhaňť akoby s lampášom — sťažujú sa skladatelia, a byť libretistom nie je dnes lákavé povolanie, ťažkajú si libretisti. Libretista berie na seba túto úlohu vedľa svojho zamestnania, ako dlhodobú a často nestálu investíciu, ktorá niekedy zostáva v autorskej zásuvke. Pritom náročnosť stúpa, v susedstve prudkého vývoja ostatných dramatických žánrov vyžaduje dnes hudobné divadlo dynamiku, súčasný dramatický rytmus, premeny slovníka, ktorý sa rozrastá podľa meniacej sa podoby nášho životného a pracovného prostredia i vznikajúcich nových profesií. Nie je ľahké uviesť reč libreta do súladu s rečou skladateľa, ktorý taktiež hľadá výrazové prostriedky adekvátne súčasnosti.

dramatickej tvorby — to je ďalší bolestivý bod dnešnej situácie. Skladatelia so svojimi libretistami potrebujú vnímavých a citlivých interpretov, bez ktorých spolupráce sa ťažko presadí nové dielo. A naopak — vynikajúci interpreti môžu často inšpirovať tvorcov (stačí zalistovať v dejinách). V diváckom zázemí môže hudobné divadlo dneška len ťažko stavať na publiku starších ročníkov. Jeho oporou by malo byť mladé obecnstvo; preto sa tvorcovia musia zamerať predovšetkým na jeho získanie. Od návštevy divadla neočakáva mladý divák prechádzku múzeom, ale stretnutie s myšlienkami, udalosťami, životnými príbehmi, ktoré rezonujú s jeho skúsenosťami, s jeho vlastnými zážitkami. Vychovať mladého diváka — to je veľká úloha pre všetkých dramatických tvorcov — teda i libretistov. Mladý divák — to je budúcnosť divadla. Diskusia o mimooperačných

formách hudobného divadla sa právom sústredila na muzikál ako na formu tesne spätú so súčasnosťou. Počtom i úspešnosťou dominuje na svetových javiskách angloamerická tvorba pre svoju dynamickosť a vysokú profesionalitu tvorivú i interpretačnú. Niektoré európske krajiny sa so striedavým úspechom pokúšali a pokúšajú o vytvorenie muzikálovej formy z domácej hudobnej a literárnej tradície. Príklad New York City Opera, ktorá už tri roky organizuje tvorivé dielne, kde operní a muzikáloví tvorcovia a interpreti diskutujú o konkrétnych dielach a problémoch, je dobrým príkladom aktivity umelcov, ktorí si uvedomujú potrebu dať poslucháčom diela reagujúce na skutočnosť, ktorá ich obklopuje.

Medzinárodný seminár s pracovným názvom „Skladateľ a libretista v súčasnom hudobnom divadle“ nebol užitočný len svojím stretnutím odborníkov z troch svetadielov, ale i tým, že ukázal v ostrom svetle širokú problematiku súčasného hudobného divadla, kde vo vzájomnej súvislosti a nadväznosti jednotlivých zložiek je libreto či textový podklad iba jedným, i keď veľmi dôležitým článkom.

JARMILA BROŽOVSKÁ

K jubileu Bratislavského detského zboru pri MDKO

PO DVADSIATICH ROKOCH

Dvadsať rokov — to je v živote človeka vek dospelosti. V živote umeleckého telesa sa však čas meria trochu inak. Najmä vtedy, ak hovoríme o súbore, v ktorom najdôležitejšiu úlohu hrajú deti. Pretože tu po dvadsiatich rokoch už nenájdeme ani jedno z tých, ktoré v súbore začínali, ktoré začali formovať jeho tvár. Staršie, skúsenejšie deti odchádzajú, prichádzajú nové, ktoré sa ešte len zaučujú... a tak je to stále dokola. Často som si kladla otázku, ako je vôbec možné vybudovať tradíciu tam, kde je neustály pohyb. A nielen to — navyše neustránuť v jednom bode vývoja, ale postupne rásť a posúvať sa k stále vyššej a vyššej kvalitatívnej úrovni.

A toto nesporne platí o Bratislavskom detskom zbore pri Mestskom dome kultúry a osvetu v Bratislave. Dvadsať rokov trvania — dvadsať rokov tvrdej, poc-

tivej práce organizátorov a umeleckých vedúcich súboru. A výsledok? Slová obdivu k umeleckému majstrovstvu malých spevákov, početné významné a popredné umiestnenia na domácich i medzinárodných súťažiach a prehladkách.

Bratislavský detský zbor pri MDKO bol založený na jeseň v roku 1962 profesorom Jánom Strelcom z vybraných žiakov bratislavských škôl s cieľom vybudovať v hlavnom meste SSR vzorové detské vokálne teleso. Po Jánovi Strelcovi bolo umelecké vedenie súboru dlhé roky v rukách zaslužilého umelca profesora Juraja Haluzického a v roku 1980 ho prevzala jeho žiačka Elena Šarayová-Kováčová, ktorá zbor diriguje už od roku 1987. V roku 1972 pri 10. výročí vzniku BDZ udelili zboru prvé významné — Zlatú medailu Za zveľadenie Bratislavy. (Pokračovanie na 7. str.)



Bratislavský detský zbor so svojou dirigentkou E. Šarayovou-Kováčovou pri vystúpení na slávnostnom koncerte (27. 11. 1982) uskutočnenom na počesť 20. výročia trvania zboru.

● **PREDSEDA ZVÁZU ČESKOSLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV** Dr. ZDENKO NOVÁČEK, CSc., podpísal v dňoch 18. až 23. januára t. r. v Aténach dohodu o spolupráci so Zväzom gréckych skladateľov. Pri tejto príležitosti zorganizovala grécka strana niekoľko prehrávok gréckej hudby, oboznámila ho s organizáciou tamojšieho hudobného sveta a predstavila mu viaceré popredných gréckych hudobných umelcov.

● **NA KONZERVATÓRIU V BRATISLAVE** sa uskutočnil koncert z tvorby poslucháčov kompozično-dirigentského oddelenia, na ktorom sa žiaci prof. Juraja Pospíšila (R. Rudolf, K. Seidmann, M. Kroupa, M. Krkoška, J. Baan, O. Danášová) prezentovali svojimi skladbami. Koncert potvrdil, že medzi adeptami skladateľského umenia je viacero talentov.

● **VYDAVATEĽSTVO SUPRAPHON** pripravuje k blížiacemu sa 300. výročiu narodenia J. S. Bacha (1685) nové vydanie monografie Johann Sebastian Bach od popredného slovenského muzikológa Ernesta Zavorského.

● **Z ČINNOSTI SLOVENSKEHO HUDBNÉHO FONDU.** Hudobné informačné stredisko SHF v Bratislave v spolupráci so Zväzom slovenských skladateľov uskutočnilo v poslednom období niekoľko zaujímavých podujatí:

— 8. decembra 1982 prehrávku k životnému jubileu Jozefa Greška za účasti jubilanta a dirigenta Bystríka Režucha. Úvodné slovo predniesol dr. Igor Berger.

— 9. decembra 1982 besedu s Bojankou Arnaudovou, dramaturgickou Národného akademického divadla opery a baletu v Sofii o súčasnom bulharskom opernom umení. Besedu viedla dr. Terézia Ursínyová.

— 20. decembra 1982 stretnutie so skladateľom Iljom Zelenkom pri príležitosti jeho životného jubileu. Prehrávané diela komentoval sám jubilant.

— 26. januára 1983 prehrávku a besedu o súčasnej orgánovej tvorbe slovenských skladateľov — L. Holoubka, I. Paríka, J. Podprockého a I. Dibáka. Besedu viedol a prehrávané diela predstavil Milan Adamčiak. Hostom stretnutia bol organista zaslúžilý umelec Ivan Sokol.

● **HUDBA PATRÍ VŠETKÝM.** Pod týmto názvom vydala na sklonku minulého roku Okresná knižnica v Galante persónalnu bibliografiu Zoltán Kodály a Slovensko pri príležitosti stého výročia narodenia skladateľa. Je rozdelená do štyroch častí: I. Dielo Zoltána Kodálya vo vzťahu ku Slovensku, II. Literatúra o Zoltánovi Kodályovi, III. Uvedenie Kodályových hudobných diel na Slovensku, IV. Kodályove dielo na Slovensku. Bibliografiu zostavila Anna Jonášová.

● **VII. ROČNÍK CELOŠTÁTNEJ SPEVÁCKEJ SÚŤAŽE MIKULÁŠA SCHNEIDERA-TRNAVSKÉHO** sa uskutočnil v dňoch 18. až 23. mája 1983 v Trnave. Na súťaži, ktorú usporiada čs. umelecká agentúra SLOVKONCERT pod záštitou Ministerstva kultúry SSR na počesť 35. výročia Februárového víťazstva, sa môžu zúčastniť mladí speváci s trvalým pobytom v ČSSR od 17 do 32 rokov, t. j. narodení v rokoch 1951—1966. Súťaž sa uskutočnil v dvoch kategóriách: I. kategória má dve kolá, súťažný repertoár je menej náročný a obsahuje len piesne. Do tejto kategórie sa môžu prihlásiť speváci narodení v rokoch 1961—1966. II. kategória má tri kolá, súťažný program pozostáva z piesňového i operného (resp. oratórneho) repertoáru. Prihlásiť sa môžu speváci narodení v rokoch 1951 až 1966. Presné podmienky súťaže ako i tlačivá prihlášok možno získať na Sekretariáte Celoštátnej speváckej súťaže M. Schneidera-Trnavského, SLOVKONCERT, Leningradská 5, 815 36 Bratislava. Na túto adresu treba zaslať aj vyplnené prihlášky do 31. marca 1983.

● **IV. INTERPRETAČNÁ SÚŤAŽ JESENÍK 1984 PRE KLA-VIRNE DUÁ** — v hre na dva klavíry alebo jeden klavír štvorročne, vypisuje Český hudobný fond v Prahe a Mestský národný výbor v Jeseníku. Súťaž, ktorá sa uskutočnil v dňoch 25. až 28. apríla 1984 v Kúpeľoch Jeseník, je celoštátna, s medzinárodnou účasťou, neanonymná a vypisuje sa v dvoch kategóriách: v I. kategórii nesmie vek účastníka prekročiť 21 rokov, v II. kategórii 35 rokov. Pre určenie veku v oboch kategóriách je smerodajný rok narodenia a rok uskutočnenia súťaže. Najnižšia veková hranica nie je určená. Súťaž v I. kategórii je dvojkoľová, v II. kategórii trojkoľová a majú predpísaný súťažný repertoár. Podmienky súťaže s rozpisom repertoáru ako i tlačivá prihlášok zašle záujemcom organizátor súťaže: Lidová škola umení Jeseník, PSČ 790 01, telefón Jeseník 2296. Uzávierka prihlášok je 31. decembra 1983.

● **NOVÉ HUDBNÉ VYDAVATEĽSTVO OPUS**, ktoré prišli do redakcie Hudobný život: Roman Berger: Memento po smrti Miroslava Filipa (Partitúra, Faksimile); Daniel Georg Speer: Sonáty z Hudobného štvorlístka (Partitúra a hlasy); Pavel Zíka: ...a tie vrabce, 50 pesniček a skladbičiek v úprave pre Orffov inštrumentár; Juraj Pospíšil: Malé zamyslenia, op. 23 (Klavír); Ruská a sovietska klavírna tvorba (Rachmaninov, Skriabin, Prokofiev, Šostakovič, Ščedrin); Viliam Kořínek: Prvý prednes (Husle a klavír); Piesne pre výchovu spevák-ov (Spev a klavír, zostavila Anna Korínková); Igor Dibák: Suity pre klavír; Jozef Grešák: Améby. Predohra pre symfonický orchester (Partitúra); Vladimír Bokes: 8 kánonov pre 2 flauty; Slovenská husľová tvorba (Beneš, Hrušovský, Malovec, Salva, Sixta); Mladý violončelista (Hráme v polohách. Zostavil a upravil Dušan Kristínik); Milan Lichard: Jonášove piesne (Spev a klavír); Viliam Kořínek: Spievajte, husličky. 50 slovenských ľudových piesní pre dvoje huslí; Juraj Hatrík: Krajinou šťastného princa (4-ručný klavír); Stephan Heller: Etudy, op. 125 (Klavír); Etudy pre klavír II. (Saint-Saëns, Debussy, Skriabin, Rubinstein, Rachmaninov, Prokofiev); Etudy pre klavír III. (Černy, Clementi, Cramer, Kulak; Peter Cón: Etudy pre altový zobcový flautu; Július Kowalski: Z ríše bábik (Klavír); Eugen Suchoň: Keď sa vici zišli (Obrázky zo Slovenska, klavír); Romantizmus (Klavírne diela F. Schuberta, F. Mendelssohna-Bartholdyho, R. Schumann, F. Liszta a J. Brahmsa); Abeceda akordeonistu; Viliam Kořínek: Štúdie pre rozcvičenie huslistu; Igor Dibák: Malí hudci. Zborník piesní a hier pre deti s použitím ľahko ovládateľných nástrojov (Partitúra a hlasy); Zlatá brána (Výber piesní z televíznej inscenácie, Spev a klavír).

● **PREMIÉROVÉ VYSTÚPENIE DETSKÉHO SPEVÁCKEHO ZBORU „RADOST“** pri EŠU a Závodnom klube ROH n. p. JAS Bardejov sa uskutočnilo 21. januára 1983 v Závodnom klube n. p. JAS Bardejov pri príležitosti 38. výročia oslobodenia mesta Sovietskou armádou. Sbor vznikol v septembri 1979. Z pôvodne 70 členov má dnes 40 nadšených dievčat a chlapcov od 6 do 10 rokov, ktorí pracujú pod vedením vedúcej a dirigentky Ľubomíry Haburčákovéj, hlasovej pedagogičky Márie Dúrkárovej a korepetitorky Lilianny Šutákovéj, učiteľiek Ľudovej školy umenia. Na koncerte vystúpil aj detský spevácky zbor LIENKA pri I. materskej škole n. p. JAS Bardejov. Sbor RADOST má za sebou už celý rad úspešných vystúpení v rámci mesta i okresu. Prispieval do programu koncertov Ľudovej školy umenia, účinkoval aj v programe čs. televízie Návšteva v klube v roku 1982. Dňa 21. novembra 1982 na koncerte Ľudovej školy umenia venovanom 65. výročiu VOSR a Mesiaca ČSSP vystúpil po prvý raz spolu s dychovou hudbou pri EŠU a ODPaM.

Naša verejnosť má k dispozícii základnú sumu informácií o robotníckych spevokoloch, predovšetkým zásluhou niekoľkých súborných publikácií a radu regionálnych prác, resp. pamätníčiek jednotlivých zborov, osvetľujúcich v nich i svoje progresívne tradície. Dopĺňajú ju príležitostne — a veľmi zriedka — interpretované torzá ich repertoáru, ktoré sa len celkom ojedinele pretavia do tak veľkolepého podujatia, akým bol koncert usporiadaný pri príležitosti 60. výročia založenia KSC mužským zborom Slovenskej filharmónie na základe notových materiálov Hudobného oddelenia Historického ústavu Slovenského národného múzea. O robotníckych orchestroch nie sú skompletizované ani elementárne informácie a jediným ich zdrojom sú naozaj sporadické a kusé zmienky v literatúre.

Tento pomerne skromný a plochý obraz podstatne oživila a prehĺbila výstava **Spevom k slobode**, ktorú pripravilo Hudobné oddelenie Historického ústavu SNM v novembri 1982 — februári 1983 na Bratislavskom hrade. Podnázov výstavy, charakterizujúci ju ako „výstavu dokumentov a pamiatok k histórii robotníckych hudobných spolkov na Slovensku“ jasne naznačuje, že scenáristka dr. Ľuba Ballová, CSc. siahla po hmotnom, špecificky muzeálnom materiáli a jeho rečou tlmočí fakty o dejinách a činnosti spevokolov, o ich funkcii v análoch robotníckej kultúry, o úlohe hudobnej kultúry v jeho vývoji a o úlohe robotníckej hudobnej kultúry v celom hudobnom živote na Slovensku. Nie v takom veľkorysosti zabere, ale predsa len zatiaľ najrozsiahlejšie a najkomplexnejšie, vypovedá prezentovaný materiál o činnosti, dejinách a funkcii robotníckych hudieb, čo je novum vo výskume hudobnej kultúry na Slovensku vôbec.

Autorka výstavy situovala obraz vývoja robotníckych hudobných spolkov do smelého oblúka, klenúceho sa od ich počiatkov, siahajúcich hlboko do minulého storočia, až po najsúčasnejšiu prítomnosť. A tak pred nepochybne zaujatým návštevníkom definovali rozmanité, mnohovrstevné a atraktívne hmotné pamiatky od pokladníčky prvého robotníckeho spolku Vpred, jedinečných symbolov prvých robotníckych spevokolov Liedesfreiheit a Magnet v Bratislave, až po exponáty dokumentujúce rozvíjanie revolučných tradícií svojich predchodcov robotníckymi spevokolmi a hudbami v súčasnosti. Tento bohatý materiál bol na výstave usporiadaný netradične a novátorsky. Determinantou

tematických celkov výstavy nebola totiž zaužívaná schéma, rešpektujúca plne líniu chronologického vývoja, ale predovšetkým druhý a typy materiálu a až vo vnútri podľa nich koncipovaných častí sa uplatnilo chronologické hľadisko. V súlade s takouto koncepciou bola výstava rozdelená do päť základných skupín.

Prvý celok sústredil kľúčové dokumenty o vzniku a činnosti prevažne najstarších robotníckych hudob. spolkov, ich symboly — odznaky, legitimácie, stanovy, zápisnice, pečiatky, programy. Ich prostredníctvom vznikol plastický obraz charakteru a profilu robotníckych hudobných spolkov, ideí, s ktorými vznikali, ktorými žili a ktoré sugestívne rozširovali. Exponované dokumenty jedno-

chybne svojím významom a snádychom kuriozity dominoval part a leták s textom Internacionály v šarištine.

V štvrtom tematickom celku výstavy boli inštalované dokumenty reprezentujúce vklad vynikajúcich skladateľských osobností do pokladnice sociálnej i politicky angažovanej hudobnej tvorby. K najvýznamnejším exponátom tejto časti nepochybne patrili autograf partu Robotníckej hymny, ktorú skomponoval Mikuláš Schneider-Trnavský po krvavom potlačení štrajku v Budapešti v máji r. 1912, skladba Alexandra Moyzesa Demontáž, reagujúca na proces zbadačovania Slovenska a dielo Eugena Suchoňa Žalm zeme podkarpatskej.

Napokon v plátej finálnej obšahovej časti pestrý a kvanti-



Pohľad na exponáty výstavy **Spevom k slobode**.

Snímka: O. Šilingerová

značne hovorili, že tieto idey boli výsostne progresívne.

V druhej časti dominovala fotografia. Objektív fotoaparátu s absolútnou presnosťou a pravdivosťou ukazuje miesta pôsobenia robotníckych hudobných spolkov. Ukazuje, že to boli miesta nanajvýš čestné — v prvých radoch prvomájových manifestácií, na čele protifašistických demonštrácií, v akciách nezamestnaných robotníkov, pri smutných príležitostiach ich pohrebov. Ukazuje i mnohokrát formy spolkového života, charakterizované kolektívnym ctením a súdržnosťou.

Významné informácie o repertoári, a teda i charaktere robotníckych hudobných spolkov sprostredkovala návštevníkovi ďalšia skupina dokladov, akcentujúca pôvodný notový materiál. Tu boli vystavené unikátne spevníky zaplnené „piesňami slobody a voľnosti“ z minulého storočia, spevníky z buržoáznej republiky presvedčivo demonštrujúce ambície a šírku repertoáru svojich interpretov a napokon rukopisné i tlačene party. Medzi nimi nepo-

tatívne bohatý výber dokumentov, významných, trofej hudobných spolkov symbolizoval ich rozmach v socialistickej spoločnosti, kvalitatívne novú funkciu a zároveň úzku kontinuitu s pokrokovým odkazom, zdedeným od predchodcov.

Výstava **Spevom k slobode** — priniesla veľa nových faktov o hudobných spolkoch, sprostredkovala a interpretovala osobitú výpoveď hmotných dokladov, ktorých pestrá škála sme iba letmo načrtli. Prináša však aj oveľa viac, čo je azda ešte podstatnejšie. Vystavené exponáty prepožičiavajú totiž činnosti robotníckych hudobných spolkov jedinečnú a neopakovateľnú dimenziu konkrétnosti a realnosti, umožňujú zrekonštruovať konkrétnu historickú scénu, v ktorej pôsobili, evokovať charakteristickú atmosféru svojej doby a vniknúť do nej. A tak si návštevník odniesol z výstavy skutočne plastický a pínokrvný obraz mnohotvárnej činnosti robotníckych hudobných spolkov v celej jej šírke a bohatosti.

VLADIMÍR ZUBEREC

SYMPÓZIUM V MOSKVE

V dňoch 22.—26. novembra minulého roku uskutočnilo sa v Moskve 4. sympóziu hudobných knižníc a hudobno-dokumentálnych pracovísk socialistických krajín. Sympóziu nadväzovalo na predchádzajúce medzinárodné stretnutia, ktoré sa konali v Martine (1974), v Katovicach (1976) a v Drážďanoch (1978). Zúčastnili sa na ňom delegácie zo ZSSR, NDR, PER, BER, MER, ČSSR, Kuby a Rumunska. Československú delegáciu tvorili členovia predsedníctva Čs. skupiny IAML Jitřenka Pešková, vedúca hudobného oddelenia SK ČSR v Prahe a dr. Boris Banáry, pracovník úseku hudobných rukopisov Matice slovenskej v Martine.

Sympóziu sa zaoberalo všeobecnými otázkami knižničných metód a foriem rozširovania hudby (notové a zvukové záznamy), štandardizáciou bibliografických popisov, klasifikačným systémom a možnosťami strojového spracovania hudobných pamiatok. K jednotlivým témam odznelo viacero referátov, v ktorých bola podaná základná informácia o činnosti jednotlivých hudobných knižníc a hudobno-dokumentálnych pracovísk socialistických krajín. Zástupcovia hostujúcej krajiny informovali účastníkov sympózia o práci s hudobnými

fondami v sovietskych knižniciach, osobitne v Leninovej knižnici v Moskve, o práci v hudobných oddeleniach detských knižníc, pričom poukázali na súčasný stav a perspektívy informačnej služby v oblasti hudby (G. B. Koltypinová, L. I. Karlinová a L. N. Torochinová). Otázkam úloh knižníc pri estetickom formovaní pracujúcich a mládeže sa venovala vo svojom príspevku V. S. Sokolovová, pracovníčka Národnej knižnice Cyrila a Metoda v Sofii.

Ďalšie referáty účastníkov sympózia priniesli celý rad informácií o činnosti špecializovaných hudobných pracovísk: A. R. Rodríguez hovoril o práci hudobného oddelenia Národnej knižnice „Jose Martího“ v Havane, W. Goldhan o činnosti hudobného oddelenia Nemeckej štátnej knižnice v Berlíne a A. Rhode o Berlínskej mestskej knižnici z hľadiska jej fonotéky, E. Stoicová informovala o metódach práce s hudbou vo verejných knižniciach v Rumunsku a J. Pešková zasa o práci s hudbou v českých knižniciach. Podobne aj kolegovia z Maďarska — J. Skalická a J. Kárpáti venovali sa otázkam vzniku, vývoja a súčasných úloh niektorých hudobných knižníc v MER, ale hlavne poukázali na problémy

spolupráce hudobných knižníc socialistických krajín. Referát V. Tomaszewského z Národnej knižnice vo Varšave priniesol zaujímavé podnety z oblasti pravidiel katalogizácie hudobných tlačí 19. a 20. storočia. Problémom automatizácie knižničných procesov a strojového spracovania hudobných pamiatok boli venované referáty L. A. Vladimirova z Leninovej knižnice v Moskve a B. Banáryho, ktorý referoval o projekte a plánovanom experimente strojového spracovania hudobných rukopisov v Matici slovenskej.

Sympóziu hudobných knižníc a hudobno-dokumentálnych pracovísk socialistických krajín v Moskve schválilo plán spolupráce hudobných knižníc do roku 1985 a 1990, ako aj návrh, uskutočniť nasledujúce sympóziu v roku 1984 v Prahe. Rozhodlo sa, že funkciu sekretariátu hudobných knižníc socialistických krajín, ako hlavný koordináčný orgán, prevezme Leninova knižnica ZSSR. Sympóziu v Moskve je dôkazom ďalšieho prehĺbenia spolupráce hudobných knižníc a hudobno-dokumentálnych pracovísk, ktoré sa zúčastňujú na výmene informácií z oblasti hudby a hudobnej dokumentácie v rámci socialistických štátov.

BORIS BANÁRY

In memoriam zaslúžilý umelec

ALADÁR MÓŽI

Od talentu k jeho rozvoju vedie ďaleká cesta, ktorá sa málokedy z talentovaných ľudí podarí doviesť k plnému a všestrannému uplatneniu vlastných daností a predpokladov. Až príliš často končí sľubná cesta v rezignácii, v jednostrannom využití individuálnych vkladov, v ústraní od širších spoločenských záujmov. Talent je prísľubom, ktorého rozvoj otvára novú oblasť. Jej dohýbanie vyžaduje však ešte ďalšie, oveľa všeobecnejšie schopnosti, ako len bazálne predpoklady určitej súcnosti, či spôsobilosti. Plodné rozvinutie a všestranné uplatňovanie talentových schopností predpokladá aj univerzálnejšie intelektuálne, ako i vôľové a charakterové vlastnosti, ktorými nadobúdajú talentové vlohy umocnený význam, keďže tieto usmerňujú celú profiláciu talentu k najakútnejším spoločenským potrebám.

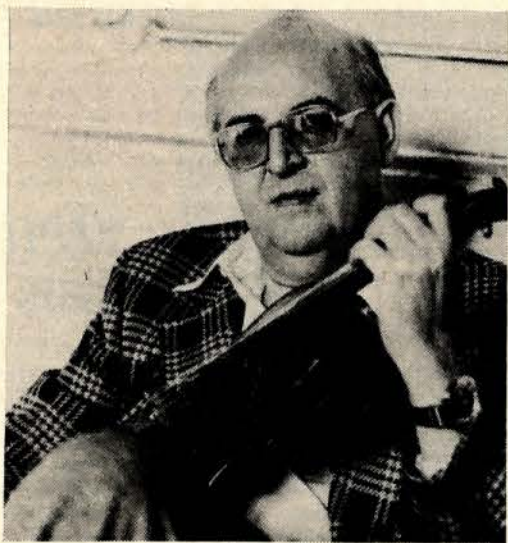
Aladár Móži patril k talentom, ktorým sa podarilo pozdvihnúť svoje nadanie na vysokú úroveň všestranného uplatnenia, o čom bohato svedčia najrôznejšie oblasti jeho aktivity, či už máme na zreteli jeho sólistickú alebo komornú činnosť, či jeho významnú prácu koncertného majstra, skladateľa alebo pedagóga. Základným a najpôvodnejším pôdorysom jeho hudobného talentu bola jeho spôsobilosť k husľovej hre, ktorej základy získal najskôr u svojho otca, neskôr u G. Náhlavského, žiaka O. Sevdíka, u ktorého si osvojil tradíciu českej husľovej školy. Konzervatoriálne štúdiá absolvoval u prof. T. Gašparka, ktorý predstavoval syntézu Henry Marteanom reprezentovanej nemeckej a Edem Záthureckým propagovanej francúzskeho-belgickej, vtedy najmodernejšej smeru predstavujúcej husľovej školy. Poslednú perfekciu si získal u Worganga Schneiderhana na Akademii für Musik und darstellende Kunst vo Viedni.

Umenie husľovej hry Aladára Móžiho predstavuje aj v iných oblastiach jeho činnosti neodmysliteľnú súčasť jeho celoživotnej aktivity. Móžiho sólistická činnosť nie je len veľmi bohatá, ale aj mnohostranná. Nahrávky vo fonotéke Československého rozhlasu dokumentujú počtom 35 koncertov, 100 sonát a asi 300 drobnejších skladieb mimoriadnu aktivitu umelca, ktorá sa stretla aj v zahraničí s veľkým záujmom a ocenením, ako o tom svedčíla ponuka vyhotoviť kompletnú nahrávku Beethovenových Sonát pre firmu v USA. Okrem medzinárodného repertoáru koncertov, sonát a iných skladieb treba vyzdvihnúť úspešnú propagáciu a premiérovanie skladieb slovenských autorov, ktoré A. Móži uviedol a programoval na svojich koncertoch doma i v zahraničí.

Veľké uznanie si získal Móži aj v rámci jeho hosťujúceho pobytu v USA, neskôr v Japonsku vo funkcii pedagóga, resp. koncertného majstra a inštruktora Yomiuri Nippon Symphony Orchestra v Tokiu. Boli to dobré príležitosti k sólistickej činnosti a k oboznamovaniu tamjšieho obecnstva s produktami slovenskej tvorby, ktorá tu Móži s úspechom propagoval (ale aj v ZSSR, USA) ako sa dozvedáme z početných kritik.

Móžiho sólistický prejav sa vyznačoval systémom, ale pritom jemným tónovým stvárnením, jasnou artikuláciou a plastickou interpunkciou vo frázovaní a členení tematických myšlienok a tvarov. Tvorivým prístupom sa vžil do obsahového a štýlového sveta skladby, ktorá vždy tlmila s flexibilitou a plynulosťou prejavu, prameniaca zo suverenity ovládania hracieho mechanizmu.

Pedagogická činnosť Aladára Móžiho, ktorej



Snímka: I. Grossmann

sa najintenzívnejšie venoval v rokoch 1955—1974 na bratislavskom konzervatóriu a ktorá vyvrcholila v posledných rokoch na VŠMU, stála v znamení jeho tvorivého muzikantského prístupu ku koncipovaniu a interpretácii diel. Jeho hlavným, nevysloveným princípom bola snaha požadovať od prejavu svojich adeptov spontánnosť, prirodzenosť a plynulosť, bez špekulatívnych a násilných zásahov. Konceptia interpretácie a interpretačnej tektoniky skladby pramenili priamo z individuálnych obsahových charakteristík toho-ktorého diela.

Móžiho pedagogická práca nachádzala svoj odraz aj v upravovateľskej a revíznej činnosti, a to v metodických pokynoch k interpretácii skladieb (napr. v prípravných cvičeniach k Bachovým Sonátam a Partitám). Pozvanie A. Móžiho prednášať na East Lansing State University štátu Michigan v roku 1975 dokazuje jeho uznanosť aj v zahraničí. Objednávka tejto školy na publikáciu o modernej husľovej hre dokumentuje ocenenie jeho činnosti ako skvelého pedagóga husľovej hry. Móžiho pedagogické schopnosti v oblasti výuky hry na husliach boli nedávno ocenené na VŠMU v Bratislave aj návrhom na docenta tohto odboru.

Nemôžeme nechať nepovšimnúť jeho dohľadnú činnosť ako koncertného majstra SOČRu, v ktorej sa všestranne uplatňovali jeho umelecké inštrumentálne schopnosti na poste vedúceho hráča a usmerňovateľa svojej vlastnej skupiny prvých huslí, ako i celého súboru sládkových nástrojov, čo vždy prispievalo v značnej miere k úspešnému zvládnutiu nemalých úloh, kladených na toto hudobné teleso.

Azda najvýznamnejšou oblasťou zaslúžilého umelca Aladára Móžiho — okrem úspešného vedenia Bratislavského komorného orchestra (bez dirigenta) od roku 1955 — je jeho plodná činnosť vo funkcii primáriusa Slovenského kvarteta (od roku 1956), v ktorej sa mu podarilo pozdvihnúť úroveň tohto telesa z jeho lokálne-regionálneho významu na platformu dotýkajúcu sa svetovej špičky, čo je v kontexte súčasnej náročnosti takýchto združení mimoriadne a pozoruhodný výkon. Slovenské kvarteto sa stalo pod vedením A. Móžiho nielen doma, ale i v zahraničí obľúbeným a uznávaným ensemblom, významným faktorom, ale takmer už symbolom slovenskej hudobnej kultúry.

Nečakaný a predčasný odchod Aladára Móžiho z aktívneho slovenského hudobného života zanechal ťažko nahraditeľnú medzeru v našom hudobnom dianí. Jeho meno a jeho práca však ostávajú neodlučiteľnou súčasťou ďalšieho vývoja našej hudby.

JÁN ALBRECHT

TVORBA

JOZEF GREŠÁK:

KOMORNÁ SYMFÓNIA

Keď som sa zamýšľal nad šesťdesiatročným osudom Grešákovskej Komornej symfónie, ktorá začína žiť až dnes plnohodnotným životom, uvedomil som si, že toto prvé slovenské symfonické dielo pochádzajúce z rokov 1922—23, akoby symbolizovalo celoživotný umelecký zápas autora. Koľkokrát malo byť nepochopené, zabudnuté, stratené, či opäť nepovšimnuté, kým nebolo definitívne objavené a uvedené do života. V prípade Grešákovskej Komornej symfónie ide nielen o skladateľove prvé kroky, ale s nimi aj o začiatky slovenskej symfonickej tvorby, ktoré sa nám tak nebadane posúvajú do rokov 1922—23. Dnes počujeme Grešákovskú Komornú symfóniu ako výostné slovenské symfonické dielo s množstvom zaklínacích formulácií východoslovenských svadobných piesní, s množstvom rozvetvených modálnych súvislostí lýrických, či dórických a musíme obdivovať silu samorastlého talentu, ktorý v časoch, keď ešte bolo málo domácich tvorivých príkladov, napísal toto dielo. U človeka, ktorý nedostatočne prenikne k zmyslu tohto diela, môžu z toho všetkého vzniknúť nesprávne hodnotiace kritériá; — akási maniera zhovievavosti, ktorá môže vyústiť do precenenia alebo i podcenenia jeho hodnôt. Treba však jednoznačne povedať, že ak by Grešákovská Komorná symfónia nemala čo povedať dnešnému poslucháčovi, ostala by len archívnym dokumentom a nemala by azda zmyslu ju uvádzať na koncertné pódium. Človek však chce vedieť, prečo ho táto hudba oslovuje, prečo sa mu i po toľkých rokoch prihovára ako čosi stále svieže a výostne aktuálne, ako živý odkaz a posolstvo autora.

S Komornou symfóniou je teda osudovo spätá východoslovenská ľudová pieseň. A nie je to v tomto diele len púha dekorácia, okolo ktorej by sa odohrávalo čosi, čo k tejto látke nepatrí. V Komornej symfónii sú skutočne roztavené modálne prvky východoslovenských elementov do všetkých dôsledkov. Všetko je preniknuté duchom radostných, svadobných obradov. Pravda, látka musí byť tak pretavená, aby výpoveď o nej bola i výpoveďou autorovou. Lebo človek je už taký, že chce veci sústavne obohacovať, pretvárať a nanovo vnímať. A skutočne, v Komornej symfónii nepočujeme len východoslovenskú melodiku, ale i Grešáka. Najmä v lýrických úsekoch ho spoznáваме dôverne, ako nenapodobiteľného básnika s dušou dieťaťa. A práve táto dojemná úprimnosť Komornej symfónie — táto duchovná rýdzosť hudby vie i dnes nadchnúť každého z nás. Stročný popis diela by nám ani teraz nepomohol preniknúť k duchovnej podstate raného Grešáka. Veď schéma tohto popisu by bola veľmi prostá; expozícia s dvoma kontrastnými myšlienkami, predvedenie ako variácie na druhú tému z expozície s vtipným scherzom uprostred a potom repríza a finále odohrávajúce sa v inverzii. Bolo by možné pokračovať ďalej a objaviť už v prvej téme súhrn takmer celého tematického materiálu symfónie zašifrovaného v jednotlivých sprievodných hlasoch, ale popisom týchto nesporné zaujímavých riešení by sme sa stále nedostali k duchovným zriedkam Grešákovskej hudby. Ani púhe využitie východoslovenskej hudobnej látky by nebolo nič platné, keby k nej nepristúpilo čosi, čomu obyčajne hovoríme svojský, či osobnostný pohľad. V Komornej symfónii je tým osobnostným pohľadom azda súhra jednotlivých zložiek v hudobnej reči. Jednoducho povedané, môžeme sa na dielo pozeráť z ktoréhokoľvek zorného uhla, a vždy je zrejme a evidentné, ako jeho jednotlivé zložky na seba nadväzujú, ako sa vzájomne podmieňujú a dopĺňujú, ako dokazujú svoju spolupatričnosť.

Kde vzal mladý Grešák príklady k takýmto prístupom? Ako mohol preklenúť svojou hudobnou rečou toľké nebezpečenstvá, ktoré stáli na ceste za vidinou skutočne moderného umenia? Zdá sa, že mladý Grešák v tom čase intuitívne pochopil a precítil hudobnú látku Komornej symfónie ako dialekt. Ešte nezafaržený poznáním dedičstva klasického odkazu minulosti nachádzal také súvislosti, ktoré mu vyplývali zo samotnej hudobnej látky, ktorou bol inšpirovaný. Keďže Grešák sa nemohol oprieť o dedičstvo európskej hudby, ktoré v tom čase ešte nedostatočne poznal, nemohol sa dopustiť tých omylov, ktoré hrozili iným, teoreticky azda lepšie vyzbrojeným osobnostiam. Grešák sa pravda mohol dopustiť ďalších, v podstate diletantských priestupkov, avšak predsa len hudobná látka, s ktorou bol tak dôverne spätý ho intuitívne viedla k cieľom úplne svojským a novátorským. Pri analýze tohto diela cítim, že sú veci, ktoré často nedokážeme vždy hodnoverne vysvetliť. V živote i v dejinách hudby je ich dosť a pokusy o ich dešifrovanie stroskotávajú v bludšti slov, pojmov a myšlienok, ktoré by chceli dodatočne prísť na to, ako to vlastne všetko bolo a je. Lenže, kto dovidí do útrobov talentu, tam, kde sa veci rodia a modelujú, kto vysvetlí cesty tvorivého ducha a jeho rozmach. Nechcem tu mystifikovať zrod Komornej symfónie a Grešákovho talentu, chcem len povedať toľko, že toto dielo sa zrodilo v hlave päťnásť až šesťnásťročného chlapca, ktorému chýbalo profesionálne školenie a podmienky pre profesionálny rast. A predsa i dnes s odstupom šesťdesiatich rokov vidíme, že Komornú symfóniu mohol napísať len Grešák. Veď evidentne sa tu anticipuje všetko to, čo prišlo omnoho neskoršie, konkrétne v balete Radúz a Mahuliena, v Zemplínskych variáciách pre sóla, miešaný zbor a orchester, v Rotoroch II. pre orchester atď. Nie, nebola to len východoslovenská ľudová pieseň, ktorá privodila zrod Komornej symfónie, ale i nesmierná vôľa a túžba po svojskej umeleckej výpovedi. Žiaľ, Komorná symfónia sa nemohla stať dielom, na ktoré by mohli nadväzovať ďalšie umelecké generácie. Jednoducho ani v Bardejove ani v Košiciach neboli v tom čase vytvorené základné podmienky pre našťudovanie takéhoto diela. A keby aj boli, kto by bol v polovici dvadsiatych rokov pochopil zmysel a závažnosť tohto diela pre celú slovenskú hudobnú kultúru. Sú tu však i ďalšie Grešákovské diela, na ktorých dnes vidíme všetky tvorivé zápasy od Komornej symfónie, počnúc až po Améby, Zuzanku Hraškovic, či Panychídu. Pretože čím hlbšie prenikal autor k východoslovenskej ľudovej piesni, tým väčšmi sa približoval k všedným pravdám. A práve to je cesta od Komornej symfónie k dnešnému Grešákovi, ktorý síce ostáva stále zakorenený v pôde svojho východného Slovenska, ale hlas jeho umeleckej výpovede siaha už oveľa ďalej. Zdá sa, že práve Komorná symfónia, akoby v skratke anticipovala celý tento tvorivý zápas autora — to regionálne a provinčné so všeplatným a nadčasovým. Keby tomu tak nebolo, istotne by sa dávno zabudlo na túto skladateľovu orchestrálnu prvotinu. Že sa tak nestalo, nie je len šťastná zhoda okolností, ale i zásluha tých, ktorí urobili veľa preto, aby toto dielo mohlo zaznieť a oslaviť po šesťdesiatich rokoch každého z nás. A skutočne, Grešákovská Komorná symfónia sa nám dnes neprihovára len svojou rozopievanou a roztancovanou zemitosťou, svojou dôvernou meditativnou dojímavosťou, ale nanajvýš pôsobivosťou, výostne majstrovskou hudobnou rečou.

IGOR BERGER

Za DANOM ŽIVOJNOVIČOM



Návštevníkom spevoherných predstavení bratislavskej Novej scény v rokoch 1947-70 určite utkvela v pamäti spomedzi účinkujúcich sólistov vysoká, štíhla, vždy noblesne pôsobiaca postava Dana Živojnoviča. Jeho atraktívny zjav spolu s osobným šarmom a spevacko-herceckou kultivovanosťou značnou mierou prispievali k úspešnosti ním stvárňovaných postáv či už v operetách, hudobných komédiách, muzikáloch, ba dokonca i v činohre.

Pritom pre Dana Živojnoviča, rodáka z juhoslovanského Vr-

šaca (4. 6. 1905), boli roky pôsobenia na bratislavskej Novej scéne už poslednou, ale najdlhšou divadelnou štáciou v jeho bohatej, 46 rokov trvajúcej kariére. Na rampu javiska po prvý raz vstúpil v polovici 20-tych rokov, keď po zanechaní štúdiá práva sa stal členom Veľkej operety v Belehrade. Ďalšími zastávkami jeho hereckého pôsobenia boli operetné scény v Budapešti, Záhrebe, Prahe, miestom pohostinských vystúpení Sofia, Paríž, Berlín, Graz, Mnichov. Na veľkooperetných scénach týchto miest sa rozvíjali jeho vrodené vlohy a danosti pre spevoherný žáner, tu sa vypracoval na typického operetného bonvivána priam predurčeného pre úspešnú interpretáciu najnáročnejších tenorových úloh v klasických i moderných operetách. Najmä počas pôsobenia v pražskej Veľkej operete a bývalom Tylovom divadle (neskoršom Divadle na Fidlovačke) na prelome 30-tych a 40-tych rokov stala sa zo Živojnoviča skutočná hviezda operetného neba, ktorej úspechy a popularitu pohotovo využil aj český film.

Keď prišiel v roku 1947 do Bratislavy, stal sa najprv členom Hudobnej komédie Novej scény, o štyri roky neskôr spolu s najvýznamnejšími reprezentantmi spevoherného žánru

na Slovensku (F. Krištof Veselý, J. Křepela, J. Láznicka, F. Hudek, B. Slezák) sa spolupodieľal na vzniku súboru Spevohry Novej scény a spolu s ďalšími osobnosťami tohto žánru, posilňiacimi bratislavský súbor (G. Veclová, V. Prokešová, E. Kostelník, B. Turba, J. Rozsival), prispieval v ďalších rokoch významnou mierou k jeho umeleckej profilácii. V súbore spevohry stal sa jeho doménou charakterový odbor a za dve desaťroky rokov vytvoril tu do 60 pôsobivých postáv, postavíček i figúrok najrozmanitejšieho charakteru vo všetkých formách dnešného spevoherného divadla, muzikál nevyňímajúc, z ktorých vyžarovala veľká herecká skúsenosť.

Miloval divadlo a najmä spevoherné. Oddane slúžil tomuto divadlu 46 divadelných sezón v cudzine, v Prahe i v Bratislave, kde napokon našiel svoj druhý domov, stal sa jeho významným a typickým predstaviteľom. Za herecké majstrovstvo a za zásluhy na poli spevoherného divadla udelili mu v roku 1965 štátne vyznamenanie Za vynikajúcu prácu.

Smrťou Dana Živojnoviča (12. jan. 1983) odchádza z priekopníkov spevoherného divadla na Slovensku ďalšia výrazná osobnosť.

ALFRÉD GABAUER

Jedným z rozrastajúcej sa rodiny komorných telies, ktoré sa zrodili v lone SF je aj **Bratislavské dychové kvinteto**, zložené z popredných členov orchestra: V. Samec (flauta), J. Čejka (hobo), J. Luptáček (klarinet), J. Illéš (lesný roh) a F. Machats (fagot).

Pri príležitosti 15. výročia svojej existencie predstavil sa ensemble v rámci filharmonických abonementných koncertov celovečerným programom. Koncertné vystúpenie Bratislavského dychového kvinteta (ďalej BDK) stalo sa tak prehliadkou pozícií, ku ktorým v priebehu svojho vývoja dospelo; súčasne odhalilo však aj niektoré nedostatky, na ktorých odstránení musia hráči ešte v budúcnosti pracovať.

Úroveň interpretácie BDK na pódiu SF vykazovala isté rozdiely. Úvodná skladba koncertu — **Dávné uhorské tance** zo 17. storočia od F. Farkasa — zastupovala barokovú tvorbu a jej interpretáciu sa súčasne demonštrovala dlhá cesta, ktorou prešiel súbor než dospel k dnešnému štádiu. Cítili sme to nielen pri kvalitnom prednášaní tém, ale predovšetkým v kvalite súhry. Výkon ensemble si udržal imponujúci štandard tak v pomalších, ako i tempovo živších častiach, ktoré sa striedali na princípe pohybového kontrastu.

Dialektická väzba technickej stránky i úrovne výrazového zmocnenia sa skladby vystúpila markantne predovšetkým v prípade **Kvarteta pre flautu, klarinet, lesný roh a fagot** F. Dur, č. 6 od G. Rossiniho, ktoré možno hrať (ako warchalovci) aj v šťastnejšej sláčikovej verzii. Šťastnejšej preto, lebo BDK nestačilo na rýchle pasáže, najmä variačnej časti technicky a táto neistota odzrkadľovala sa aj v menej pribojnom výrazovom modelovaní i v úrovni dynamického vypracovania a v udržaní celkovej línie.

Svoj zástoj v slovenskej hudobnej kultúre dokumentoval ensemble premiérou **II. partity pre päť fúkacích nástrojov**, op. 26 Igora Dibačka. Skladateľ sa usiloval využiť široké možnosti súboru v zložke dynamicko-farebnej tým, že bohato diferencoval sólové vstupy i harmóniu sprievodných hlasov alebo tutti súboru, ale aj značné technické dispozície jednotlivých hráčov (najmä vo finále). Škoda, že pri tejto príležitosti napísanej skladbe sa Dibaček nenechal viac inšpirovať folklórom. Túto skutočnosť sme si uvedomili predovšetkým v susedstve znamenitých **Šiestich bagatel pre dychové kvinteto** Gy. Ligetiho. Zažiarili v skvelej syntéze folklórnych prvkov s komunikatívne traktovanými novými kompozičnými technikami, v efektnej, ale funkčne dávkovanej inštrumentácii. Ligetiho cyklus dokázal aj hráčov inšpirovať k načrtnutiu širokej palety plynulých živých obrázkov. Tieto sa rozvíjali na časovo pomerne skromnej ploche a svojou sústredenou lapidárnosťou dokázali upútať poslucháča od prvého do posledného taktu.

S ensemblom spolupôučnikoval pri predvedení **Kvinteta pre klavír, hobo, klarinet, lesný roh a fagot** (KZ 452) od W. A. Mozarta aj sólista SF P. Toperčzer. Ak pri hre čiste dychového súboru dominovala pribojná muzikalita flautistu V. Samca, pri jeho absencii v Mozartovi prevzal túto funkciu klavirista. Toperčzerova osobnosť vtláčala interpretácii pečat jeho rozvážneho, štýlového muzicírovania. Ak v I. časti priezračnosť sadzby klavira miestami ustupovala zásluhou pedalizácie, kontúry klavira i jeho celkový pomer k dychom v ďalších dvoch častiach vytvárali jedinečnú tvorivú atmosféru, jednoliatu plochu nadšeného, ale predsa vždy s rozvahou usmerňovaného muzicírovania. K významnému komornému výkonu klaviristu pripájala sa aj kultivovaná a tvorivá interpretácia ostatných hráčov s minimom drobných kazov, ktoré však neposobili už tak rušivo ako v Rossini.

Výkon súboru i dramaturgia koncertu BDK mali vzostupnú úroveň, ktorá sa stupňovala najmä v 2. polovici večera, čo vyvolalo nadšený ohlas u prítomného publika.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Pre interpretov je zaiste príjemnou zložkou prípravy na koncert pocit vedomia, že predstúpia pred spríaznené publikum, ktoré bude s dobrou vôľou sledovať akt ich interpretačného zaangažovania — až po moment umeleckej tvorby. Vedomím vzájomnej dôvery i istej veľkorysosti publika voči prípadným „chybám krásy“ odpadáva pre aktérov večera inokedy nutná zložka — moment získania poslucháčov a môžu sa in medias res sústreďiť na kreovanie hudby... Takáto atmosféra sprevádzala dvojicu abonementných koncertov Slovenskej filharmónie v prvý februárový týždeň. Za dirigentským pultom orchestra SF stál **Libor Pešek**, sólistkou večera bola sopranistka **Magdaléna Hajóssyová**. Programom koncertov bol vzdaný hold dvom výrazným osobnostiam hudobných dejín: **Richardovi Wagnerovi** pri 100. výročí úmrtia a **Johannesovi Brahmsovi**, od ktorého narodenia uplynie v máji 150 rokov. Úvod patrili triptychu amerického skladateľa **Charlesa Ivesa**, „**Tri námestia v Novom Anglicku**“.

Mimoeurópska tvorba „vážnej“ hudby je pre nás stále zaujímavým exkurzom, ktorý sa stupňuje plynutím rokov od jej vzniku, po vyprchaní módnej novosti. Ivesove Tri námestia sú, možno povedať, paralelou k európskemu impresionizmu, a to časom vznikla v okrajových častiach i charakterom zvukových plôch. I keď inštrumentálna farbitosť, či esprit, ktoré sú nám blízke z tvorby európskych impresionistov nám Ivesovo dielo neponúka v takej miere, osobitě je spojením charakterovo odlišných častí — zapojením druhej, temperamentnej tanečnej rytmom plnokrvne pulzujúcej časti — medzi decentnosť i šerosvit častí krajných. Pešek kreoval túto hudbu pôsobivo, a v snahe čo najvernejšie podporiť — i dotvoriť rukopis tohto Ivesovho reprezentatívneho diela.

Wagnerov piesňový cyklus **Päť básní Mathildy Wesendonckovej** pre ženskú hlas a klavír (orchestra) je vzácnym opusom svojho tvorca nielen vhodnosťou pre koncertné pódia, ale aj odhalením vnútorného sveta osobnej lyriky. Magdaléna Hajóssyová vsadila v plnej miere na tieto atribúty a krehko, no s veľkým umením svojich tvárnych výrazových schopností sprítomnila vnútornú hĺbku autorovho posolstva v peripetiách metamorfóz ľudského citu. Jej tvorivý prístup k predlohe sme mohli sledovať i v dvoch jemne diferencovaných výsledných tvaroch: ak v prvý večer bola spočiatku decentnejšia, prevaha mala lyrika s prítlmenými kontúrami dramatismu, v druhý večer už od prvej piesne rozvíjala škálu nálad v ich najjemnejších odteňoch, rozohrávajúc paletu aj svojho dramatického výrazového umenia. Jej zvnútornené, krehké charakterové polohy kontrastovali s dynamickým nábojom dramaticky vypätých oblúkov, pričom obdivuhodne vedela dávkovať i mieru napätia. — Libor Pešek jej bol dobrým spolupartnerom — ako spolutvorca výsledného tvaru viedol po celý večer pekne hrajúci orchestra SF v decentnej zvukovej hladine, plne podporujúci sólistkinu koncepciu v kontúrach i detailoch.

Jeho uvážlivé tvarovanie hudobnej matérie bolo zreteľné i v **Brahmsovej 2. symfonii**. Ak táto patrí medzi „najoptimistickejšie“ spomedzi Brahmsových veľkých diel — Pešek i v nej hľadal vnútornú filozofiu, hĺbku a vážnosť, ktoré vlastne v žiadnom diele tohto tvorca neabsentujú. Moment hľadania optimálnych vzťahov pre kresbu a zvýraznenie obsahových línií kreovaním hudobného toku v diferencovanom prístupe k časovému priestoru sme mohli po dva večery sledovať dotváraním jeho koncepcie v tektonike v súvislosti s tempickým poňatím: ak v prvý večer niektoré tempá gradoval (že príliš, to sa ukázalo najmä v záverečnej časti), pri druhom predvedení bolo jeho snahou vystavať celok na miernejšom tempovom pôdoryse a obsažnejšej vnútornej práci. Táto bola zreteľná predovšetkým v prvých dvoch dynamickesjšie pulzujúcich častiach, posledná strácala v zvoľnenom tempe jednoliatosť a celok nevyšiel kompaktné.

V. REZUCHOVÁ

ZDENKO NOVÁČEK: KAPITOLY Z HUDOBNEJ ESTETIKY, OPUS BRATISLAVA 1982

Hneď na úvod našej recenzie chceme vysloviť názor, že práca Zdenka Nováčka Kapitoly z hudobnej estetiky má pre našu hudobnú estetiku základný význam. Je hodnotným a kultivovaným dielom, pre ktoré vytvoril priaznivé podmienky súčasný stav a rozvoj marxistickoleninskej filozofie, estetiky a hudobnej vedy, no ktoré by — ako ich nové kvalitatívne spojenie — nevzniklo bez osobnostného prínosu autora.

Z knižky je vidieť jeho fundovanosť v oblasti poznatkov filozofie, estetiky a hudobnej vedy, no zároveň z nej cítiť hlboké a dlhoročné skúsenosti zo stáleho kontaktu s hudbou. Podľa našej mienky je na Kapitolách z hudobnej estetiky najcennejšie a najprínosnejšie práve prelínanie týchto dvoch pólov či rovín, ich syntéza z hľadiska vyhranenej svetonázorovej pozície, plodom ktorej sú neschematické hudobno-estetické zovšeobecnenia, bohatstvo a živost videnia problémov.

Podľa nášho názoru knižka uspokojí i filozofov, ktorí sa niekedy cítia vo vlastných abstrakciách osamotení a neuspokojuje ich maniera používať umelecké diela ako príklady na doloženie vlastných tvrdení, ako aj estetikov, ktorí váhajú medzi možnosťou postupovať „cestou dole“ — od filozofie k hudobnému dielu, s rizikom neadekvátneho použitia filozofických, či všeobecno-estetických téz (bez zohľadnenia špecifika konkrétnej oblasti), alebo „cestou hore“ — od konkrétneho materiálu k zovšeobecneniu, čo však často zotrúva na poli objektivismu, v hraniciach tej či onej umenovednej disciplíny. Osoh z knihy budú iste mať aj hudobní vedci, ktorým sa po jej prečítaní možno bude zdať, že podávajú svoju vedu trochu schematicky a skúmajú diela najmä z ich formálnej stránky.

Dielo Z. Nováčka je podľa nášho názoru fundamentálne pre oblasť hudobnej estetiky — a to v tom zmysle, že je prakticky prvým postihnutím vlastného predmetu hudobnej estetiky (aj keď nedefinovaným) a jeho celistvým výkladom. Na podporu tohto tvrdenia chceme upozorniť na ďalšie dve knihy s touto tematikou, ktoré u nás nedávno vyšli: kniha Jaroslava Zicha Kapitoly a studie z hudobnej estetiky (Supraphon 1975) a Aktuálne problémy hudobnej estetiky, ktorá je súborom štúdií piatich sovietskych autorov (Opus 1980).

Kniha J. Zicha pojednáva len o časti, či stránke hudobno-estetického problematiky — o výkonnom, interpretačnom umení. Je to práca prevažne analytického charakteru, ktorá konkrétne a detailne analyzuje jednotlivé prostriedky interpretačného umenia (prácu s časom, zvukom, dynamikou, farbou a pod.), rozbíja jednotlivé interpretačné poňatia a konkrétne výkony. Obsahuje aj niekoľko zovšeobecňujúcich častí, zotrúvajúcej však len na úrovni typológie (napr. typologizovanie spôsobov, ako nám hudba tlmočí mimohudobný obsah).

Kniha sovietskych autorov je naopak ukážkou hudobnej estetiky postupujúcej deduktívnou cestou z filozofie a snažiacej sa vymedziť si svoj predmet v rámci diskusie filozofov-estetikov, a to hľadaním obmedzenosti predchádzajúcich či terajších koncepcií. Jej predstavitelia postupujú striktne od filozofie cez estetiku k hudbe vždy zužovaním rozsahu predmetu a špecifikáciou jeho obsahu (t. j. vymedzovaním nových špecifických rysov danej oblasti). Aj keď je táto kniha na vysokej úrovni súčasnej sovietskej filozofie a estetiky (najmä článok S. Ch. Rappaporta „Povaha a špecifikum hudby“ považujeme za prínosný), predsa má z nášho hľadiska nedostatky — väčšia časť textu je venovaná všeobecno-estetickým problémom, ani jeden príspevok nemá povahu uceleného výkladu systému problémov a kategórií hudobnej estetiky.

V súvislosti s recenzovanou knihou chceme čitateľa upozorniť na niektoré kategórie, ktorými sa Zdenko Nováček vo svojej práci zaoberá a ktoré sú podľa nás metodologicky podnetné pre proces ďalšieho skúmania hudby. Je to napr. do hudobnej estetiky zavedenie pojmu **bunky** ako zárodok, z ktorého sa logicky vyvinie celý konkrétny mnohostranný systém. „**Hudobná bunka je zárodok, z ktorého sa vyvinie ono genetické spojitie medzi jednotlivými zložkami celku (rozumej celej triedy, celej tvorby jednotlivých skladateľov, štýlov, generácií, národov).** V nich je základ nevyhnutného vývinu podmieňujúceho určitý systém (kompozíciu)“.

Ďalej je to pri analýze umeleckého obrazu používanie pojmu **dialektické sprostredkovanie**: „**Medzi životom a umeleckým odrazom je vzťah dialektického sprostredkovania, ktorý má rôznu úroveň a zložitost...** V umení nemožno dobre vysvetliť túto mnohostrannú determináciu“. Napriek tomu Z. Nováček poukazuje na viacero druhov determinácií — napr. spoločenskú danosť, jednotiacu štruktúrovnú silu umenia, zložitú funkciu talentu, úroveň nadobudnutej skúsenosti životnej a umeleckej a podobne.

Veľmi podnetným sa ukazuje pojem **stereotypov**, ktorý autor preniesol do hudobnej estetiky zo sociálnej psychológie, a ktorý vymedzuje ako „**niečo, čo je nám vlastné, čo sprostredkuje organizovaný, cieľavedomý kontakt s okolím, čo je svojou podstatou mimo nás i v nás,**

čo dokonca sprostredkuje zhodu vonkajších daností a nášho pochopenia. Tým, že predstavujú „**orientačné väzby medzi hudbou a skutočnosťou, rozplynula by sa bez nich hudba v neurčitosti a neurčitost môže vyústiť do nevýznamovosti**“ — píše autor. Teóriou stereotypov si Z. Nováček pripravil aj zbraň proti modernistickým koncepciám v hudbe, ktoré vedome nechcú nadväzovať na naše minulé skúsenosti, „**stereotypy**“ a strácajú tak pre nás významnosť, nemáme „**orientačné**“ body pre vnímanie ich obsahovosti. „**Stereotypy sú teda formami aktívnej spojitosti hudobnej reči so skutočnosťou, formami vysokého stupňa vedomia odrazových možností hudby.**“ Tento pojem sa nám javí ako určité zovšeobecnenie výsledkov, ku ktorým dospel A. Sychra pri skúmaní obsahovej funkčnosti žánrov (A. Sychra: Hudba očima vedy, Praha 1965) a čiastočne sa obsahovo prekrýva s pojmom model a intonácia, ktoré autor uvádza tiež ako príbuzné pojmy.

Známe, no zatiaľ častokrát schematicky a formálne chápané pojmy **angažovanosti, zrozumiteľnosti a ľudovosti** umenia podáva Z. Nováček tak, že sa pred čitateľom „objavujú“ ako organická súčasť umeleckého diela (ktorou však vždy boli a budú), tu viac v popredí, tam menej, podľa spoločenskej situácie, žánru skladby, osobnosti skladateľa, vývoja ľudských skúseností a v závislosti na ďalších determináciách.

Pojem angažovanosti napr. priblížil Z. Nováček na príklade malých „dejín hudby“ ako „**dejín angažovanosti**“, v ktorých na konkrétnom materiáli ukázal, že angažovanosť (tendencnosť) bola hudbe vždy vlastná, samozrejme, v rôznych formách a podobách a vždy za niečo iné.

Taktiež zrozumiteľnosť nie je pojmom s obsahom raz navždy daným, strnulým a nemenným. „**Existuje pohyb a vývoj, ktorý má okrem iného charakter od neprístupného k prístupnejšiemu, od málo zrozumiteľného k zrozumiteľnejšiemu.**“ Autor ďalej píše: „**...zrozumiteľnosť nespočíva len v miere zložitosti umeleckého prostriedku, ale treba ju hľadať v dialektickej väzbe — umelecký objekt a prijímajúci subjekt.**“ Takto — vzťahom diela a prijímateľa vymedzil pojem zrozumiteľnosti napr. aj J. Volek v knihe K problému predmetu a metóde estetiky a všeobecnej teórie umenia (Praha 1963), no Z. Nováček ide ďalej a podmieňuje mieru zrozumiteľnosti, napr. aj možnosťami určitého žánru alebo formy.

V päťdesiatych rokoch sa písalo v našej literatúre, že v socialistickom umení vymiznú **protirečenia**, čo bude príčinou vzniku vyššieho umenia. Z. Nováček už nevidí problém takto zjednodušene, naopak, konštatuje: „**V každom umeleckom diele existuje množstvo protirečení, ktoré sú v rôznych vzťahoch a významových väzbách. ...Dialektické protirečenie ako celok je jednotou vnútorných a vonkajších protirečení. Môžu byť v jednote, čiže v stálom obnovení sa i v relatívnom klude, môžu sa nachádzať v stave nerozvinutého k rozvinutému, vo vzťahu podstatného k nepodstatnému, uvedomelého k spontánnemu, živelnému a pod. Existujú kvality, ktoré v komplexe protirečení zabezpečujú stabilitu umenia, posilňujú dominantný princíp stálosti určitého žánru alebo diela.**“

Mohli by sme pokračovať rozborom ďalších kategórií, napr. premyslenou koncepciou **socialistického realizmu**, ktorá „**odvodzuje základné rysy a vlastnosti socialistického realizmu z rozvinutej formy uvedomenia**“. Táto rozvinutá forma uvedomenia preniká celou významovou štruktúrou socialistického realizmu, zdôrazňuje cieľ, snahu dosiahnuť jednotu práce s cieľom.

Aj ďalšie výklady, napr. **populárnej hudby** a pojmov ako **vývoj, novatorstvo, sloboda, autenticnosť** — aj keď rozobrané v stručnosti, sú príkladmi vystihnúť podstaty daného pojmu a jeho správneho spoločensko-obsahového uzemnenia. Široký myšlienkový záber Z. Nováčka dokumentuje aj stať o aplikovanej estetike a kultúrnej politike. Autor prichádza k záveru, že „**rodokmeň všetkých procesov kultúrnej politiky je v socialistickej koncepcii života... Presné vyhraňovanie socialistickej ideológie a jej spájanie s estetikou patrí práve k týmto stále aktuálnym úlohám.**“

Nazdávame sa, že z bohatstva myšlienkového obsahu Nováčkovej knihy si každý čitateľ z nastolených problémov nájde ten svoj, vidieť možno v iných, i širších súvislostiach a pre mnohých sa jej premyslený obsah stane inšpirátorom vlastných úvah o celom širokom komplexe spoločenských súvislostí a mieste umenia (ale aj svojom) v ňom — čo bude, myslíme si, adekvátne autorovmu tvorivému počinu.

ZDENKA KALNICKÁ

PREMIÉRA

FREŠOVHO DETSKÉHO BALETU V OSTRAVE

Štátne divadlo v Ostrave uviedlo premiérovú už v roku 1960 pôvodnú detskú operu Kolotoč od Václava Trojana a teraz (18. 12. 1982) opäť v premiére ďalšie hudobno-dramatické dielo pre deti, tentoraz detský balet **Chrobáčky** (Narodil sa Chrobáček). Jeho autorom je slovenský skladateľ, zaslúžilý umelec **Tibor Frešo**, ktorý po detskej opere Martin a slnko znovu obrátil svoju pozornosť k deťom. Zaujalo ho libreto **Borisa Slováka**, ktoré spracováva v 7 obrazoch a v potrebné skratke hlavné motívy už viac než sto rokov starej (1878), no medzi deťmi veľmi obľúbenej knižky Chrobáčky od Jana Karafiáta (1846—1929), dlhoročného evanjelického farára na Valašsku. Výjavy z tejto knihy boli preto často predmetom dramatizácie a následného komponovania scénickej hudby (V. Trojan, M. Barvík, V. Mareš), či stvárnené ako detská opera (V. Rubínek, M. Kučerová-Herbstová, J. Kadlec, O. Mácha a iní). Pretože sa v poslednom období s mimoriadnym záujmom začína deťom prezentovať na javiskách svet chrobáčikov — tento dojímavý a pôvabný mikrokosmos — s jeho paralelami s ľudskou, predovšetkým detskou spoločnosťou (napr. detská opera Ferda mravenec E. Zámečníka a detský balet toho istého názvu od J. Pauera), je potrebné vi-

dieľ Frešovo nové dielo (vznikalo v čase od januára 1979 do marca 1980) v tomto kontexte.

Ostatné deti a ich rozumový svet sa radi spriazňujú s týmto úsekom prírody, dávajú sa radi poučovať a morálne viesť týmito spriaznencami a emotívne spolutia s osudmi týchto svojich blízkych. A to je pre výchovu veľmi cenné, najmä ak je to podané — ako u Karafiáta — s literárnou vyhrúsenosťou a poézou, po ktorej sa dnes toľko volá. Nový Frešov detský balet takto iste s úspechom rozšíri rad podobných, u nás v poslednom období uvedených detských baletov (J. Pauer: Ferda mravenec, ND Praha 1976; K. Odstrčil: Buratino, Plzeň 1978; K. Chačaturian: Cipolino, ŠD Košice 1979).

Prvého naštudovania v Ostrave sa ujal mladý choreograf **Zd. Prokeš**, ktorý okrem choreografie bol aj režisérom predstavenia. V siedmich obrazoch, začínajúcich a končiacich narodením hrobáčka Svätajánka a trikrát prechádzajúcich jarom a zimou so všetkými obvyklými a číhajúcimi nástrahami na mláďa derúce sa do života, spochiatku podporované dospelými, neskôr sa čoraz viac osamostatňujúce, sa divákovi približuje spoločnosť dobra, priateľstva, ľudskosti, lásky a rodinnej nehy. Tento moment tiež dýcha z choreografického stvárnenia, zo všetkých posta-



Záber z inscenácie Frešovho baletu **Chrobáčky** na scéne Štátneho divadla v Ostrave. Snímka: J. Hradil

vičiek chrobáčikov, z nekomplikovaných tanečných ensemblových scén od motýľov až po lienky (žiaci baletného štúdia ŠDO). Výrazovo preto všetko pôsobí rozprávkovo, radostne a pestro v neustálom striedaní skupín a solí, v pohode pohybových konverzácií či kolektívneho vírenia. Za mimoriadne úspešné možno považovať zrodenie chrobáčka, uspávanku, svadbu s víťaním hostí a iné.

Hudba Tibora Freša dáva tomuto poňatiu dobrý základ. Je inštrumentovaná pre menší orchester (aby ju mohli hrať aj menšie orchestre) a nesie sa v impresionistickom ladení nie príliš veľkého zvuku, s novákovsky delenými sláčikmi, harfou, vyzdvihnutím kantilény drev, niekde so xylofónmi. Chce tak správne pôsobiť predovšetkým na jemné city divákov, nerozbúri nijako ich cito-

vú hladinu a fantáziu; iba dvakrát vybočí kvôli kontrastu z tejto réžie v trombónovej téme zlého a zákerného pavúka a v ostrých rytmoch plechových dychových nástrojov pri prepade Svätajánka lienkami. Tento postup je treba veľmi kladne hodnotiť z hľadiska náročnosti detskej psychiky (ide o celkom moderné chápanie tvorby pre deti) a esteticko-výchovného pôsobenia hudobného divadla na detského diváka. Rovnako možno oceniť tematickú kompozičnú prácu, konkretizáciu a typizáciu osôb i prostredia a, samozrejme, všetky tanečné a formovo nekomplikované hudobné výjavy, spomedzi ktorých dominuje valčík, jednoduché i bodkované rytmy a taktiež v úvodnom i záverečnom obraze stylizácia slovenskej tanečnej melódiky a kapely. Hudobná reč je zalo-

žená skôr na romantickom základe, zvlášť v intermezzách — melodramách k textom z Karafiáta (rozprávač **K. Brynda**), čím sa s istotou pomáha k sústreďeniu malého diváka.

Operetný orchester ŠDO pod taktovkou **L. Matějku** nemal teda pred sebou harmonicky a zvukovo predimenzovanú modernú partitúru, ktorá nejde za Stravinského, ale skôr k mladému Novákovi a odtiaľ určite k osobitému rukopisu zrelého autora, takže predvedenie zvládol dokonale, dávajúc správnu voľbu tempa a tematickou jasnosťou (i v poetike sólových nástrojových výstupov) dobrý základ pre tanečné kreácie. Veľký baletný súbor, presne a iste pripravený, sa blýsl v skupinových tancoch motýľov, včiel, svätajánskych mušiek, mravcov, lienok. Zo sólistov kreoval svojho Svätajánka s pohybovou istotou a schopnosťou charakteristiky talentovaný **L. Bernblau**, takže i jeho pas de deux so **Z. Holekovou** (Beruška) a **L. Kuklovou** (Verunka) mali majstrovskú vypracovanosť a sviežosť. Taktiež ostatné postavičky rázovite dotvárali prírodný svet chrobáčikov v postavách početného príbuzenstva (**R. Böhm**, **A. Kvasnicová**, **J. Duží**, **D. Šimerová**, **R. Václavíková**, **C. Ondráček**, **F. Kuštor** a iní).

K detskému svetu smerovali aj scénická výprava a kostýmy **J. Jelínka a. h.** s vtipnými farebnými veľkokresbami rastlín a stromov, lesnej chalúčky a jej okolia s nádychom náležitej ľudovosti a detskosti. Úspešná premiéra mala u malých divákov nadšený ohlas a priniesla nakoniec pravé ovácie účinkujúcim a prítomnému skladateľovi. **VLADIMÍR GREGOR**

Nová banskobystrická TRAVIATA

Verdiho Traviata patrí k tým skvostom svetovej opernej literatúry, ktoré pre svoje kvality i obľúbenosť zostávajú stále v kmeňovom repertoári divadiel. Operný súbor DJGT v Banskej Bystrici siahol po tomto titulu už po treťi raz. Prvé uvedenie bolo v sezóne 1959-60, druhé v sezóne 1968-69, a premiéra tretieho sa uskutočnila 28. a 30. októbra 1982. Pri type zájazdovej opernej scény je popularizácia takéhoto diela vždy opodstatnená.

V novom naštudovaní opery ide o komorné pochopenie príbehu parížskej kurtizány Violetty Valéry a Alfréda Germonta. V režijnej koncepcii **Kolomana Čillíka** vystupovala do popredia trojica hlavných postáv (Violetta, Alfréd, Alfrédov otec) na pozadí až priveľmi statického zborového ensembu a ostatných dopĺňajúcich postáv. Riešenie základných vzťahov bolo striedme, bez zbytočného dramatizovania a tragizovania. Dramaticky pôsobivé a nápadité bolo posledné dejstvo (Violettino umieranie). Vhodným oživením bolo ponechanie tanečného výstupu cigánok a španielskych matadorov na plese u Flóry s vtipným choreografickým riešením **Jozefa Zajku**. Výtvarníkov **Pavlovi Herchlovi** sa v podstate jednoduchými prostriedkami darilo vystihnúť atmosféru prostredia a jeho optimálne členenie, menej už charakter samotného príbehu. Bola by sa žiadala mnohobsažnejšia scéna a pri plesoch aj viac výpravnejšia. Pánske kostýmy boli jednoduché, pri dámskych by azda nezaškodilo decentnejšie ladenie farieb a súrodnejšie zdobenie. Vo výtvarnom a scénickom riešení chýbala premyslenejšia a dôkladnejšia vypracovanosť detailov. Trocha nejasnou zostala otázka časového situovania príbehu, ktorá je v prípade Traviaty nezanedbateľná. Hoci v bulleťine sa píše, že „dej sa odohráva v Paríži okolo roku 1700“, scéna a kostýmy prezrádzali skôr polovicu 19. storočia, čiže skutočný čas vzniku námetu i opery.

V hudobnom naštudovaní sa zreteľne črtal ujasnený názor na obsahovú koncepciu a správne zmocnenie sa predlohy. Dirigent **Miroslav Šmíd** citlivo narábal s lyrickými sprievodmi, postrehol každé dramatické podfarbenie a aj na malých plochách dokázal navodiť a gradovať adekvátny expresívny výraz. Až po skutočný dramatický zlom v otázke riešenia vnútorných vzťahov (keď sa Violetta rozhodne pre obeť a Alfréd prečíta jej rozlúčkový list) udržal Šmíd hudobnú stránku v rovine evokujúcej v podstate pokojné plynutie deja. Vypracovanie orchestra a premiérové výkony boli na veľmi dobrej úrovni.



Božena Fresserová (Violetta) a Ján Zemko (Alfréd) v banskobystrickej inscenácii Traviaty. Snímka: K. Miklóši

Na oboch premiérach sa v úlohe Violetty predstavila sopranistka **Božena Fresserová**, ktorá s obdivuhodnou ľahkosťou a intonačnou čistotou dokázala vyspievať všetky koloratúrne party. Vedomá si svojich prirodzených daností stvárnila túto postavu v lyrickej polohe s adekvátnym hereckým vyjadrením. Do hĺbky charakteru Violetty je však potrebné načrtnúť aj prostredníctvom expresívnych vlastností, formulovanie ktorých tu bolo menej výrazné. Partnermi B. Fresserovej v úlohe Alfréda boli **Ján Zemko** a **Gabriel Szakál a. h. Ján Zemko** jej svojím dramatickejším prejavom, najmä v niektorých exponovanejších miestach, celkom nekonvenoval. Vhodnejšie sa doplnili s **Gabrielom Szakálom**, a to z hľadiska jeho hlasových daností a príbuzného chápania práve lyrickej stránky. Postavu Alfrédovho otca vytvoril koncepcne zaujímavý **Jaroslav Kosec**. Jeho Germont bol dôstojný, čestný, síce prosiaci, ale adekvátne odmeraný a hrý, čo sa mu podarilo dosiahnuť sugestívnym hereckým stvárnením. **Tamara Suková** a **Mária Ferenčíková**, obe s výrazným, hutným mezzosopránovým zafarbením, sa pomerne úspešne zmocnili postavy Violettinej priateľky Flory Bervoix, s jemnými odtieňmi v chápaní jej charakteru. Flóra T. Sukovej bola istejšia a ráznejšia, M. Ferenčíkovej zasa rozšafnejšia a koketnejšia. Z ostatných účinkujúcich treba spomenúť **Boženu Lenhardovú** a **Alenu Stopkovú** v úlohe Anniny, **Mikuláša Doboša** a **Milana Schenku** ako baróna, **Jána Hadrabu** ako markíza, **Juraja Sanitru** ako vicomta, **Andreja Bystrana** a **Štefana Turňa** v úlohe doktora. Zborové party a ensemblové výstupy vyzneli celkovo dobre, a najmä v závere tretieho dejstva pôsobili. Pokiaľ ide o slovenský preklad, zdá sa, že táto úprava miestami narúša členenie melódiky a pri artikulácii spôsobuje problémy sólistom i zboru.

MARIANNA BARDIOVÁ

GRÓFKA MARICA ku Kálmánovmu jubileu

Koniec každého kalendárneho roka v banskobystrickej opere DJGT je v znamení uvedenia operetného titulu. Výber sa zväčša orientuje na klasické operety, ktoré svojou hudobnou i scénickou podobou sú blízke kmeňovému opernému repertoáru. Nevyžadujú mimoriadne inscenačné nároky, hádam len viac rozohrania, pohybu a správnu deklamáciu. Aj v tom možno vidieť jeden z dôvodov, prečo v Banskej Bystrici uvádzajú prevažne klasickú operetu a len zriedkavo sa rozhodujú pre muzikál, či inú dramaticko-hudobnú formu spevoherného žánru. Na druhej strane nemožno opomenúť tú skutočnosť, že doterajšia uvádzanie klasických operiet a operiet vôbec bolo pre celý banskobystrický súbor veľkou interpretačnou „školou“.

V závere minulého roka (17. a 18. decembra 1982) prišla na rad opereta **Emricha Kálmána Grófka Marica**, zrejme aj v súvislosti so stým výročím narodenia jej autora. Navyše je to dielo zo „zlatej operetnej krabičky“ a ako „ušíť“ na možnosti banskobystrickej scény.

K inscenovaniu Kálmánovej operety v DJGT prizvali režiséra **Martina Dubovica** z opavského divadla, ktorého návrat na scénu, kde strávil svoje prvé umelecké roky, priniesol svoje ovocie. Poznal podmienky a možnosti rozhodujúce pre úspešné uvedenie diela. Svojím náročným prístupom k inscenácii nedovolil súboru vidieť v operete len ľahký žáner, ale trval na vytvorení inscenácie

ší tok deja. Preto pôsobili tri dejstvá operety živo, decentne, premyslene, ľahko, so šarmom. Najmä zásluhou jednotlivých výkonov sólistov, ale aj výkonu baletného súboru, ktorý v estetickom prejave oživoval jednotlivé dejstvá od pomalého halgató po ohnivý čardáš (choreografia zaslúžilý umelec **Jozef Zajko**). Scéna hýrila farbami kostýmov v dvoch tvaroch — ľudovom kroji a spoločenským oblečením v štýle začiatku tohto storočia (návrhy kostýmov **Pavol Herchl**).

Všetkým požiadavkám režiséra, navyše s vlastným tvorivým prístupom, vyhovel **Jarmila Vašicová** v úlohe Grófký Marice. Prepochila svojej postave noblesu, lesk dámy, veľkorysosť pohybov, muzikálny prejav bez náznakov obtiažnosti, plný život sebedovedomie a bohatie ženy, vo vnútri však zraniteľnej a túžiacей po úprimnej láske. Toto stvárnenie nebolo u Vašicovej len premyslené, ale hlboko vnútorne prežitie. Jej alter-nantka **Emília Rothová** ostala tejto postave dlžná. Nápadník Grófký Marice, Knieža Populescu, patrili **Štefanovi Babjakovi** a **Mikulášovi Dobošovi**. I keď úloha nebola veľká, každý jej dal osobitú črtu — Babjak roztržitého muža, Doboš mladícky uhladeného zaľúbena. Podobne vyznela postava Baróna Zsupana — ako zaliečavého a vtipného muža ho stvárnil **Jaroslav Kosec**, s črtami hravosti ho zase kreoval **Juraj Sanitra**.

Väčšiu úlohu Grófa Tassila — Maricinho ďalšieho nápadníka — stvárnil **Peter Koppal** a **Ján Zemko**. Kálmán tejto postave napísal jednu zo svojich najkrajších melódii — „Jo, cigán...“, ktorá vyjadruje celý citový svet zaľúbeného Tassila. Obaja sólisti príjemne prekvapili — najmä Peter Koppal, ktorý bol spevácky veľmi tvárny a vyrovnaný.

Pozornosť si zaslúži postava Lízy v naštudovaní novej členky operného súboru DJGT **Oľgy Hromadovej**. Jej príjemný zjav, kultivovaný rečový prejav a zvonivý jasný tón so subretným nádychom sú vítaným prínosom pre banskobystrickú scénu. V mnohom pripomína členku Novej scény v Bratislave Grétu Švercelovú z čias jej pôsobenia v Banskej Bystrici. Úloha Lízy bola Hromadovej prvým krstom na scéne — a zapísala sa slubne! Vložila do nej hravú roztopaš, s inklináciou k citovému stvárneniu.

Menšie úlohy boli naštudované precízne, nepodcenil ich ani režisér, a nemožno ich vynechať z celkového obrazu — v drobných epizódach dotvárali celok. Tak napr. pôsobivú figúru cigánky Eržiky vytvorila **Mária Ferenčíková**, tú istú postavu s väčším temperamentom precítila **Tamara Suková**, vtipnú dvojicu Kňazne Boženy a jej sluhu Johanna stvárnil **B. Lenhardová** (**H. Luhanová**) a **Štefan Turňa**.

(Pokračovanie na 7. str.)



Jarmila Vašicová v titulnej postave Kálmánovej operety **Grófka Marica**. Snímka: K. Miklóši

plnej života, pohybu, adrsného vyjadrenia a kvalitného spevu s dobrým orchestrálnym naštudovaním. Dielu ponechal jeho noblesu v hudbe a známych melódiiach, ku ktorým vyžadoval adekvátny pohybový a herecký výraz na scéne. Dialógy viedol k vyústeniu do spevu, čím vynechal niektoré malé výstupy pre lep-

SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR V HOLANDSKU

O hudobnej kultúre súčasného Holandska nevieme u nás veľa, aj keď pre každého milovníka hudby je pojmom amsterdamský orchester Concertgebouw, ktorý svoju povest jedného z najlepších svetových symfonických orchestrov potvrdil pred niekoľkými rokmi aj na Pražskej jari. Zato renomé Holland Festivalu, ktorý ešte v šesťdesiatych rokoch patrila k najvýznamnejším, zjavne klesá. Na príčine sú koncepčné i ekonomické problémy, ktoré už dlhší čas postihujú tento festival.

Na druhej strane azda menej než je vhodné vie naša verejnosť o tom, že v poslednom desaťročí sa v Holandsku úspešne presadili slovenské hudobné telesá. Viackrát tu hosťoval operný súbor SND, spevohra bratislavskej Novej scény, SLUK i ďalšie súbory, no primárne nesporné patrí Slovenskému filharmonickému zboru, ktorý koncom januára absolvoval svoj ďalší, už siedmy, zájazd do krajiny tulipánov — i vyspelej elektroniky.

Slovenský filharmonický zbor v Holandsku spolupracoval najmä s prominentným moderným baletným súborom **Nederland Dans Teater**, ktorého hlavný choreograf **Jiří Kilián** po mnoho rokov tvorí baletné kreácie na hudbu českých skladateľov 20. storočia. Náš zbor mal preto možnosť spolupracovať na desiatkach predstavení na hudbu **Leoša Janáčka**, **Bohuslava Martinů**, ale aj **Igora Stravinského** a iných. V lanskom roku SFZ spolu s Nederland Dans Teater sprevádzali holandskú kráľovnú Beatrix na štátnej návšteve v Belgicku.

Dlhoročnú tradíciu má aj spolupráca SFZ s popredným holandským telesom, **Rezidenčným orchestrom v Haagu**. Jej iniciátorom bol francúzsky dirigent **Alain Lombard**, s ktorým SFZ viackrát úspešne hosťoval už na festivale v Strassbourgu, kde bol vtedy Lombard umeleckým šéfom (v súčasnej dobe je šéfdirigentom parížskej opery). V Haagu SFZ hosťoval s Rezidenčným orchestrom v **Janáčkovskej omši**, kým v tomto roku bola na programe **Beethovenova Misa solemnis**. Prínosom tohtoročného zájazdu bolo to, že SFZ získal v Holandsku ďalšieho partnera v Rotterdamskom filharmonickom orchestri. Pôvodný zámer spolupracovať aj s amsterdamským Concertgebouwom (tu sa uvažovalo o uvedení Suchoňovho **Zalmu zeme Podkarpatskej** alebo Janáčkovskej **Glagolskej**) nevyšiel pre oneskorené doradenie organizačných problémov.

Nový partner SFZ — **Rotterdamský filharmonický orchester** je čo do tradícií i významu druhým holandským orchestrom. V najväčšom prístavnom meste sveta, miliónovom Rotterdame, má orchester dominantné postavenie i mimoriadnu popularitu — program, na ktorom náš zbor spolupúčinkoval v nádhornej **Mozartovej omši c mol**, sa uvažoval trikrát v naplnenej veľkej sieni koncertného centra **De Doelen**, ktorá má 2300 miest! De Doelen, postavené roku 1968 v strede mesta, zničeného nacistickým teroristickým náletom, patrí spolu s novým lipským Gewandhausom k hŕstke moderných koncertných siení s vynikajúcou akustikou, ktorá nepochybne prispieva k rovnako vynikajúcemu vyzneniu koncertov kvalitného orchestra. Rotterdamskou tradíciou je záujem o mladé umenie, o mladých skladateľov i dirigentov a sólistov. Nie náhodou tam v medzivojnovom období intenzívne propagovali Bélu Bartóka a takisto nie je náhodné, že od budúcej sezóny funkciu šéfdirigenta preberá mladý americký dirigent **James Conlon**, na ktorého Dvořákovu **Rekviem** budú iste dlho pamätáť návštevníci tohtoročnej sezóny Slovenskej filharmónie. Pre Holandsko je pritom príznačné, že v Rotterdame nemohli udržať domáceho dirigenta **Edo de Waarta**, ktorý dal prednosť lukratívnejšiemu postu v USA.

Rotterdamský debut nášho zboru v Mozartovej omši, u nás neprávom zatienená slávnejším **Rekviem**, dirigoval americký dirigent **John Nelson**, ktorý v poslednom momente zaskočil za náhle ochorelého Angličana **Simona Rattlea** (pamätáme si jeho vynikajúci koncert na BHS 1982 s Birminghamským symfonickým orchestrom). Nelson je veľmi talentovaný mladý dirigent, ktorý vo výkálno-symfonickom repertoári úspešne využíva svoje operné skúsenosti, no jeho koncepcia nie vždy zodpovedala našim predstavám o mozartovskom slohu. Medzi sólistami mimoriadne vynikla sopranistka **Roberta Alexandrová**, americká mulatka, natrvalo usadená v Holandsku. Napriek tomu, že stojí iba na prahu veľkej medzinárodnej kariéry, je to potenciálne jedna z najväčších osobností svojej generácie.

Rezidenčný orchester v Haagu, ktorý po 2. svetovej vojne viedli také osobnos-



Holander Hans Vonk, šéfdirigent Rezidenčného orchestra v Haagu.

ti ako **Willem van Otterloo**, **Jean Martinon** a **Ferdinand Leitner**, má v súčasnosti holandského šéfa, mladého **Hansa Vonka**. Je to dobrá voľba, pretože ide o talentovaného a perspektívneho dirigenta, ktorý Beethovenovu **Misu solemnis**, hoci ju dirigoval po prvý raz, uviedol kompetentne a na vysokej úrovni najmä pokiaľ ide o výstavbu diela. Aj on mal medzi sólistami k dispozícii **Robertu Alexandrovú**, ktorá po päť dní za sebou s plným nasadením a bez známky únavy zaspievala svoje mimoriadne náročné party. Z ostatných sólistov treba vyzdvihnúť altistku **Jard van Nesovú**, známu i za hranicami Holandska.

Haagské koncerty SFZ sa konali vo veľkej dvojštádovej sieni **Nederlands Congressgebouw**, viacúčelovej sále s problematickou akustikou. Aj tieto koncerty potvrdili správnosť zámeru Rezidenčného orchestra vybudovať v Haagu novú koncertnú sieň (uvažuje sa o spoločnej investícii s **Nederland Dans Teater** — v jednej budove by mala byť koncertná sieň i samostatné baletné divadlo). Iniciátorom tejto akcie je riaditeľ **dr. van der Meer**, ktorý má mimoriadnu zásluhu aj na spolupráci s našim zborom. Úskalím celého projektu je okolnosť, že za súčasného krízového stavu holandskej ekonomiky ho bude možno realizovať len vtedy, keď orchester sám získka základný kapitál 10 miliónov guldenov ako predpoklad pre bankový úver. **Dr. van der Meer** je napriek veľkým problémom optimistom, pretože našiel plnú podporu v orchestri, ktorý celý rad výkonov a nahrávok dáva bezplatne k dispozícii fondu na výstavbu novej koncertnej siene. Hlavným zdrojom príjmov však má byť pripravená séria digitálnych nahrávok základných diel svetového repertoáru, ktorú orchester v najbližších rokoch chce nahrávať a vo vlastnej režii vyrábať a predávať. Na prvý pohľad je to riskantný projekt, pretože holandský trh zaplavujú svojimi platňami všetky svetové firmy (medzi nimi pomerne hojne aj **Supraphon** a **Panton**, z produkcie **OPUSu** som našiel iba platňu s nahrávkou komorných skladieb **Janáčka** a **Šostakoviča**). **Dr. van der Meer** kalkuluje s doteraz nepodchytenými záujemcami, ktorých chce zainteresovať podobným spôsobom ako knižné kluby. Kladnou skú-

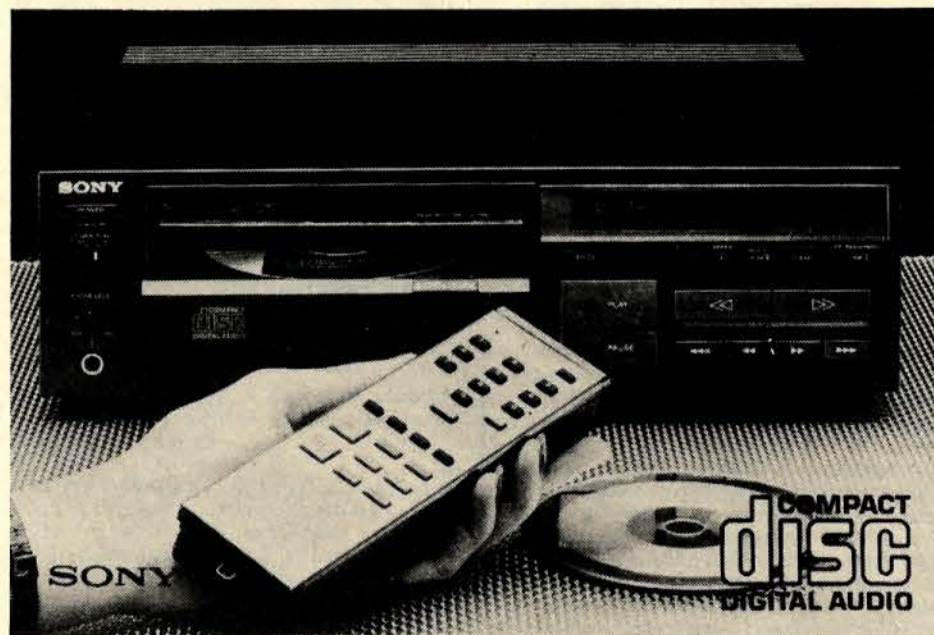
senosťou preň je už realizovaný projekt dvanásťplatňového kompletu (v dvoch kazetách) „400 rokov holandskej hudby“, ktorý v minulom období vydal Rezidenčný orchester. Doteraz sa z neho len v Holandsku predalo 36 000 exemplárov, čo svedčí o mimoriadnom záujme holandskej verejnosti o národnú hudobnú kultúru. V kolekcii „400 rokov holandskej hudby“ m. i. vyšli nahrávky skladieb neskorobaročného skladateľa **P. Halendaala**, ktoré u nás už hrá Slovenský komorný orchester, ale aj šesť koncerti armónici, známe ako skladby **G. B. Pergolesiho**, no dnes je bezpečne preukázané autorstvo **Wilhelma Grafa von Wassenaaera** (sú to predbežne jediné známe skladby tohto holandského komponujúceho aristokrata).

Holandské orchestre vo veľkej miere využívajú potenciál svojich hráčov, aby organizovali osobitné cykly, zväčša tematicky komponované. Rezidenčný orchester v tejto sezóne o. i. organizuje cyklus komorných koncertov s variabilným obsadením, na ktorom zaznejú skladby od **Mozarta** až po **Berliá** a **Maďara Balassu**. V tomto cykle však má miesto aj dychové kvinteto **J. B. Foerster**, sexteto **Mládí L. Janáčka** i **Dvořákov** Trio f mol. Pozoruhodný je cyklus venovaný tvorbe 20-tych rokov nášho storočia, so silným zastúpením sovietskej tvorby (**Prokofiev**ov **Oceľový skok**, **Šostakovič**ov **Tahiti Trot** i 1. klavírna sonáta, **Roslavcove Dve poémy** pre klavír a **Mosolov**ova **Zlieváreň**), z našej tvorby **Hábova Symfonická fantázia** pre klavír a orchester op. 18 (1920).

K zvláštnostiam práce holandských orchestrov však patrí najnovšie aj nevyhnutnosť svojpomocne riešiť ekonomické problémy, pretože zo šiestnástich koncertných orchestrov (ďalšie pracujú vo zväzku rozhlasových spoločností) päť je priamo ohrozených likvidáciou, a ostatné musia rátať až s 10-percentnou redukciou počtu hráčov. Minister kultúry novej konzervatívnej vlády sa pritom snaží vniesť rozkol medzi orchestrom tým, že záchranu zrušením ohrozených orchestrov podmiňuje radikálnym krátením štátnych subvencií pre ostatné telesá, najmä **Concertgebouw**, **Rotterdam** a **Rezidenčný orchester**. Kríza holandských orchestrov má aj svoju medzinárodnú dimenziu, pretože vo všetkých orchestroch hrá veľký počet cudzincov z celého sveta (**Rotterdam** má napríklad hudobníkov z Európy, Ázie, Severnej i Južnej Ameriky, čo aj v normálnych časoch vyvoláva nemalé problémy jazykové i v štýle hry).

Krízu holandských orchestrov vyostruje aj prenikavý nástup „nových médií“, keďže Holandsko o. i. ako jedna z prvých európskych krajín zaviedlo káblovú televíziu. Tohtoročným 1. marcom sa oficiálne začína s predajom novej formy zvukového záznamu, tzv. compact disc, ktorú na svetový trh spoločne uvádzajú traja giganti západnej spotrebnej elektroniky — **Phillips**, holandský **Sony** a americký **CBS**. Compact disc je skutočne revolučným prínosom v oblasti zvukového záznamu a reprodukcie. Zvukový záznam, digitálne nahraný na jednu stranu 12-centimetrovej platne, sa v špeciálnom prehrávači sníma laserovým lúčom, čo vylučuje nielen všetky šumy a skreslenia, ale aj poškodenie či opotrebovanie platne. Na jednu stranu compact discu možno nahrávať maximálne 74, v praxi okolo 60 minút. Výhodou compact discu je to, že okrem prehrávača všetky doterajšie elementy reprodukčných sústav možno naďalej využívať. Cena prehrávačov a platní je asi o 25 percent vyššia ako u kvalitných gramofónov a gramofónových platní, pričom sa ráta s poklesom ceny laserovej platne a prehrávača a postupným odumretím gramofónového prístroja i platne. Zážitok z reprodukcie hudby z compact discu je skutočne mimoriadny, môj umocnila okolnosť, že som počúval skvelú nahrávku **Dvořákov**ho **Violončelového koncertu** h mol s Českou filharmóniou pod vedením **Zdeňka Košlera** (sólistom bol skvelý japonský violončelista **Tsuyoshi Tsutsumi**).

LADISLAV MOKRÝ



Compact disc, nová forma zvukového záznamu. Na snímke holandský aparát Sony.

Zo zahraničia

Známy kanadský klavirista **Glenn Gould** zomrel v Toronte vo veku 50 rokov na srdcový infarkt. Svetové koncertné pódia ho poznali ako vynikajúceho interpreta **Beethovena** a **Bacha**.

Vdova po **Igorovi Stravinskovi** **Viera Stravinská** zomrela na jeseň v New Yorku vo veku 93 rokov. Pochovali ju v Be-nátkach vedľa svojho manžela.

V New Yorku založili spoločnosť **N. A. Cerepnina**, ktorej čestným predsedom sa stal **Yehudi Menuhin**. Bude sa starať o hudobný odkaz tohto skladateľa.

Witoldovi Lutoslawskému udelili vysoké francúzske vyznamenanie **Za zásluhy o rozvoj hudby 20. storočia**.

Gramonahrávku Českej vianočnej omše **Jakuba Jána Rybu** realizovali v Hamburgu. Poprední umelci vytvorili zaujímavú platňu, ktorá pozitívne prijala aj odborná kritika.

Rodion Ščedrin oslávil v decembri svoje 50. narodeniny. Jeho diela vydávajú nielen doma, ale i u vydavateľa **Sikorského** v Hamburgu.

V Hamburgu vyšla kniha západonemeckých a sovietskych muzikológov o hudbe v NSR a ZSSR. Má prispieť k lepšej informovanosti o hudobnom dianí v oboch štátoch.

Americký skladateľ **John Cage** sa dožil na jeseň 70 rokov. Pri tejto príležitosti sa bilancovala jeho tvorba a napísalo viacero hodnotiacich článkov.

Na programe tohtoročného hudobného festivalu vo veronskej **Aréne** budú **Pucciniho** opery **Turandot**, ktorou 7. júla festival otvorila a **Madame Butterfly**, z **Verdiho** operného odkazu bude znova na programe **Aida**. Program operných predstavení doplní inscenácia baletu **Excelsior** od **Luigiho Manzottiho** a **Romualda Maranzu**, ktorý uvedú na štyroch predstaveniach koncom augusta. Ceny vstupeniek v tomto roku stúpnu v priemere o 30 percent. Lístky na prízemie a prvé poschodie majú stáť od 20 000 do 70 000 lir, na druhé poschodie 12 000 lir.

V období od 19. do 27. marca t. r. sa uskutoční už tradičný **Budapešťiansky jarný festival '83**. Okrem operných predstavení, na ktorých budú účinkovať víťazi jesennej speváckej súťaže **F. Erke-la** a **Z. Kodálya**, uskutoční sa 25 koncertov. Tohtoročným jubilantom — **Richardovi Wagnerovi**, **Johannesovi Brahmsovi** a **György Ligetimu** (1923) budú venované celovečerné koncerty. Pri tejto príležitosti bude mať domácu premiéru v interpretácii **Miklósa Perényiho** a **Györga Lehela** **Ligetiho Koncert** pre violončelo a orchester, ako aj jeho orchestrálna skladba **Clocks and Clouds**. Medzi početnými hosťami festivalu bude aj súbor **I musici di Roma** a **György Czifra**.

Spoločnosť pre hudobný výskum (**Gesellschaft für Musikforschung**) vyhlásila rok 1985 za „Európsky hudobný rok“ v súvislosti s 300. výročím narodenia **Georga Friedricha Händla** a **Johanna Sebastiana Bacha** a 400. výročím narodenia **Heinricha Schütza**. Pri tejto príležitosti uskutoční v spolupráci s Medzinárodnou Bachovou akadémiou v Stuttgarte a Nemeckou hudobnou radou medzinárodný muzikologický kongres v Stuttgarte (14. až 20. septembra 1985). Jeho generálnou témou bude: **Bach — Händl — Schütz**. Stará hudba ako estetická súčasť našej prítomnosti.

Kruh priateľov viedenskej Štátnej opery spolu s Domom umenia usporiadajú v dňoch 25. februára až 10. marca 1983 vo Viedni festival operných filmov. Premiétu na ňom filmová verzia **Wagnerovho „Parsifala“** (réžia **Hans-Jürgen Syberbergs**), **Mozartovho „Don Giovanniho“** (réžia **Josef Losey**), ako i filmové záznamy **Friedrichových** operných inscenácií „**Salome**“ a „**Elektra**“ (hudobné naštudovanie **K. Böhm**), **Ponellove** inscenácie **Rossiniho „Popolušky“** (hudobné naštudovanie **C. Abbado**) a **Pucciniho „Madame Butterfly“** (hudobné naštudovanie **H. von Karajan**), **Strehlerove** a **Karajanove** inscenácie „**Sedliackej cti**“ a „**Komediantov**“ v milánskej **La Scale** a záznam baletu **R. Straussa „Jozefská legenda“** pre viedenskú Štátnu operu v choreografii **Johna Neumeiera**.

Opera „**Le Grand Macabre**“ **Györgya Ligetiho** mala 2. decembra minulého roku svoju anglickú premiéru v Anglickej národnej opere v Londýne. Londýnske naštudovanie bolo už siedmou inscenáciou tohto operného diela súčasnosti.

Vo Viedni usporiadajú v decembri t. r. slávnostné koncerty a ďalšie podujatia na počesť 100. výročia narodenia **Antona Weberna**. Na program koncertov budú zväčša najvýznamnejšie **Webernov** diela, ktoré zaznejú v interpretácii prominentných orchestrov (**Wiener Philharmoniker**, **Wiener Symphoniker**, **London Symphony Orchestra**), súborov („die reihe“, **Ensemble Intercontemporain**, **La Salle-Quartet**) a sólistov. Súčasťou slávnosti bude tiež medzinárodné muzikologické sympóziu venované dielu a osobnosti **A. Weberna** a výstava „**II. viedenská škola**“.

Komorné koncerty

MDKO

v Bratislave

Bachova hudba, ktorou dnes žije celý svet, nie je výnimkou koncertného pódia, ale skôr výnimkou v zmysle kvalitnej umeleckej realizácie. Názory, inklinujúce v smere „autentického archaizmu“ alebo „autentického modernizmu“ trlešťa aj interpretov: v smere štýlového zamerania, regionálnych zvláštností, umeleckých dispozícií. I keď oficiálne najuznávanejšou je nemecká škola, vynikajúco Bacha hrajú aj Paillardovci, St. Martin of Fiels, Maksymiukovci, M. Cl. Alainová, I. Sokol atď. Predstava Bacha v akomsi „súčasnom origináli“ sa nám vybavila pri počúvaní **Nemeckých Bachových sólistov (Deutsche Bachsolisten)** pri ich decembrovom vystúpení v Bratislave. Nearchaizovali, neromantizovali, ani ho neobliekali do šatu súčasnosti. Hrali prirodzene, s vnútornou stotožnenosťou, s umeleckým myslením, vyčítaným z veľkosti ducha hudby, ktorá sa im stala inšpirujúcou a rešpektujúcou základné pravidlá; ale aj seba, rezonujúc s oddanosťou veľkosti umenia. Nepreferujú seba, nespoliehajú sa iba na svoju muzikalitu, neomylnosť, ale prispôbujú tieto svoje prednosti hudbe, ktorú spolu s autorom tvoria. A Bachovi sólisti Bachovu hudbu vytvorili! Sú jej znalcami, štriteľmi a možno povedať, že patria medzi dovediteľov dneška. Sú vzorom uchopenia a preniknutia k jej podstate, k vlastnému umeniu; nie však celkom vzorom interpretácie po technickej stránke, kde viaceré momenty nasvedčovali o nevyváženosti súboru, nejednotných kvalitách u sólistov, o vekových disproporciách generácie nezlučiteľných. Osobnosť asi 25-ročného mladíka prevyšujúca partnera v kmeťovskom veku v **Dvojkoncerte d mol** vyniká, upúta, presvedčí. Vnímame ju a ruší nás jej umelecky nevyvážené alter ego pri druhých husliach. Rovnako ešte stále stojí za obdiv tón hobojuvého a flautového majstra sólistu (**M. Rütters, H. Winschermann**), ale už vekové dispozície úplne nedokážu byť zanedbateľné, čo negatívne pôsobí na súlad, vyrovnanosť, intonačnú presnosť v **Trojkoncerte pre flautu, husle, hoboju** (BWV 1064, husle opäť **Ch. Altenburger**). Ale súbor je jednolitým celkom, s vyrovnaným zvukom podporným kvalitnými nástrojmi a osobnosťou dirigenta **H. Winschermanna**. Sólista, pedagóg, umelecký vedúci

a vynikajúci znalec nielen Bachových diel, ale predovšetkým jeho myslenia a teda hudby. Tá ho vedie, inšpiruje, koriguje, pretože rešpektuje jej zákonitosti. Nepreferuje seba, ale skôr sa snaží o rezonanciu. Tá vychádza v prospech výsledku. Zvuková kultúra orchestra, jednotný dych sláčikov podporujú výrazové osobitosti, ktoré plynú s kľudnou, perfektnou vyváženosťou, zanechávajú stopy svojho rukopisu. Hviezdou večera bol už spomínaný mladý rakúsky huslista **Ch. Altenburger**, ktorý s Bachovými sólistami vystupuje ako hosť v súlových partoch koncertov. Okrem spomínaného **Dvojkoncertu** plne zažiaril v **Koncerte E dur pre husle a orchester** (BWV 1042). Výnimočné umelecké kvality a bohaté pódiové skúsenosti ho predurčujú k svetovej kariére; už dnes (podľa bulletinu) s ním počítajú v USA, Japonsku, v celej Európe. Jeho Bach bol preniknutý muzikantskou žiarou mladíckej osobnosti, z celkového prístupu a postoja na pódii bolo cítiť istotu a sebavedomie, podporené čistým rukopisom rovnako podpisujúcim diela Bacha, klasikov, ako aj ďalších majstrov hudbovej literatúry.

Ak usporiadateľská organizácia MDKO nedokázala na takýto vynikajúci koncert zaplniť koncertnú sieň Primaciálneho paláca (čo komentoval vo svojom príhovore aj vedúci súboru **H. Winschermann**), mala by sa postarať aspoň o bezchybné vydávaný bulletin. Okrem iného **Suita h mol, č. 2, pre flautu a orchester** (BWV 1067) je ešte známa ako **Ouvertúra** — v zmysle názvu I. časti, ale rozhodne nie ako Predohra — ako znie „preklad“ do „rydzej slovenčiny“. Tento názov predstavuje celkom inú hudobnú formu, preto zbytočne máme laického poslucháča, ktorému tým nepomáha získať prehľad.

— ETELA ČÁRSKA

V súvislosti s recitálom českej čembalistky zaslúžilej umelkyne **Zuzany Růžickovej** v Bratislave (Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca, 18. januára 1983), úvodom sa žiada pripomenúť organizátorom, aby pri vystúpeniach veľkých umelcov ponechávali väčšie množstvo vstupeniek pre voľný predaj. Chváľhodná, ale príliš úzkostlivá starostlivosť udržať návštevnosť býva v takýchto prípadoch zbytočná a navyše pomerne skromná kapacita sály znemožňuje dostať sa na recitál skutočným a spontánnym záujemcom. A v prípade náboru by mali dostať prednosť umelecké školy. (Aj pri vlnašom koncerte národného umelca **F. Raucha** sa museli sklamané davy neuspokojených návštevníkov vrátiť od „vypredanej“ siene.)

Stručným, inteligentným a priliehavým príhovorem suplovala čembalistka pred začatím svojho koncertu aj

základné informácie o programových skladbách, ktoré chýbali v bulletine. Vysvetlila svoj zámer, prečo strieda vždy jednu dvojhlasnú invenciu a jednu sinfóniu pod rovnakým číslom, pretože **J. S. Bach** ich zamýšľal ako dvojicu na spôsob ľahšieho prelúdia a fúgy. Dokazuje to rovnaká tónina i príbuzná sadzba dvojcí.

Hoci **Dvojhlasné invencie a Sinfónie** (BWV 772—786 a 787—801) nereprezentujú práve technicky najnáročnejšiu súčasť Bachovej tvorby pre klávesové nástroje a dopracovávať sa k nim aj klaviristi na začiatku stredného stupňa vyspelosti, Růžicková ako veľká umelkyňa dokázala týmto rozsahovo skromným skladbám vtlačiť pečať svojej silnej individuality. Veľkosť jej výkonu spočívala práve na výrazovom oddiferencovaní jednotlivých čísel programu, na presvedčivej artikulácii, ktorá umožňovala svojou precíznosťou poslucháčovi orientovať sa vo vedení hlasov, odlišť tematické nástupy. Bol to ten prípad interpretácie, keď si poslucháč uvedomuje a obdivuje nielen minucióznu prácu na detaile, ale aj presvedčivú silu celku. Koncepcia Růžickovej spočívala predovšetkým na priam mužsky pevnom vedení línie a v citlivej, sotva postrehnuteľnej agogike nevyhnutnej však pre oživenie, a tým aj presvedčivosť interpretácie. Růžickovej Bach hoci je vysoko štýlový, nie je mŕtva skamenelina, ale živá, pulzujúca hudba!

V jej podaní zaznel tento cyklus v Bratislave už pred rokmi. A keď sme sa teraz s ním opätovne stretli, necítili sme sa nijako ochudobnení. Práve naopak — presvedčili sme sa, že jej pri interpretácii vždy o niečo ide. Tým, že si osvojila problematiku diela, že ho zaradila do koncertného repertoáru, že ho vnútorne zažila, jej práca nad ním nekončí. Naopak, Růžicková vždy znovu a znovu sa usiluje o jeho čo najvyššiu interpretáciu. Nie je typom, ktorý v snahe zahrať dielo čo najprecíznejšie, obetuje tomuto zámeru výraz. Neupadá však ani do opačného extrému — žeby uprednostňovaním výrazovej zložky zabudla na precíznosť detailov. Jej interpretácia je syntetická a môžeme ju zaradiť do ideálneho stredu medzi tieto dve krajnosti: s miernou, no už postrehnuteľnou amplitúdou agogických zmien, s dôkladne zvažovanými a presne vypracovanými ozdobami, jednoznačne určenými tempami a s premyslenými sostenutami v záveroch. To, čo sme u Růžickovej najviac obdivovali, bola schopnosť vtlačiť každej skladbičke inú, vždy osobitú, ale pri všetkej úcte k štýlu muzikantským espritom posvätenú náladu.

V tomto klasicky ideálnom zlúčení ráti, emócií, muzikantského nadšenia a poctivo vypracovanej sadzby by malo slúžiť veľké umenie **Z. Růžickovej** ako nasledovniahodný vzor aj našim, a nielen mladým interpretom.

VLADIMÍR ČÍŽIK

K jubileu Bratislavského detského zboru pri MDKO

PO DVADSIATICH ROKOCH

(Dokončenie z 1. str.)
O dva roky neskôr sa umiestnil na 1. mieste na Medzinárodnom európskom festivale detských speváckych zborov v Belgicku a potom sa ocenenia priam sypali. Spomeňme aspoň najvýznamnejšie: 1976 — umiestnenie v 1. zlatom pásme na celoslovenskom festivale zborového spevu „Mládež spieva“ v Žiline, 1978 — Zlatý veniec mesta Bratislavy a umiestnenie v 1. zlatom pásme s pochvalou poroty na festivale „Mládež spieva“ v Žiline, 1979 — víťazstvo v súťaži o Zlatý veniec mesta Bratislavy, 1980 — udeľenie Zlatej medaily ZUČ za rozvoj zborového spevu, 1981 — udeľenie Modrej medaily za plnenie programu aktivity ZUČ po XV. zjazde KSČ a v roku 1982 dve významné ocenenia — Bronzová pamätná plaketa za zásluhy o rozvoj kultúroosvetovej činnosti a Čestné uznanie za vzornú kultúrno-osvetovú prácu. Popri mnohých domácich koncertoch úspešne reprezentoval našu vlasť v zahraničí — medzi najvýznamnejšie patrí dvojmesačné koncertné turné po Japonsku v roku 1980 a spoločníckovanie na nahrávaní opery **Leoša Janáčka** **Ljška Bystrouška** firmou Decca vo Viedni s Viedenskými filharmonikmi pod taktovkou **Charlesa Mackerasa** (1981).

O odpovedi na otázku kadiaľ vedie cesta k takýmto vynikajúcim výsledkom sme požiadali umeleckú vedúcu Bratislavského detského zboru pri MDKO **Elenu Šarayovú-Kováčovú**:

— Moja cesta k detskému zborovému dirigovaniu sa začala už na Konzervatóriu v Bratislave, kde som študovala hru na klavíri. Počas štúdia otvorili kompozično-dirigentské oddelenie, ja som sa prihlásila — a prijala ma. Tu, u profesora **Kornela Schimpla** som získala ten najlepši základ pre dirigentské povolanie, ktorý som si rozšírila štúdiom na Vysoké škole múzických umení v Bratislave. Pôvodnú orientáciu na orchestrálné dirigovanie som sa rozhodla zmeniť v 3. ročníku za zborové na podnet profesora **Juraja Haluzického**. Nikdy som to neofutovala, pretože zastávam názor, že každý by sa mal zopojiť vo svojej práci tam, kde je ho najviac treba.

Mám rada svoju prácu, deti, spev... To je však len základ, na ktorom sa pravidelnými skúškami, zvyšovaním hla-

sovej kultúry detí, pestovaním ich citového vzťahu k hudbe, citlivým výberom a nácvikom diel a v neposlednom rade i vystupovaním na koncertoch (čo je vrchol nášho spoločného úsilia) snažím o neustály umelecký rast, o vytváranie stále nových poslucháckych zážitkov. V tom vidím cieľ i zmysel svojej práce.

Aké sú vaše plány na najbližšie obdobie?

— Na jubilejnom koncerte k 20. výročiu založenia BDZ 27. novembra 1982 v Koncertnej sieni Československého rozhlasu v Bratislave sme sa rozlúčili s najstaršími (a najskúsenejšími) členmi súboru (dovtedy sme mali vekovú hranicu 18 rokov). V súčasnosti už pracujem iba s deťmi do 15 rokov, čo zodpovedá i podmienkam pre zaradenie do medzinárodných súťaží. Tým sa vekový priemer znížil na 11 rokov, čo je dôvod k zásadnej prestavbe repertoáru. Preto nás čaká veľa práce, dokonca sme museli niektoré koncerty odrieknuť (napríklad účasť na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby vo februári 1983). Koncom marca nás čaká súťaž „Bratislavské deti spievajú“, cez ktorú by sme sa chceli prebojovať na celoslovenskú súťaž „Mládež spieva“ v Žiline (máj 1983). Koncom apríla budeme účinkovať na slávnostnom koncerte k 25. výročiu vzniku Slovkconcertu, koncom júna máme zase otvárať Detský vokálny festival v rámci Hudobného leta. Čaká nás celý rad drobných vystúpení v rámci politických výročí, spolupráca s operou Slovenského národného divadla atď. V roku 1984 by sme sa radi zúčastnili na medzinárodnej súťaži v Debrecine. Ale to sú už ďaleké plány, ktoré závisia od rôznych okolností. Predovšetkým od samotných detí, ktoré sa budú musieť obísť bez tých starších, skúsenejších, už ich nebude mať kto „potiahnuť“. Budú sa musieť naučiť nový repertoár (pri tejto príležitosti treba spomenúť, že pri jeho zostavovaní venujeme značný priestor domácim autorom, najmä slovenským, ale i českým). Nemám však obavy, pretože naše deti sú citlivé, chápavé a hlavne chcú; preto verím, že práca pôjde rýchlo a naše plány sa nám podarí splniť tak, ako sme si ich vytýčili.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

GRÓFKA MARICA ku Kálmánovmu jubileu

(Dokončenie z 5. str.)
Orchestraľný part Kálmánovej operety našťudoval dirigent **Jaroslav Krátky**. Škoda, že dôslednosť, pre tohto dirigenta tak príznačná, sa tentoraz neodrazila v orchestri, kde nám chýbalo čistejšie ladenie dýchových nástrojov so sláčikovými najmä v predohre a v I. dejstve, na viac dychy hrali tempove voľnejšie, čo

stieralo temperamentné kontúry Kálmánovej hudby.

Oproti premyslenej réžii diskutabilne pôsobila scéna **Pavla Herchla**. Svojou poplnosťou (miestami až prehnanou, najmä v I. dejstve) posunula umelecký dojem z výtvarnej stránky inscenácie späť k bodu, ktorý bol už v DJGT prekonaný.

EVA MICHALOVÁ

K ŽIVOTNÉMU JUBILEU NADE FÖLDVÁRIOVEJ

Naďa Földváriová, ktorá sa narodila 4. februára 1933 a oslávila nedávno prvé vážne životné výročie, možno nepatrí medzi hudobných vedcov zvlášť frekventovaných. No všetko to, pod čo sa v živote podpísala — v práci vedeckovýskumnej, kritickéj, v redakčnej práci, v publicistike — má, zjednotujúce povedané, značku kvality. Pre túto kvalitu dostala Naďa Földváriová do vienka osobnostné predpoklady — schopnosť čítať prijat a chápať podstatu vecí, schopnosť myslieť koncepčne, záujem o súdobnou múžu spríaznené odvetvia umenia, ale aj zvláštne nadanie myšlienku či názor adekvátne vypovedať alebo napísať. Uznávaním by bolo už i pripísať Naďi Földváriovej literárne nadanie, no bolo by to do istej miery dezorientujúce. Földváriová sa vie veľmi pekne a pútavo vyjadriť, ak sa však začítame do jej textov, čoskoro zistíme, že tu nejde o akúsi „muzikantskú krasomluvu“, že tu vládne úcta k slovu a hľadanie optimálnej väzby myšlienky, názoru a slova. Takéto kvality sú u nás, žiaľ, nie až také časté.

Osobnostné predpoklady Naďe Földváriovej sa neskôr rozvíjali počas štúdií muzikológie na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, ale aj v neustálom procese poznávania, štúdia, rozširovania si obzoru. A uplatnili sa spolu s muzikologickou kvalifikáciou výrazne už na prvom pôsobisku Naďe Földváriovej — pri redakčnej práci v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry, v Štátnom hudobnom vydavateľstve a neskôr v slovenskej časti vydavateľstva Supraphon, kde bola zodpovednou redaktorkou kníh o hudbe a v Supraphone viedla aj redakciu hudobných kníh o hudbe. Jej redakčná práca a pôvodné slovenské tituly i prvé slovenské preklady muzikologickej literatúry — pripomeňme aspoň **Kresánkovo monografiu** o **Eugenovi Suchoňovi**, **Szabolcsiho Dejiny hudby**, **Nejgauszovu Poetiku klavíra**, **Felsensteinovo-Melchingerovo Hudobné divadlo** či **Filipove Vývinové zákonitosti klasickej harmónie** — ktoré spoluprievádzala na svet, hlasujú za to, že redaktorská práca je nielen nesmierne náročná, zodpovedná, ale že je — mala by byť —

aj tvorivou činnosťou. Neskôr z tohto redaktorského nadania profitoval po niekoľkých rokoch časopis Slovenské divadlo, kde Naďa Földváriová zvládla — vďaka šírke svojho vzdelania — aj prácu s materiálmi nehudobnej povahy.

Na pracovisku v Slovenskej akadémii vied mala a má za vedecko-výskumnú úlohu bádanie v oblasti dejín Slovenského národného divadla v pionierskych rokoch jej existencie i za pôsobenia **Oskara a Karla Nedbalovcov**. Čiastkové výsledky, ktoré publikovala, či prednášala na muzikologických konferenciách, presvedčujú o dôkladnosti poznania problematiky, ale najmä o množstve nových postrehov a pohľadov. V súčasnosti je Naďa Földváriová vedúcou pracovnej skupiny, ktorá pripravuje časť hudobného divadla pre súborné spracovanie dejín divadla na Slovensku.

Vo svojich recenziách či kritikách dokáže odhaliť kvalitu a prínos — za všetky pripomeňme doteraz najvyššie zhodnotenie umenia klaviristu **Petra Toperczera**. Jej spolupráca s rozhlasom sa zúčastnila v pozoruhodných dialógoch so skladateľmi a interpretmi, ktoré získali aj oficiálne ocenenia a ostávajú v kategórii toho najlepšieho, čo táto inštitúcia vyprodukovala.

Namiesto obligátneho želania k jubileu vyslovme túžbu, aby sa v budúcnosti Naďa Földváriová, ktorá ako členka redakčnej rady spolupracovala aj s časopisom **Hudobný život** a publikovala na jeho stránkach, podpísala pod čo najviac štúdií, článkov, aby jej čas zvýšil na čo najväčší podiel v našom hudobnom živote. V tomto želaní sme aj trochu egoistami.

ZUZANA MARCZELLOVÁ

OPRAVA

Prosíme vážených čitateľov, aby si v rozhovore s názvom **Vychovávať mladých organistov, uverejnenom v HŽ č. 2/1983 str. 4**, opravili začiatok odpovede na 2. otázku takto: „...sme sa presťahovali pred Vianocami 1973...“ **Ďakujeme.**

(Red. HŽ)

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkconcert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Novák, CSc., zástupca vedúceho redaktora: Alfréd Gabauer, prom. hist., redaktorka: Jana Lengová. Redakčná rada: zasl. umelec **Pavol Bagin**, **Jaroslav Blaho**, PhDr. **Eubor 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 red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

MALÁ GALÉRIA

husliarov amatérov na Slovensku v 20. storočí VII.

SKLADANÝ Ján patrí k významným súčasným amatérskym organológom trečích chordofónov i k najerudovanejším husliarom amatérom na Slovensku. Narodil sa 12. 6. 1922 v Lučenci ako syn umeleckého stolára. Po otcovi zdedil zanievanie k práci s drevom, pomáhal mu už v chlapčenských rokoch. Na učiteľskom ústave v Banskej Bystrici sa rozhodol pre hudobnícke povolanie a ostal mu verný podnes. Husle ho očarili už v detstve a sotva sa vedel dočkať dňa, kedy ho prijali po maturite (1942) do husfovej triedy prof. G. Paulinyho na Štátne konzervatórium v Bratislave. Inteligentný citlivosťivý mládenec mal už vtedy vysoké nároky na vlastný koncertný nástroj, bez ktorého by sotva mohol uskutočniť svoje budúce umelecké ambície. Už v Banskej Bystrici sa stretol s peknými majstrovskými husľami košického husliara A. Gallu a zaumienil si zadovážiť v Bratislave ešte lepšie. Objednal si ich u O. J. Willmanna a dúfal, že splnia všetky jeho akustické požiadavky. Bol nimi sklamaný a zdalo sa, že odvtedy zanevrel na nové majstrovské nástroje. Ešte ako poslucháč konzervatória získal roku 1945 miesto huslistu

naďalej usilovne cvičil na husliach a dopracoval sa v orchestri SND až na jedného z koncertných majstrov. Hoci mal predpoklady aj pre sólistickú činnosť (absolvoval desiatky výchovných i iných koncertov), ozvala sa v ňom stará láska k učiteľskému povolaniu. Zapisal sa na Vysokú školu múzických umení a po jej absolvovaní (1956) sa venoval výchove mladých slovenských huslistov.

V súčasnosti je docent Ján Skladaný na VŠMU v Bratislave jedným z najznámejších i najskúsenejších hudobných pedagógov na Slovensku. Pravda, ani svoju starú husliarsku vášeň neopustil. Zaoštaral pre mnohých žiakov vynikajúce koncertné nástroje a ako dlhoročný priateľ a žiak husliara K. Nosála pristúpil roku 1977, po dôkladnom štúdiu odbornej literatúry i dlhoročnej praxi aj k zhotoveniu svojich prvých husiel. Roku 1981 dokončil i druhé, v súčasnosti pracuje na viole a na trečích husliach. Vychádza z Guarneriho modelu, no postupne si vytvára vlastný, čerpajúci z najlepších daností vrcholných talianskych klasických vzorov. Usiluje sa o ideálnu syntézu medzi zvukovými a estetickými vlastnosťami. Používa olejový lak



Ján Skladaný.

aj príležitostne verejne účinkoval. Z viacročných úspor si už za prvej republiky objednal z Drážďan prvotriedne majstrovské husle od známeho, dobove módného nemeckého husliara a obchodníka prof. F. J. Kucha. Tieto v ňom vzbudili túžbu zhotoviť podobné. V Banskej Bystrici sa zoznámil s vynikajúcim amatérskym husliarom J. K. Dobrozemským a podobne, ako to videl u neho, najprv začal rozoberať a študovať lacné továrenské nástroje. Od roku 1945 do roku 1979 potom postupne zhotovil asi 45 husiel. Roku 1950 odišiel na invalidný dôchodok, no ešte vyučoval hru na husliach na banskobystrickej EŠU a Pedagogickom inštitúte. Veľa cestoval a vyhľadával husliarov i amatérov. Javorové drevo získaval zo stredného Slovenska, hotové krky a už poohýbané ebenové ozdoby pásky dostával z Lubov, lakom ho zásoboval bratislavský amatér V. Heinz. Adalbert Šimšík žil skromným samotárskym životom, ktorý si delil medzi hru na hus-



Husle J. Skladaného z roku 1961.

nom rámčeku, s označením miesta a roku vzniku. Jedny jeho husle z roku 1961 sú majetkom Slovenského národného múzea v Bratislave, jedny Mestského múzea v Banskej Bystrici. Roku 1980 bol odmenený za svoje posledné husle na Súťaži výrobcov ľudových hudobných nástrojov v Detve Cenou dr. Ladislava Lengy.

SIMŠÍK Koloman, mladší brat Adalberta Šimšíka, sa narodil 18. 7. 1905 v Dolnej Lehote, okr. Banská Bystrica. Ako technický úradník mal — na rozdiel od svojho brata — k husliarstvu bližšie po remeselnej i estetickovýtvarnej stránke. Upísal sa mu roku 1951 a do roku 1962 zhotovil v čiastočnej spolupráci s bratom 31 husiel v Dolnej Lehote, hlavne podľa upraveného Stradivariho modelu.



Adalbert Šimšík.

v opernom orchestri Slovenského národného divadla a tým aj možnosť bohatej konfrontácie lepších i horších husľových nástrojov. Spolu s kolegami orchestra — Gejzom Vavrom a Jánom Albrechtom — sa onedlho stali prvými praktickými protagonistami aplikovanej organológie husiel a viol a ich časove náročné skúmanie prinášali prvé konkrétne výsledky. Vo voľnom čase cestovali do českých krajov, navštevovali význačných husliarov a prinášali na Slovensko nástroje, ktoré porovnávali s domácim husliarskym odkazom kedysi slávnej Bratislavskej husliarskej školy. V hľadisku opery SND potom posudzovali s viacerými huslistami ich akustické vlastnosti, skúšali, porovnávali, hodnotili. No mladému J. Skladanému to nestačilo, usiloval sa z každého nového nástroja vyťažiť maximum. Študoval jeho stavbu, technický stav, hľadal prednosti i nedostatky. Už vtedy si osvojoval prvé základy husliarskeho remesla a neváhal ich používať aj v praxi. Stráhal kobylky i duše, neustále akusticky experimentoval. Povoľný nedostatok odbornej literatúry ho predbežne nútil spoliehať sa viac na vlastnú intuíciu a sluchovú apercepciu ako na teoretické znalosti, no vlastné nadanie i húževnatosť už vtedy prinášali pozoruhodné výsledky. Zo Skladaného sa pozvoľna stával akustický expert na husľové nástroje, ktorému zverovali svoje husle aj renomovaní sólisti. Popritom aj



Husle A. Šimšíka z roku 1961.

rôznych červených odtieňov, svoje nástroje predbežne nesignuje. Požičiava ich nadaným žiakom, ktorých verejné výkony overujú ich akustické kvality. Škoda, že pedagogické povinnosti doc. J. Skladaného mu predbežne nedovoľujú viac sa venovať husliarstvu. Má k nemu po viacerých stránkach výborné predpoklady — akustické i manuálne. Svoje doterajšie skúsenosti mieni zverejniť. Nie v poslednom rade pôsobí aj ako znalec trečích chordofónov v akvizičnej komisii hudobného oddelenia Historického ústavu Slovenského národného múzea v Bratislave.

SIMŠÍK Adalbert sa narodil 12. 1. 1900 v Dolnej Lehote, okr. Banská Bystrica. Ako syn horehronského horára mal vrodennú lásku k drevu. Na učiteľskom ústave v Lučenci si natoľko obľúbil hru na husliach, že ešte ako mladý učiteľ pravidelne cestoval z Prievidze i z Banskej Bystrice na súkromné hodiny do Bratislavy k profesorovi N. Kubátovi. Usilovne cvičil a vypracoval sa na veľmi dobrého amatérskemu huslistu, ktorý



Koloman Šimšík.

liach a svojho husliarskeho koníčka. Zaslúžil si do tajov husliarskeho remesla aj svojho brata Kolomana. Rokmi si nadobudol niekoľko husiel i čiel a patril k tým mnohým „šťastlivcom“ na Slovensku, ktorí sú neobľomne presvedčení, že vlastnia pravé Stradivariho husle a Amatiho čelo. Hoci išlo v podstate o bezcenné staré schönbaušské imitácie, nikto si netrúfal obrať ho o túto ilúziu. Ukazoval ich svojim zriedkavým návštevníkom s tou najväčšou pietou. Zomrel 21. 1. 1982 v Banskej Bystrici ako 82-ročný.

Adalbert Šimšík zhotovoval husle podľa svojho zbožňovaného Stradivariho modelu, niektoré iba dokončieval z polotovarov. Nikdy nemal dobre vybavenú husliarsku dielňu, pracoval takpovediac „na kolene“ vo svojom malom bytiku, alebo v školskej dielni. Ako výkonný huslista sa usiloval dosiahnuť v prvom rade dobré zvukové vlastnosti svojich nástrojov, pravda, s veľmi rôznorodým výsledkom. Používal liehový lak rôznych hnedých odtieňov a belasé tlačené nálepky s latinským kaligrafickým textom v ozdob-



Husle K. Šimšíka z roku 1962.

Snímky: archív autora štúdie

Používal kvalitné rezonančné drevo zo stredného Slovenska a masťný liehový lak svetlohnedej i svetlozlatožltej, do oranžova tieňovanej farby. Pracoval pomaly, no pedantne a čisto. V tomto zmysle predstihol svojho brata. Do svojich nástrojov nelepil nálepky, niektoré signoval svojším spôsobom. Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici vlastní jeho posledné husle z roku 1962, ktoré venoval pamiatke svojej matky. Koloman Šimšík žije v súčasnosti na dôchodku v Malachove, okr. Banská Bystrica.

MIKULÁŠ KRESÁK

(Pokračovanie)

Televízny zápisník

Pod titulom „Slávne postavy Národného divadla“ pripravila HRHVV Československej televízie v Prahe cyklus profilov sólistov operného súboru ND. Cyklus je inšpirovaný blížiacim sa Rokom českej hudby a otvorením renovovaného Národného divadla. Oba tieto momenty podnietili dramaturga Františka Koníčka a režiséra

národného umelca Přemysla Kočího k vytvoreniu takmer hodinových publicisticko-umeleckých relácií, ktoré majú priblížiť ľudský aj umelecký profil najznámejších sólistov „Zlatej kapličky“. Relácia, venovaná národnému umelcovi Benovi Blachutovi (vysielaná 30. januára t. r.) bola ukázkou toho, ako sa bude ročný cyklus uberať. Hostiteľkou bola Jiřina Petrovická a čiastočne Přemysl Kočí (v úvode a v závere profilu B. Blachuta), ktorí dokázali vytvoriť pred kamerou neformálnu a bezprostrednú atmosféru spomínania — i o veciach, ktoré sa bežný operný divák a priaznivec jednotlivých sólistov sotva kde dozvie. Mám tu na mysli životné zážitky a študijné roky, osobné vyznanie i krátke náčrty doby a ľudí v nej, pripomenutia slávnych operných večerov (napr. Dalibora z r. 1949), citácie kritik, ale aj osobné vyznanie manželky umelca, ktorá naznačila jeho

vzácné ľudské vlastnosti. Najcennejšie boli historické snímky speváckeho a hereckého umenia B. Blachuta (Janík z Predanej nevesty, Canio z Komediantov, Dalibor, Michálek z Čertovej steny, školská scéna z Dvořákovho Jakobína) — často niektoľko desaťročí staré, no prekvapujúce svojou zvukovou i obrazovou zachovalosťou. Pútavosť, s akou bola relácia vystavaná, inteligentný scenár a výber hostiteľky, ktorá má priateľský vzťah k speváckovi — to všetko vytvorilo celok, ktorý sa sleduje s radosťou i vzrušením a vďakou: nielen za oboznamovaciu funkciu, ale i za historickú hodnotu pre dnešok i budúcnosť a nepochybne i za esteticko-výchovné pôsobenie na široké divácke masy pred televíznymi obrazovkami. Je sa na čo tešiť do budúcnosti — i trochu závidieť, ako si vedľa v Čechách aktuálne uctiť osobnosti svojej hudobnej kultúry.

—uy—