

HUDOBNÝ ŽIVOT 84

Ročník XVI.
12. 3. 1984
2.— Kčs

5

IX. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

V dňoch 9.—17. februára t. r. uskutočnil sa v Bratislave, ale i v ďalších mestách — Košiciach, Banskej Bystrici a Piešťanoch — IX. týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby. Toto už tradičné podujatie patriace v oblasti hudby na Slovensku k najzávažnejším, organizačne pripravili Zväz slovenských skladateľov, Slovenský hudobný fond a Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave. Tohtoročná prehliadka novej tvorby venovali organizátori dvom významným politickým výročiam — 36. výročiu Víťazného februára a 40. výročiu Slovenského národného povstania, aby sa tak dokumentovala spätosť tohto prvoradého hudobného podujatia s udalosťami, ktorých politicko-spoločenský význam a dopad presahuje až do súčasnosti. Základný zmysel Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby zostáva i naďalej rovnaký — je hlavnou platformou pre prezentáciu tvorivých činov v kompozičnej oblasti a vytvorenia širokého priestoru pre konfrontáciu súčasnej umeleckej tvorby.

Tohtoročná prehliadka novej tvorby drží určitý primát — bola doteraz najrozsiahlejšia. Úsilie sprístupniť nové hudobné hodnoty čo najširšiemu okruhu poslucháčov viedla organizátorov k zaradeniu koncertov i do ďalších miest, čím sa prehliadka predĺžila na deväť dní. Na jej programe boli tri symfonické a tri komorné koncerty, dva koncerty z tvorby pre deti a mládež, koncert populárnej hudby zameraný na šansónovú tvorbu a spoločný program Vojenského ľudového umelckého súboru a Slovenského ľudového umelckého kolektívu (výber z celosúborových programov „Aby slnko mohlo svietiť“ a „Slovensko“). Novinkou tohto-

ročnej prehliadky bol komorný koncert zo súčasnej českej tvorby, ktorý bol zaradený do programu z podnetu práve prebiehajúceho Roku českej hudby. Vzdal sa tým hold vyspelej bratskej českej hudobnej kultúre. Aj keď oficiálne nezaraďený do programu, stal sa logickou súčasťou prehliadky i I. audiovizuálny koncert elektroakustickej tvorby, na ktorom sa prezentovala tvorba ôsmich skladateľov z časového obdobia posledných desať rokov.

Celkove na tohtoročnej prehliadke odznelo od 50 autorov vyše 80 skladieb, z ktorých 30 bolo uvedených premiérov. Okrem novej skladateľskej tvorby bolo významne na prehliadke zastúpené i slovenské interpretačné umenie. Naše najvyspelejšie symfonické orchestre, ale i rad komorných súborov, telies a zoskupení, inštrumentalistov i spevákov sa pričínili aj tentoraz o to, že nová tvorba slovenských skladateľov bola zodpovedne naštudovaná a zaznela v dôstojnom predvedení.

V rámci IX. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby uskutočnila sa 14. februára v bratislavskom Dome ROH aj výročná plenárna schôdza členov Zväzu slovenských skladateľov, ktorá bola venovaná aktuálnym otázkam slovenskej hudobnej tvorby. Po príhovore predsedu ZSS národného umelca prof. Ota Ferenčyho a po správach vedúcich jednotlivých tvorivých komisií ZSS (S. Bachleďa, I. Bázlik, L. Baricová, L. Mokřý) predniesol dr. Zdenko Nováček, CSc., predseda ZČSS, podnetný referát na tému „K estetike socialistického realizmu“, v ktorom objasňoval niektoré otázky súvisiace s pojmom socialistický realizmus



Národný umelec Alexander Moyzes ďakuje dirigentovi Bystríkovi Režuchovi za predvedenie svojej XII. symfónie. Snímka: P. Procházka

(charakterizoval socialistický realizmus nie ako sloh či štýl, ale ako tvorivú metódu schopnú pomocou logického myslenia a umeleckých obrazov pravdivo zobrazovať skutočnosť). V ďalšom referáte „Slovenská hudba v medzinárodných reláciách a jej postavenie v socialistickej spoločnosti“ jeho autor, zasluhujúci ume-

lec doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., podpredseda ZSS, poukázal okrem iného na súčasnú explóziu skladateľskej tvorby, na značné rozšírenie jej štýlovej i žánrovej palety a ozrejnil niektoré aspekty možnosti vývozu našej hudby a jej uplatnenia v zahraničí.

(Red.)

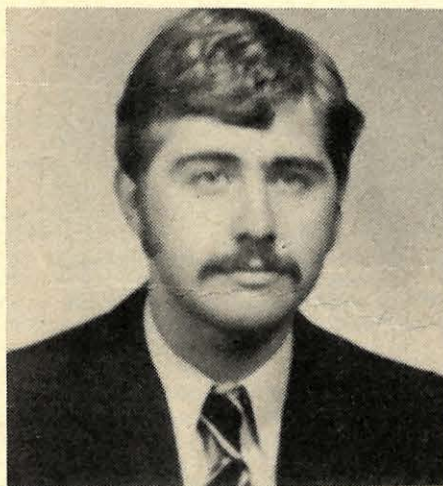
Otvorenie IX. ročníka Týždňa novej slovenskej tvorby sa uskutočnilo v Košiciach (9. 2.). Usporiadateľia sa zaslúžili o to, že to bol štart skutočne dôstojný. V naplnenej sále Domu umenia, kde viedla „skalných“ abonentov ŠFK zasadili poslucháči vyšších ročníkov konzervatória, vládla atmosféra očakávania a slávnostného vzrušenia. Pritomnosť väčšiny autorov a početná delegácia ÚV ZSS ako i kritikov potvrdila, že ide o mimoriadnu udalosť v slovenskom hudobnom dianí. Zdôraznil to v úvodnom prejave i podpredseda ZSS zasluhujúci umelec Milan Novák.

Koncert otvorila skladba Ivana Paríka *Hudba pre dychy, kontrabasy a bicie*. Skladba čerpá z hudobného materiálu Veľovej hudby, vytvorenej koncom šesťdesiatych rokov, a teda je akousi remiscenciou na obdobia hľadania. Nemožno jej uprieť profesionálnu kompozičnú prácu, dramatické napätie založené na kontrastoch vo všetkých parametroch a skladateľov zmysel pre časovú proporčnosť, vďaka čomu dokázala udržať pozornosť poslucháča počas celej skladby — ale i tak sme si uvedomili, že smerovanie súčasnej slovenskej hudby i autora samotného je dnes kdesi inde. Neľahkú skladbu výborne interpretovali hráči košickej filharmónie. Zaskvela sa skupina plechových dychových nástrojov, na ktorých spočívalo ťažisko kompozície.

Koncert pre violončelo a orchester op. 50 Andreja Očenáša nesie všetky charakteristické znaky tvorby tohto zrelého umelca: bohatosť melodických nápadov, komplikovanú orchestrálnu sadzbu a maximálne využitie technických možností sólového nástroja. Napriek autorovej snahe „skomorniť“ orchester (vynechal plechové dychové nástroje s výnimkou dvoch trúbiek) miestami, najmä v prvej časti zanikal sólový nástroj v komplikovanom prave hlasov orchestra. Sú však v koncerte veľmi pôsobivé miesta, ako napr. kadencia sólového nástroja so sprievodom tympanu, či bohatosť melódiky v záverečnej časti. Obdiv patrí sólistovi Milošovi Sádlovi, ktorý mimoriadne zložité part naštudoval znamenite. To, že popredný český interpret s takým zápalom dáva svoje umenie do stvárnenia novej slovenskej tvorby je veľkým činom pre zvýraznenie idey Roku českej hudby.

Symfonické koncerty

Problémy populárnej hudby sú v popredí záujmu zväzovej aktivity. Prvoradou úlohou je zvyšovať jej profesionálnu kompozičnú úroveň a odstraňovať z nej diletantizmus. Preto nás uspokojuje, keď sa významný predstaviteľ populárnej hudby, akým je nesporne Igor Bázlik, prezentuje aj iným hudobným druhom. Jeho *Štyri rozprávky pre detský zbor a orchester* na slová Tomáša Janovica dokazujú, že nezostáva pri stereotypných modeloch hudobného myslenia väčšina populárnych piesní. Jeho melódická invencia a vynaliezavá inštrumentácia pri-



Skladateľ Vladimír Godár, autor Lyrickej kantáty pre mezzosoprán a orchester.

spievajú k hudobnému pretlmočeniu obsahu textu (orchester nielen doprevádza, ale dotvára) potvrdili profesionalitu skladateľa. Košické deti, pripravené svedomitou zbormajsterkou Varínskou, spievali s radosťou a dobre.

Vyvrcholením košickej koncertu bola *Lyrická kantáta pre mezzosoprán a orchester Vladimíra Godára*. Je to hudba precitlená, prežitá, hľadám aj pretrpená. Pri tom na poslucháča nepôsobí depresívne, lebo je plná hudobnej krásy, pokoja a chvejivej, viac tušenej, než vy-

povedanej nádeje. Jeho modálna melódika je prostá a predsa pôsobivá, lebo je vŕcna. Obsah piesne je zvýraznený, ba priam podčiarknutý v orchestri, ktorý s ľudským hlasom tvorí nedeliteľný celok a predsa mu ponecháva patričnú prioritu. Stará čínska poézia, prebásnená I. Kupcom, je práve cez Godárovu hudbu priblížená človeku dneška a to, čo sa pred tisícročiami dotýkalo toho najkrehšieho v človeku, ovanie ho i dnes ako vôňa kvetu, ktorá napriek civilizácii našej doby — alebo práve pre ňu — nie je bez účinku. Je obdivuhodné, že taký mladý skladateľ a taká mladá interpretka, akou je Mária Adamcová ml., dokážu toto všetko pochopiť a premyslieť i precítiť. Adamcovej krásny, tvárny a kultivovaný hlas bol plne v službách poézie hudby a textu.

Rozhodujúci podiel na úspechu večera mal dirigent Richard Zimmer. Dokonale naštudoval partitúru a pripravil orchester tak, že dokázal realizovať jeho koncepciu. Súčasná hudba je Zimmerovi blízka a on ju vie aj robiť. Jeho gesto je čoraz istejšie a jasnejšie a orchester mu rozumie. Zimmer je veľká dirigentská nádej.

ANNA KOVÁŘOVÁ

Dva bratislavské symfonické koncerty Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby predstavili verejnosti sedem nových diel. Nie je to málo. Na prehliadku výberu z úrody uplynulého obdobia dramaturgia zaradila vo väčšine skladby tvorcov, ktorí sa nachádzajú v čase ľudskej zrelosti a v období uvedomenia si postoja nielen k otázkam prostriedkov vyjadrovania, ale aj k funkcii vlastnej hudby v slovenskom hudobnom spoločenstve a v kultúrnom živote vôbec. Prehliadkový týždeň prijíame a chápeme ako pracovný, ako fórum, na ktorom už ozvučená podoba skladateľovho rukopisu podá prvú (a to nie vždy spoľahlivú) informáciu o diele, verifikuje úsilie tvorca, ktoré komentáre v programovom bulletinu k TNSHT — aj v tomto roku väčšmi orientované na technológiu — len načrtnú. Prehliadkový týždeň je te-

da prvým dotykom tvorcu so životom, môže naznačiť smerovky úspešnosti a prínosu diela, ale nie vždy musia byť prvé dotyky aj správnou diagnózou. Toľko je potrebné predostrieť aj v informatívnej recenzii o Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby v oblasti symfonickej hudby.

Na prvom koncerte (13. 2.) *Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave* a jeho dirigent Oliver Dohnányi priniesli svoj nový slovenský repertoár, skladby, ktoré zväčša inšpirovala rozhlasová pôda. Odznala *Ouvertúra in F Tibora Andrašovana*, kompozícia *Per orchestra od Juraja Tandlera*, *Slávnostná predohra Milana Nováka* a *Symfónia Miloslava Kořínka*.

Andrašovan tvorivo reagoval na výzvu Redakcie symfonickej, opernej a komornej hudby Československého rozhlasu v Bratislave napísať symfonické dielo s tematikou Víťazného februára. Andrašovana hudba je optimistická, priamočiaro oslovuje poslucháča, predkladá mu obrazy vznešeného páosu, pričom svoju inšpiráciu sýti z dobového piesňového repertoáru.

Milan Novák svoj postoj k týmto udalostiam rieši po svojom, úloha znamenala pre neho väčší umelecký problém. K tematike veľkých chvíľ našej nedávnej histórie vracia sa nie po prvý raz. Novák jej venuje skôr hudbu meditatívneho charakteru, pričom nemalú úlohu pri takomto ozvláštnení zohráva aj voľba sláčikov ako dominantného činiteľa v celej skladbe.

Miloslav Kořínek svojou trojčasovou Symfóniou zožal v rámci prvého symfonického večera pomerne najväčší úspech. Skladbu venoval 60. výročiu Československého rozhlasu. Kořínkovo známe muzikantstvo i úsilie o hlásanie optimična prejavovalo sa v dlhšom časovom období cizelovaním náročnej hudobnej formy. Ona dokázala však upútať iba čiastočne, predovšetkým prvou časťou. Možno, že v rade potrebných rehabilitácií po prvých dojmoch z Týždňa zasadne aj Kořínkova Symfónia.

Skladbou *Per orchestra* Juraj Tandler debutuje v práci s veľkým orchestrálnym obsadením. Prijatie skladby bolo viac než rozpačité, vyčítal sa jej rozpad na detaily (možno skladateľ si o to sám kľadoval, keď sľuboval, že sa v tomto (Pokračovanie na 3. str.)

staccato



● **PREDLŽENIE DOHODY O SPOLUPRÁCI MEDZI ZVÄZOM ČESKOSLOVENSKÝCH A RUMUNSKÝCH SKLADATEĽOV** podpísali 15. februára t. r. v Bratislave ich predsedovia dr. Zdenko Nováček, CSc., a prof. Nicolae Calinoiu. Dohoda podčiarkuje význam výmeny poznatkov o hudobných kultúrach oboch národov, výmenu skladieb a vzájomnú účasť na najvýznamnejších hudobných podujatiach v oboch krajinách. Na podpisovaní sa zúčastnil aj predseda Zväzu slovenských skladateľov národný umelec prof. Oto Ferenczy. Na snímke P. Procházku predsedovia oboch zväzov pri podpísaní.

● **STRETNUTIE ZAHRANIČNÝCH ÚČASTNÍKOV IX. TNSHT.** Dňa 16. februára t. r. uskutočnilo sa v hoteli Carlton v Bratislave priateľské stretnutie zahraničných účastníkov IX. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby s predstaviteľmi Zväzu československých a Zväzu slovenských skladateľov. Na stretnutí sa zúčastnili predseda Zväzu rumunských skladateľov prof. Nicolae Calinoiu, ďalej skladatelia Vladimír Blok a Juozas Širvinskas (ZSSR), Jünger Golle a Joachim Grüner (NDR), Theodor Bratu (Rumunsko), Edward Pallasz (Poľsko) a dirigent Ulrich Faust (NDR). Z našej strany dr. Zdenko Nováček, CSc., predseda ZČSS, zaslúžilí umelci Zdenko Mikula a Josef Boháč, tajomníci ZČSS, zaslúžilý umelec Pavol Bagin, podpredseda ZSS, Igor Dibák, šéfredaktor Hlavnej redakcie Hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave a Jirina Hůlková, odborná tajomníčka ZČSS.

● **PREDSEDA OKRESNÉHO NÁRODNEHO VÝBORU V TRNAVE JOZEF TOMAŠOVIČ** prijal 9. februára t. r. predsedu ZČSS dr. Zdenka Nováčka, CSc., vedúceho tajomníka ZSS dr. Alojza Luknára a riaditeľa SHF Alojza Stúšku, aby spolu prerokovali ďalší postup stavebných prác v Domove slovenských skladateľov v Dolnej Krupci, najmä s ohľadom na dokončenie renovácie tzv. Beethovenovho domčeka a zámockého parku. Predseda ONV prisľúbil pomoc pri urýchlčení prác a pri vytvorení najoptimálnejších podmienok pre prácu a rekreáciu v tomto areáli.

● **PAMÄTNÚ MEDAILU A DIPLOM KAMILA SZYMANOWSKÉHO** udelilo Ministerstvo kultúry a umenia Poľskej ľudovej republiky členovi Zväzu slovenských skladateľov zaslúžilému učiteľovi Júliu-ovi Kowalskému, nositeľovi vyznamenania Za vynikajúcu prácu. Toto vyznamenanie odovzdal menovanému konzul PLR v Bratislave Ryszard Niedwiecki.

● **CONCERTINO PRE FLAUTU A KLAVIR** od Dušana Martinčeka odznelo 2. februára t. r. v Hannoveri za osobnej účasti autora v rámci tamajších Dní novej hudby '84. Dielo slovenského skladateľa predviedli nemeckí interpreti — Hans-Jörg Wegner (flauta) a Markus Becker (klavír).

TNSHT

TNSHT

TNSHT

TNSHT

Prvý audiovizuálny koncert elektroakustickej hudby

Divadlo hudby Domu ROH, Elektroakustické štúdio Československého rozhlasu v Bratislave a Zväz slovenských skladateľov usporiadali 10. II. 1984 na Malej scéne Domu ROH v Bratislave koncert slovenskej elektroakustickej hudby. Z 8 uvedených skladieb boli vizualizované dve — „Venované Musorgskému“ Víťazoslava Kubičku (technická a umelecká realizácia Ing. J. Ďuriš, diapoziť B. Šálek, programátor obrazu Ing. K. Dobias) a „Vrchárska“ Tadeáša Salvu (technická realizácia Ing. P. Janík a J. Backstuber, diapoziť B. Šálek, programátor obrazu Ing. P. Dubec). Ostatné kompozície — „Plač stromov“ Martina Burlasa (technická realizácia J. Backstuber), 3. časť (záverečná) z „Letných prelúdii“ Vladimíra Bokesa (Ing. P. Janík, J. Backstuber), „Bačovská elégia“ Mira Bázlika (Ing. P. Janík, J. Backstuber), „Pocta Hummelovi“ Ivana Paríka (Ing. P. Janík, J. Backstuber), „Záhada radosti“ Jozefa Malovca (Ing. P. Janík, J. Backstuber) a „Epitaf pre Mikuláša Koperníka“ Romana Bergera (Ing. P. Janík, J. Backstuber) — zazneli v pôvodnej zvukovej podobe a predstavovali výber z produkcie Elektroakustického štúdia Československého rozhlasu v Bratislave za obdobia od r. 1973 (Berger) až do r. 1983 (Bázlik). Koncert slovom sprevádzal Milan Adamčík.

Stojím zrazu pred dilemom, z ktorej strany reagovať na toto zaujímavé podujatie. Dalo by sa hovoriť o všeobecných problémoch elektroakustickej hudby; o jej estetickom účinku, o zložitom a bohatom technologickom, ale i pracovno-psychologickom zázemi komponovania v štúdiu, o materiálových a iných špecifikách, atď., atď. Slovom do diskusie sú aj oba pokusy o dodatočnú vizualizáciu pôvodných elektroakustických kompozícií. Výber organizátorov koncertu z doterajšej slovenskej tvorby v tomto žánri by bolo možné doplniť — poslucháč, ktorý počul iba toto a nevie o ďalšom, je informovaný iba čiastočne a predbežne. Znieslo by to preto aj trochu histórie — tento žánr totiž nie je ničím novým, ani kurióznym; má i u nás svoju tradíciu, svoju „klasiku“, štýlovú a funkcionálnu „rozptýl“, ba i svoje vlastné skúsenosti z kontaktu s poslucháčom. Takže — čo vlastne? Pretože nie som autorom, ktorý by mal v tejto sfére skúsenosti, ani teoretikom žánru, pokúšim sa pár poznámkami reagovať — ako rádový poslucháč.

Zachováť poradie, v akom sme skladby počúvali. Program otvorila skladba M. Burlasa. Nastupuje dramatická situácia — nástrojový spev („bojový chorál“, rozmanité sadzobné i farebné prepravované) je narušený a pohlcovaný zvukmi „mechanizmov“. Nemal som, na rozdiel od Adamčíkovho výkladu počiť, že tieto dva svety vstupujú do dialógu, ba nenastáva ani konflikt v partnerskom zmysle. Skladateľ sa k exponovanej situácii nevraca. Necháva „biofilny“ prvok spevu (alias „prírody“, narietkajúci stromov) v pasívnej rezistencii takmer zaniknúť pod nárazmi destrukcie. Od takmer „nulového bodu“ ho znova a v elegickom duchu reštauruje a necháva rozvážne a zrozumiteľne vyznieť. Je to zvláštna skladba — „visí“ na jedinom klnci jednorozovej „udalosti“ a má svoj špecifický, približený čas. Závan osamelosti až autizmu, typický pre viaceré opusy Martina Burlasa z posledného obdobia... Je to na môj vkus azda predsa trochu málo „dialo-

gické“, „konfliktné“, „evolučné“ (úvodzovky dávam naschvál, lebo hudba M. Burlasa tieto úctyhodné pojmy zámerne a nezanedbateľne relativizuje).

„Vrchárska“ T. Salvu, pôsobivý „huslový gobelin“, utkaný z bohatej multiplikácie a farebnopriestorovej modifikácie prvkov pesničky „Borievka, borievka“ v podaní R. Oláha, bola doplnená diapoziťmi, sledujúcimi tri línie: horu, ako „rodisko“ husí, ich výrobu v dielni majstra Nosáfa a ich vlastnú, muzikantskú funkciu. V tejto vizualizácii som, napriek kráse obrázkov, skutočne niekedy na úsmevno-skeptický návrh moderátora programu privieral oči, a vnímal len hudbu. Rytmu naskakovania obrazu na troch projekčných plochách nastoloval nespojitú, príliš „hranatú“ postupnosť. Čo v hudbe fungovalo ako plynulá fluktuácia prvkov z úrovne „figúr“ na úroveň „pozadia“ a naopak, pričom oboje bolo sledovateľné v jednom percepčnom zábere, v jednom priestore, to nemalo v trojvrstevnom obrazovom ekvivalente dostatočnú plynulosť a hierarchiu: pútať pozornosť na úkor hudby.

Bokesovo „Letné prelúdium“ č. 3 skutočne radikálne (ako poznamenal M. Adamčík) nastoľuje vzťah priestoru a času. Použitím náhody ako „generátora“ a „organizátora“ procesu, pričom prvky sú skladateľom pevne a vo vzájomnej väzbe (rovnako ako celkové proporcionálne vzťahy) dané, vzniká provokujúci celok. Popri všetkej neočakávanosti následnosti však predsa len preráža zvláštny typ špekulatívnej meditativnosti a komornej rozvážnosti príbuzný s tým, čo nachádzame v autorových skladbách iných žánrov.

Najstarším z programovaných diel bol „Epitaf pre Mikuláša Koperníka“ R. Bergera. Je to určite jedno z najrežisérskych diel, ktoré v slovenskej hudbe vznikli (nielen elektroakustickej). Východiskový inštrumentálny zvuk (vlastne normálna hudobná myšlienka v orchestrálnom rúchu) transcenduje v bohatom, premenlivom, nesmierne dramatickom a zaujímavom procese do nových, nečakaných polôh a súvislostí. Možno len súhlasiť s M. Adamčíkom, ktorý s obdivom akcentoval Bergerov „zápas o myšlienku“, nekompromisnú vôľu k pohybu, k evolučnosti, ktorá, smeruje k „nekončejmu horizontu“ javového sveta. Pritom je to skladba obdivuhodne proporčne vyvážená, prehľadná, dešifrovateľná bez abstraktných výkladov. Jej gesto je gestom humanistického páťosu, oslavujúceho víťazstvo myšlienky, víťazstvo človeka.

Z dvoch na folklórnom materiáli budujúcich skladieb sa mi „Bačovská elégia“ M. Bázlika zdala o niečo ďalej ako Salvova „Vrchárska“ (vznikla tiež o 8 rokov neskôr, na báze bohatších štúdiových skúseností v danom smere). Bázlik čerpá z archívnych záznamov Ľry na ľudové nástroje (pišťaly, fujary, cimbal). Jeho skladba je skôr hravá ako elegická; majstrovsky narába s jemnými asociáciami, podobnosťami a protikladmi. Páči sa mi odstup, ktorý má autor od materiálu, analytická schopnosť, s ktorou izoluje a využíva jeho často prevrpujúce, alebo menej bystrozrakému pohľadu neprístupné detaily a nuansy.

Keď som raz, pri inej príležitosti, počul Paríkovu „Poctu Hummelovi“, ktorý si z prítomných vytvárníkov v jej stavbe rozpoznal analógiu stavebného princípu Kolářových obrazov — citát, rozdelený

na „pásma“ a znovu, v nových kontextoch „zložený“, navrstvený, rytmizovaný a komentovaný. Paríková práca s citátmi z Hummelovho klavírneho koncertu je veľmi decentná a azda až príliš nevtieravá a asketická. Výsledkom je (pre mňa) nenásilná poetizácia a monumentalizácia tých prvkov Hummelovho myslenia a najmä klavírnej sadzby, o ktorých už vieme, že boli vývojovo nosné, inšpirujúce. Tým ho Parík prekvapujúco oslobodzuje z dobovej súvislosti, zafatenosti manierou a zaraďuje priamo do „chopinovského“ kontextu. Vidím v tom aj kus dobrého, múdreho humoru.

Z oboch vizualizovaných projektov sa mi viac páčila Kubičkova skladba, v obrazovej zložke kontrastovanejší citátmi z diel ruských realistických maliarov 19. stor. (Levitan, Repin, Surikov...), doplnenými expresívnejším, výraznejším N. Nerichom. Samotná Kubičkova hudba vychádza z prvkov Musorgského „Noci na Lysej hore“. Je uvážlivo a jednoducho vybudovaná do expresívneho oblúka s pôsobivým vrcholom a citlivým doznievaním. Väzba hudby a obrazu sa mi zdala už menej „diafónická“, mozaikovitá — niektoré miesta, napr. vrchol s citátom pohľadu detských očí, preluným na záver do rozfázovanej citácie portrétu Musorgského (tiež od očí), mali v sebe čaro a silu novej dimenzie, prekračujúcej dvojkoľajnosť oboch médií.

Malovcova „Záhada radosti“ akoby ťahala z raných skúseností autora v žánri (Tmel, Tabu). Prezrádza jeho zmysel pre neočakávané väzby, asociácie, sviežosť predstavy, schopnosť integrovať množstvo heterogénnych prvkov. Hudba tejto skladby v dvoch vlnách transcenduje z neurotickej polohy cez tragický „infarktový“ úder do sféry akéhosi nadosobného pokoja, prostého pocitu šťastia, možno trochu málo diferencovaného, nehybného a snovo obsedantného (nekončejný refrén orchestru). Opäť zastavený čas... Tentoraz za tým stojí ťažká životná skúsenosť autora, ktorá sa však veľmi sympaticky prezentuje nie ako bolestivnosť, úzkosť, bezvýhodiskovosť, ale prichádza s ľaskavým gestom, ba až jemným posmiatím nad sebou samým. Tento úsmev je trochu záhadný, lebo neodhaľuje celé tajomstvo autorových poznania. Jeho náznakovosť však vyžaruje autentický optimizmus, tichú, ale intenzívnu lásku k prostým veciam života.

Koncert elektroakustickej hudby jasne ukázal, že v tomto žánri už dávnejšie existujú a stále vyznávajú hodnoty, ktoré sa rovnocenne radia k výsledkom slovenskej hudobnej tvorby v iných žánroch. Znova sa tiež potvrdilo, že máme v pracovniach Elektroakustického štúdia Československého rozhlasu v Bratislave neobyčajne technicky i umelecky vyspelý a inšpiratívny kolektív, ktorý dokáže „byť pri tom“ bez toho, aby potlačil a obmedzoval autorov (výpovede sú neobyčajne pestré a rôznorodé). Napriek tomu sú jeho členovia v mnohom ohľade prítomní v dielach aj ako rovnocenní partneri-tvorcovia. Páčilo sa mi aj sprievodné slovo Milana Adamčíka, ktorý skromne zamlčal, že je pri najmenšom spoluautorom audiovizuálnych koncepcií a ktorý ako prezentátor vedel byť vecný, a pritom nevtieravý — skôr poeticky naznačoval, než by rozvláčne dokumentoval a argumentoval. Aj preto to nebola iba lekcia o elektronike, či burza nahrávok, ale skutočný a veľmi pútavý koncert.

JURAJ HATRÍK

Komorný koncert zo súčasnej českej tvorby

To, že sa v tohtoročnom TNSHT našiel priestor i pre súčasnú českú tvorbu, je vskutku tým najsprávnejším krokom k poznaniu nám najpríbuznejšej a najbližšej českej národnej kultúry. Verím, že nielen Rok českej hudby vyprovokoval toto stretnutie, ale predovšetkým duchovná potreba hľadať nové cesty k sebe, a to na oboch stranách. Aby však mohla vzniknúť dobrá klíma bez nánosov oficiálneho lesku je potrebné, aby sme k sebe na oboch stranách pristupovali s otvorenou kritičnosťou a polemickou erudovanosťou. To je jediná cesta, ktorá môže viesť k vytúženému cieľu. Práve z takéhoto hľadiska by som chcel pristupovať k dielam tohto koncertu, ktorý sa uskutočnil v bratislavskej Mozartovej sieni (12. 2.).

V úvodnej časti koncertu sme vypočuli baladu Vandrovali hudci, pre soprán, klarinet, violu a klavír od Arnošta Košťála, v podaní súboru Ars Cameralis (Z. Matoušek, L. Matoušek, L. Kyselák a M. Langer). Aj keď autor hovorí, že v tomto diele necituje nijaké ľudové nápevy je zrejme, že základné znaky alebo lepšie povedané inšpiratívne okruhy vyrastajú z poznania ľudových elementov a z nich odvodených baladických. Pri počúvaní tohto diela som mal pocit nedostatočnej evolučnej práce s nastolenými myšlienkovými tvormi. Zdá sa, že ani

dramatický živel v rámci navodenej atmosféry nedospel k svojmu možnému kulmináčnemu vrcholu. Akoby expozičný typ hudby dominoval všade, dokonca i tam, kde poslucháč pociťoval potrebu odpútať sa, vzdialiť sa do sveta vymysleného samotným skladateľom. Keďže k tomuto okamihu neprišlo, vznikol akýsi statický model bez vzrušujúcich momentov.

Ku kompozícii Václava Felixa — Sonata lirica pre hoby a klavír, op. 49 sa žiada poznamenať, že v úpornej snahe po komunikatívnom sú skryté i mnohé nebezpečenstvá, ktoré — ak sa zavčas nerozoznajú — dokážu v konečnom dôsledku devalvovať skutočne tvorivé hodnoty. A tu sme boli práve svedkami toho, ako zafixované modely a počuté hudobné tvary vyplávali celkom jednoznačne na povrch. Interpretácia Felixovho diela bola pôsobivá a dokumentovala vysokú muzikálnu hobotnosť L. Ježovej a klaviristky J. Nácovskej.

Serenáda pre dve trúbky, lesný roh, trombón a tubu od Oldřicha Flosmana až priveľmi našepkávala skladateľovu primknutosť ku klasikom ruskej a sovietskej hudby. To všetko by bolo v úplnom poriadku, keby sme z rozmanitých typov tejto hudby dokázali vyčítať i to svoje. I keď sa zdá, že Flosman nekráča vždy po vlastných cestách, pred-

sa len cítiť v tomto diele viac než púhe epigónstvo. Stretávame sa tu s parafrazami na rozmanité zažitie hudobné typy — od salónnej hudby počnúc až po smútočne ladenú atmosféru. V každom hudobnom type je však trochu pochybnosti, či je tomu naozaj tak, a práve táto kolísavosť zbavuje Flosmanovu hudbu stereotypnej jednoznačnosti a pôsobí na poslucháča ako určitá kvalita i keď často zameraná na vonkajší efekt. Budme však autorovi i za to málo vďační, lebo i tento moment dokáže maximálne upútať a zaujať. Samostatnú zmienku si zasluhuje skvelý výkon Českého dychového kvinteta (V. Rejlek — trúbka, J. Burian — trúbka, Z. Pok — lesný roh, L. Odchádzal — trombón, T. Trnka — tuba).

Druhú časť koncertu otvoril Dialóg pre violončelo a klavír od Josefa Ceremugu v podaní B. Pavlasa (violončelo) a H. Dvořákov (klavír). Charakteristickým znakom celého diela je určitá nesúrodosť kompozičného jazyka. Táto kolísavosť sa prejavuje v oscilácii medzi neoromantickým čítením, najmä v lyrických a meditatívnych pásmach a gravitáciou k súčasnosti v dramaticky vyhrotenejších myšlienkových typoch. Táto hybridnosť môže prirodzene fungovať len tam, kde má svoje vnútorné opodstatnenie. U Ceremugu to bolo skôr aké-

si balansovanie, čiastočne odôvodnené tým, že v lyrických úsekoch chcel dosiahnuť toho, aby mu tu dominovala zložka tematická a v expresívnych dynamická. Výsledkom takejto zaiste neuvodnenej dvojpolovosti je akási dezintegrácia — inak prvok, s ktorým sa dosť často stretávame i v slovenskej tvorbe. V tomto prípade bola to však o to väčšia škoda, lebo skladateľ skutočne s veľkou znalosťou a dôvtipom rozohral tak violončelo, ako i klavír. O interpretácii tohto diela sa možno vysloviť opäť len v superlatívoch.

Na záver zaznelo dychové kvinteto Jiřího Dvořáčka Pražské premeny v skvelom podaní Filharmonického kvinteta Brno (J. Kessner — flauta, J. Bartoník — hoby, L. Bartoň — klarinet, B. Zoubek — lesný roh, V. Veleba — fagot). Dvořáček nastolil vo svojom dychovom kvintete viacero typov hudby, ktoré sú však štýlovo nesúrodé, ako keby nepochádzali z jedného pera. I tu teda chýba zjednocujúca tvorivá perspektíva, ktorá by dokázala dať rozmanitosti a mnohosti neopakovateľnú jednotu a najmä jedinečnosť. Zdá sa, že jediným prostriedkom ako docieľiť túto jednotu je sila v imanentnej kompozičnej reči, po ktorej všetci tak voláme. Pretože o vysokej profesionalite nemožno tu vôbec pochybovať, len je potrebné si uvedomiť, že skutočné umenie potrebuje čosi viac.

IGOR BERGER

Symfonické koncerty

(Dokončenie z 1. str.)

smere „polepši“. Zdá sa, že problém tkvie kdesi inde, že zdanie detailizovania je vyvolané tým, že Tandler v súvislosti, kompaktnom celku priveľmi usiloval o upútanie: nielen poslucháča, ale najmä súboru, ktorému skladbu venoval. Akoby dominovalo technologické hľadisko, túž-



Mladému dirigentovi Richardovi Zimmermannovi bol zverený otvárací koncert IX. TNSHT, ktorý sa uskutočnil v Košiciach. Snímka: F. Nemec

ba predostrieť všetko, čo je v autorových silách.

Druhý koncert (17. 2.) patril Slovenskej filharmónii, dirigentovi Bystríkovi Režuchovi a sólistovi Mariánovi Lapšan-

skému. Predviedli predohru pre veľký orchester Pochyba Maximovi Gorkému od Zdenka Mikulu, Hudbu pre klavír a orchester od Jozefa Grešáka a Symfóniu č. 12 pre veľký orchester, op. 83 Alexandra Moyzesa. Zdá sa, že aj atmosféra v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie sa v tento večer rozžhavia (hoci rady boli menej obsadené). Pochyba Maximovi Gorkému je dôsledkom skladateľovho dlhodobého súžitia s dielom tohto literára a dramatika i s hudbou svojich operných jednoaktoviek, ktoré napísal na jeho témy. Bohatstvo hudobného materiálu Mikula dostatočne exponoval, skladba je spočiatku zaujímavá a prifašlivá myšlienkovým obsahom i koloritom, neskôr však jej stavba sa začína akosi rozptýľovať. V záujme dlhšej životnosti diela stálo by azda za to vrátiť sa k nemu, upevniť jeho stavbu a vtiesnať kompozíciu do pevných foriem.

Moyzesa dvanásť symfónia je ostrovom istoty. Je dokladom skladateľovho vyprofilovaného symfonizmu, tvorivým nadväzovaním na to, čo Moyzes na svojej ceste získal. Je to dielo, ktoré dokáže dať poslucháčovi komplexnú zážitok, dielo, ktoré evokuje dôverne známu hudobnú reč skladateľa, a predsa je pritom nová! Moyzes sa vracia k svojim prameňom, nepotrebuje svoju reč inovovať, vracia sa k svojim istotám a na nich stavia nové poslanstvo. Nanovo vypovedá o človeku i o sebe. Ako sa bol vyslovil, píše „denník v notách“. Stránky denníka sa množia a sú čoraz čitateľnejšie, zrozumiteľnejšie. Dvanásť symfónia je reprezentatívnym dielom skladateľa, ale aj tou skladbou, ktorou sa môže slovenská hudba prezentovať navonok.

V Hudbe pre klavír a orchester prišiel Jozef Grešák zasa s čímsi novým,

nezvyčajným. Jeho chápanie hudby a jej prezentácie nanovo prekvapilo. Predložil dvojčasťovú hudbu, ktorú možno chápať i ako klavírny koncert. Druhá časť je venovaná Beethovenovej Eliške v štýle 20. storočia. Beethovenovu Elišku sme počuli v azda najkrajšej orchestrálnej adaptácii. Nie je to však aranžmán skladby klasika. Je to Grešákov poňatie, chápanie sveta starého majstra. Druhá časť nie je akýmsi appendixom, ktorého sa môžeme zbaviť, či treba zbaviť. Patrí organicky k hudobnému snu Jozefa Grešáka o hudbe, ktorá ho oslovila: o Zuzanke Hraškovici a Beethovenovej Eliške. Témy



Dirigent Oliver Dohnányi uviedol so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave nové diela T. Andrašova, J. Tandlera, M. Nováka a M. Kořínka. Snímka: R. Polák

týchto dvoch hudobných postáv vedú skladateľa na ceste, ktorá smeruje k vytvoreniu pôsobivého klavírneho koncertu, ale aj hudby pre klavír a orchester. Inak je Grešákov Hudba pre klavír a orchester vlastne v prvej svojej časti veľmi pôsobivým príspevkom do našej koncertantnej literatúry pre klavír, azda jedným z najkrajších. Má všetky znaky klavírneho koncertu (prvá časť) väčší než exponovanie sólového nástroja ide o dialóg dvoch rovnocenných zložiek.

Dva bratislavské symfonické koncerty v rámci tohtoročného Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby neboli chudobné. Priniesli odobrenie už známym istôt (Moyzes), priniesli skutočne tvorivý vklad do diskusie o spoložití klasikov hudby a súčasného tvorca (Grešák). Azda podnietia diskusiu aj o tom, do akej miery je potrebná prítomnosť profesionálneho remesla, ba lepšie povedané, kde jeho hranice končia a kde sa začína tvorba. Druhý bratislavský symfonický koncert priniesie iste aj podnety k hodnoteniu veľkej postavy slovenského symfonizmu — Alexandra Moyzesa.

Osobitnou kapitolou Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby je interpretácia nových skladieb. Škoda, že v štatúte prehliadky nie je zakotvené vyhlásenie najlepšieho interpretačného činu. Uchádzačov o tento titul by bolo v tomto roku viac. Bol to aj z hľadiska dokonalej „prvolezeckej“ a pritom tvorivej interpretácie zvlášť úrodný rok. Symfonický orchester Československého rozhlasu, mladý Oliver Dohnányi, ktorý sa už nie raz osvedčil práve pri tlmočení pôvodnej tvorby, Slovenská filharmónia a jej dirigent Bystrík Režucha, ktorý je už po rokoch známym mecénom novej tvorby, najmä tej, ktorá mu je najbližšia — a to je tvorba Jozefa Grešáka, klavirista Marián Lapšanský, ktorý spolytvárval podobu Hudby pre klavír a orchester — tí všetci by sa pri podobnom hodnotení uchádzali o popredné miesta.

ZUZANA MARCZELLOVÁ

Komorné koncerty

Prvý komorný koncert v rámci TNSHT (15. 2.) vzhľadom na program a zastúpenie autorov (D. Martinček, I. Zeljenka, J. Sixta, J. Hatrík, L. Holoubek, J. Beneš, B. Trnečka) sfuboval vysoký umelecký zážitok. V priebehu prezentácie jednotlivých diel však bolo možné pozorovať väčšie alebo menšie zohľadnenie skutočnosti, pre koho a za akým účelom by mali byť skladby napísané. Problém komunikácie zrejme neustále viac naliehavo vystupuje do popredia, nie však v nesprávne ponímanom zmysle zjednodušenia výrazových prostriedkov na úkor kvality diela, ale ako prejav náročného a kritického zhodnotenia výberu vlastných kompozičných prostriedkov, ktoré by mali byť prostriedkom tlmočenia vlastného postoja autora a nie naopak (existuje totiž zreteľná hranica medzi skladbami, ktorých autori majú čo povedať a tými, ktoré nás nechávajú ľahostajnými), pričom konštantnosť výpovede, voľbou jednoduchých výrazových prostriedkov sa mnohokrát dosahuje väčší účinok.

Jedným z tých, ktorí nielen prehovorili hudbou svojich skladieb, ale aj vzbudili záujem u poslucháča bol D. Martinček a jeho Tri skladby pre sláčikové kvarteto v podaní Kvarteta mesta Brna. Myšlienkovú sklbenú dielo, koncipované do väčšieho stavebného celku vzájomne súvisiacich troch skladieb (zámerne riešených ako trojčasťový cyklus s okrajovými rýchlymi a strednou pomalou časťou) je pozoruhodné najmä riešením v oblasti motivicko-tematickej a celkovým sónickým stvárnením. Spomeňme napr. využitie mnohotvárných výrazových prostriedkov a kontrastných zvukových kvalít, ktoré v oblasti tematicko-tvarovej zjednocuje hudobný materiál, vybudovaný prevažne zo sekúnd a kvárt a ich obrátov (kvinty, septimy); výrazom týchto postupov je aj výsledná sónická podoba diela (zaujme už pri prvom počutí skladby), umocnená rôznymi spôsobmi nástrojovej hry a artikulácie, ale aj využitím modelovej aleatoriky a dômyselne riešených polymetrických úsekov (v 2. skladbe spolu s polytempikou).

Pocit optimizmu a radostnej nálady vyvolalo (zrejme u väčšiny publika) Capriccio pre klavír od I. Zeljenku vo vý-

bornej interpretácii P. Toperczera. Zelenka patrí medzi tých vzácných skladateľov, ktorí dokázali skoncentrovať svoj vyjadrovací aparát a zo zámerne zúženého výberu použitých prostriedkov vyťažiť zo širokej potencie variačných obmien a z možností ďalšieho rozvíjania základného hudobného tvaru (aj keď v tejto súvislosti sa autorovi niekedy vytýka určitá stereotypnosť) — možno tento jav skôr kvalifikovať ako typic-



Skladateľ Dušan Martinček a Kvarteto mesta Brna po odznení skladateľových Troch skladieb pre sláčikové kvarteto. Snímka: R. Polák

ký spôsob jeho kompozičného myslenia, ktorý sa realizuje až v spojení s jedinečným, špecifickým riešením v konkrétnom diele. Vo výborne klaviristicky postavenom Capricciu sa na báze týchto postupov (exponovanie základného motivického jadra-buňky, ktoré vyrastá zo sekúnd a tercií, z ich obrátov a vzájomných kombinatórnych možností) odvíja to špecifické v spôsobe akcentácie hravosti i capriccióznosti — napr. adekvátnym rytmickým členením hudobného procesu, využitím na túto zvukovú kvalitu zameraných spôsobov nástrojovej hry, artikulácie a dynamického priebehu.

J. Sixta sa prezentoval skladbou Trio pre klarinet, violončelo a klavír, ktorá sa nástrojovým obsadením (skladba bo-

la napísaná na požiadavku interpretov — J. Luptáčka, J. Alexandra a P. Toperczera) vymyká z jeho doterajšej tvorby. V 70-tych rokoch dominuje u Sixtu príklon k symetrii ako kompozičného prostriedku a zvukovej priehľadnosti (oproti princípu asynchronie zo 60-tych rokov), ktorú dosahuje použitím zvukovo homogénnych nástrojových zoskupení (Kvarteto pre 4 flauty, Okteto pre dychy). Problém zvukovej rôznorodosti nástrojového zoskupenia v Triu autor riešil striedaním dominantnej funkcie v prospech niektorého nástroja v dôsledne polyfónne koncipovanej faktúre (pre Six-

ta napísaná na požiadavku interpretov — J. Luptáčka, J. Alexandra a P. Toperczera) vymyká z jeho doterajšej tvorby. V 70-tych rokoch dominuje u Sixtu príklon k symetrii ako kompozičného prostriedku a zvukovej priehľadnosti (oproti princípu asynchronie zo 60-tych rokov), ktorú dosahuje použitím zvukovo homogénnych nástrojových zoskupení (Kvarteto pre 4 flauty, Okteto pre dychy). Problém zvukovej rôznorodosti nástrojového zoskupenia v Triu autor riešil striedaním dominantnej funkcie v prospech niektorého nástroja v dôsledne polyfónne koncipovanej faktúre (pre Six-

níctvom hudby zachytiť to, čo je inak nedostupné — odráža táto sugestívna hudba. A slová kanadského poetu J. Robertsa sa len vynárajú z imanentne plynuceho hudobného procesu, ozvlášťujú a dopovedajú tónmi spevu to, čo je skryté v obsahu tejto pôsobivej hudby. Hlbší rozbor skladby prezrádza využívanie základných princípov výstavby hudobného diela — sila tejto hudby teda nespočíva v hľadaní a priori iných zákonitostí, ale v schopnostiach autora zachytiť bohatý zážitkový a emocionálny svet človeka.

Variácie na slovenskú ľudovú pieseň, op. 71 od L. Holoubka pre violu, violončelo a klavír (J. Hošek, J. Alexander, H. Gáfforová) autor skomponoval po rozsiahlom a myšlienkovom závažnom diele Genezis ako isté kompozičné odľahčenie. Napriek tomu je skladba výrazom premyslenej kompozičnej práce s pozoruhodne riešeným spôsobom variačnej techniky (od doslovnej citácie ľudovej piesne až k charakteristickým a voľným variáciám, s použitím passacaglie pred záverečným finále).

Najväčšmi diskutovanou skladbou tohto koncertu sa stala Síta pre klavír č. 2 od J. Beneša. Autor sa v programovom bulletin vyznal z vnútorných pohľadov vzniku tejto skladby. Pravdepodobne však tento program, z ktorého sa poslucháč dozvedá o spôsobe vyjadrenia autorovho postoja k skladateľom svojej generácie, spôsobil značné nedorozumenie a určité odvedenie pozornosti iným smerom. Ak však hodnotíme výsledný zvukový výsledok skladby (neobyčajný výkon odvodil interpret S. Zamborský) je nutné na jednej strane konštatovať, napriek štýlovo rozmanite orientovaným východiskám, zreteľný rukopis autora, ktorý zjednocuje použitý materiál (až na koláž citátov z diel európskej hudby v Reminiscencii, ktorá pôsobí dosť neodôvodnene) — na strane druhej je tu značná časová disproporcia vo vzťahu k apercepicii (dielo trvá 30 min.), ktorá by sa snád bola vyriešila skrátením niektorých častí, ale i dôslednejším využitím princípu kontrastu (v zmysle psychologického účinku). Možno však práve znovu-vypočutím tejto skladby bez spomínaných vedľajších asociácií by sa získal nový pohľad na skladbu ako celok.

Invencia pre dychové okteto od B. Trnečku v podaní Bratislavskej komornej harmónie sa určitým spôsobom vymykala z rámca tohto koncertu. Autor sa totiž venuje komponovaniu náročnejších druhov hudobného umenia len sporadicky, čo bolo cítiť zo skladby (mám na mysli vyrovnanie sa s klasikmi 20. storočia, boli tu jasný vplyvy Debussyho, Suchoňa, ale aj Stravinského a Janáčka). Napriek tomu má skladba svoje kvality (výborná inštrumentácia, ale aj sympatický optimizmus a radosť z hry), ktoré by však v inom kontexte a priestore vyzneli priaznivejšie.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

(Pokračovanie na 4. str.)

Komorné koncerty

Druhý komorný koncert (15. 2.) mal na programe šesť skladieb, z toho až na jednu výnimku (P. Čón) všetko premiérových.

O Bázlikových Prelúdiách 1—12 som obšírnejšie písal na stránkach Hudobného života. Konštatoval som tu, že konfrontácie harmonických pásiem by mali vyniesť na povrch ako svoju výslednicu myšlienkové spektrum každej skladbičky, keďže je tu tvarovosť prepojená dôsledne i v líniiach vertikálnych. Skladateľ sa však i naďalej rozhodol pokračovať v dosadzovaní myšlienok „zvonku“, čo treba akceptovať ako jasný, tvorivý zámer. V tretej šiestici Bázlikových Prelúdií sa však začína objavovať akási invenčná vyčerpanosť. Jednotlivé skladby sú málo diferencované, a to tak v oblasti tematickej, ako i výrazovej a, žiaľ, i klaviristickej. Jednoznačne vo všetkých Prelúdiách dominuje hutná akordická sadzba bez adekvátneho kontrastu a rozohrania prstových, pasážových, či dvojmatových figurácií. I harmonický svet čerpá dosť jednoznačne z bohatstva brahmsovsko-rachmaninovskej akordickej traktácie bez vybočenia do iných svetov. V tejto limitujúcej zahľadenosti, v tomto chvíľkovom preoblečení, stráca sa z Bázlivej hudby práve to, čo bolo pre neho v minulosti typické a presavzatie, či naliehavý zámer tu okliešťujú svojský rukopis dosť výrazne. Interpretovaný výkon M. Lapšanského možno hodnotiť v tomto diele ako spoľahlivý i keď som nemal pocit vnútorne zažitej interpretácie.

Nad tvorbou J. Malovca, ktorá je krehká a zvnútornená až do najmenších jemností, som sa už viackrát zamýšľal. V Troch invenciách pre dychové kvinteto sa predsa len v oblasti tvarovosti dostáva autor do širšieho výrazového rozptylu. Je však pritom zaujímavé sledovať, ako sa nevláde z týchto rozmanitých impulzov vyvinúť taký typ hudby, ktorým by sa rozšíril a prirodzene i obohatil tvorivý diapazón skladateľa. Je pravda, že Malovec sa s každou myšlienkou, nech je z akéhokoľvek výrazového sveta, dokáže domyselne pohrať. Nechce však do nej udrieť, rozštiepiť ju na kusy a potom opäť v evolučnej práci vytvoriť z nej novú mozaiku. Stále mi chýba ten energický impulz tvorcu, ktorý neušetrí ani seba ani svoju výpoveď tvrdej konfrontácii. Možno však, že táto moja výzva stojí proti najvlastnejšej podstate skladateľa, možno je to z mojej strany vstupovanie na zakázané územie. Za skvelú interpretáciu tohto diela, ktorá korešpondovala s tvorivým zámerom skladateľa, vďačíme Bratislavskému dychovému kvintetu.



Skladateľ Ivan Hrušovský, autor Sláckov kvarteta, ktoré sa stretlo u publika s mimoriadnym ohlasom.

O Čónovej skladbe Musica pro fabula možno hovoriť kladne, aj keď treba vidieť, že nejde o dielo, ktoré by si nárokovalo stáť v prvých líniiach hodnôt. Čón má však iskru, jeho hudba má neodolateľnú príchuť rytmickej živelnosti, i keď využitie džezových prvkov mohlo byť dotiahnuté ešte ďalej — súdiac podľa súčasnej svetovej tvorby, ktorá tvorivým spôsobom čerpá z podobných impulzov. Je však sympatické, že Čón kráča svojou vlastnou cestou, čo treba len privítať. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že impulzy z džezovej hudby prichádzajú Čónovi na pomoc ako náhrada za vlastnú invenčnú silu. Nie je to však tak a bude preto zaujímavé vrátiť sa v analýzach k tomuto dielu a pozorne sledovať ďalší vývoj tohto skladateľa. V členoch súboru Quatro soli da camera našiel Čón vynikajúcich a tvorivo mysliacich interpretov.

V druhej časti programu odznela Zimmerova VI. sonáta pre klavír, op. 94 v podaní autora. V Zimmerovej hudbe je veľa z nánosov tradície, predovšetkým

z floskúl a kliše klavírnej štylistiky. Predsa však je tu prítomná sila, či túžba po syntéze, ktorá markantne vystúpila z tejto hudby. Nie je to len vo využívaní harmonicko-tonálneho myslenia, či v kontrapunktickej práci, ale v pokuse stmeliť do súvislejšej formovej výstavby paletu rozmanitých kompozičných postupov a techník v snahe dať celku zjednocujúcu duchovnú silu a hĺbku. Nemožno povedať, že by sa tento zápas jednoznačne vydaril, pretože princíp príbuznosti a kontrastov nevystupoval v tomto diele ako introvertná duchovná sila, ale skôr ako prvok zameraný na zmyslovo hmatateľný lesk. Citím teda rozpor v predsavzatiach a v realizácii zámeru, čo je však otázka tak závažná, že v krátkej recenzii ju nemožno zodpovedať, azda len nastoliť. Imponujúci bol však interpretačný výkon autora, dnes už tak ojedinelý a výzračný jav na našich koncertných pódiiach.



Skladateľ Juraj Hatrík ďakuje národnému umelcovi B. Warchalovi, E. Holičkovej a SKO za vynikajúce predvedenie svojej Ponorenej hudby.

Snímka: R. Polák

Po Zimmerovej 6. klavírnej Sonáte zaznelo dielo, ktoré patrilo nielen k vrcholom tohtoročného TNSHT, ale patrí celkom určite i k tomu najlepšiemu, čo v slovenskej komornej tvorbe doposiaľ vzniklo. Ide o Hrušovského Sláckov kvarteto. Sú známe príčiny a okolnosti vzniku tohto diela a po jeho zaznení poznáme aj skladateľovu doposiaľ najduchovnejšiu a do umeleckého tvaru vyrozprávanú spoveď. Áno, je to živá, hlboko prenikavá výpoveď o bolesti a smrti, o živote a túžbe, o posledných veciach človeka. Nie je to však mystérium smrti, ale primknutie sa k životu. Písať o tejto hudbe, ktorá hovorí tak veľavravne je nesmierne ťažké. Som hlboko presvedčený o tom, že v preplnenom auditóriu drvivá väčšina pocítila, že toto dielo nepatrí len autorovi, ale nám všetkým. Bolo to krásnych 20 minút a vďaka za ne patrí i trávničkovcom, ktorí sa nám predstavili ako zrelé a vskutku veľké komorné teleso.

Nie najšťastnejšie zaradila dramaturgia za toto dielo Poeticú hudbu pre dychové kvinteto od L. Burlasa. To, že Burlasova hudba dokázala poslucháčov v maximálnej miere zaujať, je azda najlepším svedectvom o jej umeleckých kvalitách. Pre mňa osobne bol to Burlas zatiaľ nepoznaný a objavný. Objavný hlavne vo svojej viacvrstvej poetičnosti a polypersonalite, nadväzujúci pritom na toho, na koho sa zdanlivo nadviazať nedá — na Gustava Mahlera. Poznať i mnohé nevydarené pokusy takéhoto nadväzovania dnes však už verím, že za určitých okolností je toto nadväzovanie možné. Burlasova poučenosť je pritom plne tvorivá a nestráca so zreteľa ani seba pred týmto gigantickým vzorom. O hudbe samotnej azda ešte toľko, že vyrastá z poznania a využitia paralelného vedenia viacvýznamových expresívnych polôh a ich účinkov. Je tu teda všadeprítomná konfrontácia na viacerých frekvenciách fantázijnej klaviatúry. Bratislavské dychové kvinteto sa postaralo o skvelú interpretáciu tohto diela.

IGOR BERGER

...

Tretí bratislavský komorný koncert v rámci TNSHT (16. 2. 1984) predstavil mená siedmich slovenských skladateľov v širšom generačnom rozpätí. Podobne ako aj na ostatných koncertoch uvedomili sme si zreteľnú snahu — ba dnes už tendenciu — tvorcov vedome sa vzdávať šokujúcich novostí a usilovať sa nadviazať komunikáciu s poslucháčom, používať takú hudobnú reč, či kompozič-

no-tvarové prostriedky, ktorých hudobný zmysel nie je „zaklady na sedem zámok“, ale jasne dešifrovateľný. V hudbe tak ako vo výtvarnom umení existujú veľké plátna, monumentálne fresky, ale aj drobné miniatúry, či medailóniky. Komornosť obsadenia, zámer i obsahové zacielenie diel recenzovaného koncertu ukazujú, že tu išlo o ten druhý typ tvorby.

Toccato pre dva klavíry, op. 27 Igora Dibáka premiérovú uviedlo klavírne duo Eva a Ján Salayovci. Krátke, približne 5-minútové dielko autor zamýšľal ako prídavkovú skladbu pre koncerty klavírneho dua. Z tohto pohľadu treba chápať ako adekvátnu aj jej výrazovú a kompozično-technickú stránku. V diele nájdeme väčšinu tých znakov i postupov, ktoré si v historickom vývoji privlastnil formový druh toccaty: figuratívny pohyb, oktavové i akordické sledy, ostinato, zádržie... Zdalo sa, že kompozíciu by bolo možné v kocke označiť za „hudobnú prskavku, brilantnú vo zvuku, pregnantnú v rytmickej pulzácii a pribojnú vo výraze“. Výsledný interpretačný tvar však jednostranne smeroval k vyš-

šie. Túto tvorivú iskru dopĺňa citlivý zmysel pre psychologický čas, určujúci celkovú dĺžku i proporcionality skladieb. Huslové duetá (a či miniatúry — ako ich nazval aj sám autor) vytvárajú 5-častovú suitu striedajúcu kontrastné nálady. Mnohotvárný Zeljenka sa tu vyjadruje účinnými gestami, dávajúc vyniknúť krásne lahodného huslového tónu, ale aj prudkej pulzácie v celej pestrosti rytmicko-metrických modelov. Tvorivý prístup k folklóru nájdeme najmä v pomalých častiach (zreteľne v 4. časti), je to však typ ponášok, kde sa nečítajú tóny, či motívy, ale z použitia príznačných intervalov vyrastá onen folklórny charakter. V korešpondujúcom podaní vyznela interpretácia Viktora Šimčísku a Alžbety Plaskurovej.

Kofajnice bez vlakov pre klavír z pera Martina Burlasa premiérovú uviedol Stanislav Zamborský. Tieto „miniaturizované prelúdiá“ — takto ich bližšie určuje sám autor — majú spoločného menovateľa vo vedomom zjednodušení kompozičných prostriedkov, v diatonizujúcich postupoch a pod. Hľadať súvislosť medzi názvom kompozície a vlastnou hudbou je snáď bezpodstatné. Akási paralela sa núka vo vizuálnej predstave dvoch línii, ktoré sa nikdy nestretnú, a prelúdií, ktoré sú k sebe voľne priradené bez istých — možno i konvenčných — vnútorných prepojení. V každom z prelúdií skladateľ akoby riešil osobitý kompozičný problém; plynutie hudobného toku by som pripodobnila k vždy nanovo a ináč sa čerajúcej hladine vody. Hoci táto hudba patrí do sféry výsostne komorného subjektívneho muzicovania, pri posluhu sa vynáral dojem, že dielo môže korešponďovať jedine s tým poslucháčom, ktorý prišiel na koncert obdobne naladený. Celá interpretácia mala totiž pečať krehkosti a snivosti a jej dynamická hladina sa sploštila na rozptatie od pp — mf. Na prezentovaný spôsob z diela takto vymizla plasticnosť a kontrastnosť.

Nocturno pre husle a klavír Ivana Paríka z roku 1980 je čo do kompozičného myslenia autora jednou z jeho typických skladieb, „hudobným zátiším“ — ako raz trečne nazval istý hudobný kritik iné skladateľovo dielo. Skladba vlastne ľahký náznak improvizáčného charakteru, klavírny part tak trochu evokuje nockturno romantizujúceho chopinovského razenia (ľahko nahodené rozložené akordy, pohyb v triolách, kvintolách a pod.), melodickej dominanty spočíva na huslovom parte. Subtilná obraznosť a imaginatívna reflexia kompozície však vyrastajú z premyslenej a logickej skladobnej práce. Presvedčivo sa diela zmocnili interpreti: Pavel Bogacz, husle a Norbert Heller, klavír.



Zaslúžilý umelec Ladislav Burlas sa predstavil na tohtoročnej prehliadke Poetickej hudby pre dychové kvinteto.

Sláckov kvarteto č. 2, op. 27 Juraja Pospíšila predstavuje koncíznu, do jednoducho podoby zhrnutú výpoveď. Príznachy úsporný spôsob vyjadrovania dosť sice výrazovú naliehavosť, cítiť však ešte askézu v tvorivom prístupe. Dielo zaujme vnútorným riešením vychádzajúcim v zásade zo sonátového cyklu, fragmentárnymi melodicnými tvarmi, rytmicko-metrickou variabilitou i ponímaním vzťahu štyroch sláckovských nástrojov (striedanie na báze partnerstva i sólových vstupov). Moyzesovo kvarteto sa s maximálnou snahou o vyjadrenie hudobnej podstaty diela zaangažovalo do predvedenia.

JANA LENGOVÁ

80 rokov od prvého uvedenia Jej pastorkyne v Brne VEĽKÝ DRAMATIK 20. STOROČIA

Jsou umělecká díla, při nichž se obdivujeme především tvůrčímu úsilí, smělosti i novosti myšlenkové a rovnocenné virtuositě provedení; a jiná, u nichž se nám zdá, jako by byla už dávno dřímala v lůne věčnosti, jako by jejich tvůrce jimi zachytil jen to, co dávno už viselo jaksi ve vzduchu, díla, jež nám připadají takřka jako samozřejmý projev přírody, doby, lidu. K takovýmto náleží u Smetany Prodaná nevěsta, u Janáčka Její pastorkyňa, moravský a zároveň tragický protějšek opery Smetanovy. (Jaroslav Vogel: Leoš Janáček, Život a dílo, Praha 1963.)



N. Romanová (Jenůfa) a Z. Šmukař (Števa) v brnenské inšcenácii Jej pastorkyne. Snímka: R. Sedláček

Odvážna paralela dvoch operných skvostov Smetanu a Janáčka, ktorú vyslovil Janáček biograf J. Vogel v svojej štúdií, dnes už nikoho neprekvapí, hoci pred vyše polstoročím by takýto hodnotový súd bol nemožný i nepredstaviteľný. Historická skúsenosť a prax však overili a prehodnotili to, o čom sa pochybovalo a čo sa spochybňovalo a čo dnes znamená „uhoľný kameň repertoáru našich operných divadiel vedľa Predanej nevesty a Rusalky... Tento pôvodne regionálny produkt sa stal národným bez akéhokoľvek zaujatosti“ (J. Vysloužil). Horeuvedená Voglova myšlienka vystihuje aj ďalší ekvivalent Janáčkovho diela, totiž jeho prasiľu, pražriedlo, odkiaľ pramení oná hĺbka poznania ľudského vnútra, jeho tragiky i túžby.

Jej pastorkyňa, tretiu operu Leoša Janáčka, vznikajúcu s prestávkami takmer deväť rokov, uviedli po prvý raz 21. januára 1904 v divadle na Veveří v Brne. Pamätané jubileum si operný súbor brnenského Štátneho divadla uctil premiérovým znovunaštudovaním diela, ktoré zaznelo v Janáčkovom divadle presne v ten istý deň ako pred 80 rokmi. Táto spoločensko-kultúrna udalosť, na ktorej sa zúčastnili aj poprední československí straníci a vládni činitelia, bola zároveň otváracím predstavením divadla k Roku českej hudby a k storočnici stáleho českého divadla v Brne. Slávnostnému predstaveniu predchádzalo popoludňajšie výročné valné zhromaždenie Spoločnosti Leoša Janáčka. Hlavný referát predniesol predseda SLJ prof. Jiří Vysloužil, DrSc., v ktorom načrtnul postavenie Jej pastorkyne v kontexte pôvodnej českej hudobnodramatickej tvorby, pripomenul niektoré peripetie počiatočného ťažkého presadenia sa opery i jej štýlovú charakteristiku. Hudobný predel pôsobivo vytvorilo Janáčkov kvarteto, aby sa potom v ďalšej diskusnej časti stretnutia, ktorú viedol dr. Jiří Fukač, vyznali zo svojho vzťahu k veľkému moravskému bardovi nár. um. Libuše Domanínská, režisér inšcenácie Václav Věžník, dr. Jiří Bajer a ďalší.

Obráťme však pozornosť na premiérové predstavenie Jej pastorkyne, ktorá slávila aj ďalšie malé okrúhle výročie: bola to 20. inšcenácia opery na brnenskej scéne (len pre zaujímavosť — Jej pastorkyňa počtom uvedení doma i v zahraničí vysoko prekračuje číslo štyristo). Dielo zaznelo v tej podobe ako na pamätnej premiére v pražskom Národnom divadle roku 1916, t. j. v tretej verzii s Kovařovicovými škrtmi, v ktorej sa potom vydalo na úspešnú púť po svetových pódioch. „Drama viny“, vyrastajúca z realistického pohľadu Gabriely Preissovej a umocnená geniálnym Janáčkovým psychologickým modelovaním, vrhá svojich hrdinov do drsného sveta skutočnosti. V základných rysoch určuje konanie všetkých štyroch hlavných protagonistov (z ktorých každý sa voči tomu druhému prevíní) a premieta sa do niekoľkých vrstiev vytvárajúc jednotný stmelujúci rámec, smerujúci k záverečnej katarzii. Terajšia brnenská premiéra predstavovala vlastne obnovené naštudovanie inšcenácie z roku 1972. Jej koncepčnú stránku poznačil rukopis dirigenta nár. um. Františka Jílka a. h. a režiséra Václava Věžníka. Režisér akcentoval v charakteristike postáv a ich jednaní ľudskosť a prirodzenosť (hoci v širokom diapazone ľudských vlastností). Usiluje sa o výpoveď jednoduchými prostriedkami, aby tým účinnejšie vyznela sila hudby. V takomto ponímaní nachádza partnera aj u výtvarníka Josefa A. Šálka a. h., ktorý riešil scénu takmer klasickým spôsobom. Prvé dejstvo sa odohráva v mlyne, biele kvety na horizonte symbolizujú nový život, do ktorého nastupujú Jenůfa a Laca v závere drámy po bolestnom prerode. V druhom a treťom dejstve jednoducho zariadená slovácka izba s adekvátnymi rekvizitami umožňuje inšcenátorom znasobiť pocity stiesnenosti, viny, nerozhodnosti i nekľudu Kostolníčky (napr. nasvietením postavy Kostolníčky — kontrast reálnej postavy a jej tieňa) a osamelosti Jenůfy a pôsobí bez priestorovej predimenzovanosti v scéne priprav na svadobné veselie. Kostýmy napovedajú oblasť Hornácka. F. Jílek zafixoval svoj interpretačný výklad diela aj na gramofónový záznam, sprostredkujúci silný umelecký zážitok — podobne i v recenzovanom predstavení. Jílkova istota, ktorou rozvíjal dynamizmom nabitý prúd Janáčkovy hudby, sa preniesla aj na hráčov orchestra; opäť sa ukázalo, akým dôležitým je onen moment „spolúčenia“, „nálady“ — hudobníkov a dirigenta. Starostlivo pripravená, do detailov premyslená partitúra i vyrovnanosť tempa vydávali presvedčivé svedectvo o kvalitách hudobného naštudovania. Z radov spevákov ponúkla brnenská opera to najlepšie, čo momentálne vlastní. Po javiskovej stránke demonštrovali všetky postavy výbornú hereckú úroveň, po stránke spevateľskej sa najmä v hlavných ženských úlohách objavili rezervy. Natália Romanová stelesnila Jenůfu ako krehkú dievčinu, jemnú a dobrú, ochotnú dobrovoľne nieť následky svojej viny. Jej máľký lyrický soprán však najmä v dramatickejších pasážach nedokázal byť nosným, hoci lyrické časti (napr. modlitbu z 2. dejstva) zaspievala neobyčajne dojímavu. Veľmi ľudskou, hoci „prísnu ženskou“ bola aj postava Kostolníčky v podaní Gity Abrahámovej. Jej plesknutie do stola v druhom dejstve bolo skôr prejavom vzduchu a zúfalstva voči osudu než akési naturalisticky tvrdé gesto; tmavší dramatický soprán nie vždy dosiahol požadovanú expresívnu silu janáčkovského výrazu. Skvelý výkon podal nár. um. Vilém Přibyl (Laca). Jeho plastický a nuansovania schopný tenor verne tlmočil zakrývanie Lacovho citu k Jenůfe, ale rovnako vedel byť dramaticky exaltovaný, či emotívne máľký pri ich znovustretnutí. Poľudštené vychádza aj rozporuplná postava Števu, svojimi ľudskými slabosťami vzbudzujúca skôr poľutovanie než odsúdenie; adekvátne sa jej zmocnil Vladimír Krejčík. Vhodne boli obsadené menšie úlohy: Stárek Jana Hladíka, Starinka Burýjovka Anny Barovej, Karolka Jaroslavy Janskej a pod. Excelentné a citlivo dávkované vstupy zboru — v regrútskej scéne i v scéne družičiek — hudobne pripravil zbornajster Josef Pančík.

Obe podujatia boli vlastne krásnym príkladom toho, ako si možno nenásilne a predsa výrazne pripomenúť významné hudobno-historické udalosti a tým zároveň pozdvihovať kultúrno-estetické povedomie umeniamilovnej pospolitosti.

JANA LENGOVÁ

GRAMORECENZIE

VIKTOR KALABIS: KONCERT č. 2 PRE HUSLE A ORCHESTER, OP. 49

LADISLAV KUBÍK: KONCERT PRE HUSLE A ORCHESTER JOSEF SUK — husle, ČESKÚ FILHARMÓNIU dirigujú WOLFGANG SAWALISCH (Kalabis) a ZDENĚK KOŠLER (Kubík)

© SUPRAPHON, Stereo 1110 3035-ZA

Táto platňa vychádza k Roku českej hudby a prináša zreteľný pohľad do kompozičného myslenia oboch skladateľov. Kalabis v úvode skladby uvoľnene „muzicfrique“, pričom orchester vkusne a decentne dotvára pocit voľnej kantability. Krásne klenuté sú najmä vysoké polohy huslí. Skúsenosť skladateľa sa ukazuje i v širokom uplatnení orchestrálnych nástrojov. Sólista dobre vynikne najmä na kontrastnom pozadí orchestrálnych skupín. Pomalá časť prebieha v logickej nadväznosti a znova sa uplatňuje vyvážený vzťah sólistu a orchestra. Kalabis uvážene pracuje s časovými dimenziami a suverénny výborný J. Suk fascinuje celkovou výstavbou i množstvom zaujímavých detailov. V naznačenej tretej časti sa hudobný prúd prikloní k akési idealizovanej tanečnosti. Ani tu neustúpi príjemná pohoda, „radosť z muzicfrovania“ a bezprostrednosť. Technická brilantnosť pulzuje a vrcholí pred záverom, kde sólista opäť upúta vysokými rytmickými zaujímavosťami koncipovanými polohami. Hoci tu už neprináša skladateľ nič nového, nijako to neuberá na zaujímavosti tohto koncertu.

Kubík taktiež stabilizuje náladu hneď v úvode, kde sa prediera do popredia meditativnosť. Dominanta kompozičného myslenia je sústredená v sólovom nástroji, ktorý svojou traktáciou a vyznením miestami pripomína Bartóka. V priebehu prvej časti sa motívy zahusťujú, vždy však v uvážených časových proporciách. Úsporne sa pracuje i s orchestrálnymi farbami a významová dominantna zostáva aj v týchto miestach v sólových husliach. Koncepcia koncertu dospeje k scherzovej časti, kde príde k nápadnejšiemu prejavu i bicích nástrojov. Sólové husle upevňujú predstavu uvoľnenej rytmickej bezprostrednosti. Modernosť koncertu vychádza viac zo zvukovej polohy, nie je však pravou podstatou diela, ktoré sa pohybuje v rozumovej väzbe tradície a novátorstva. Kubík si tu občas skúša niektoré svoje „novinky“, a to najmä tam, kde dôsledne uplatňuje nadväznosť rytmických figúr, ktoré rozvíja v nových farebných kombináciách. Ak sa objaví nosná téma, je to často v plechových nástrojoch. Husľová kadencia — moderná i kantabilná súčasne — tvorí závažný prechod k pomalému epilógu, utkanému z jemného orchestrálneho prádva.

Oba husľové koncerty dokazujú, že ich tvorcovia — výrazné skladateľské osobnosti — majú dosť možností a vlastnej predstavy závažnejšie zasiahnuť do našej hudobnej prítomnosti. Oba vynikajúci dirigenti docieľujú s Českou filharmóniou maximum a Josef Suk dáva pečať každému detailu a veľkým podielom prispieva k tomu, aby obe diela renomovaných tvorcov zapôsobili na poslucháča priaznivo.

Z. NOVÁČEK

J. HAYDN: SYMFÓNIA č. 21 A DUR, HOB. I./21

W. A. MOZART: SYMFÓNIA č. 29 A DUR, KV 201

Hrá SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER s BOHDANOM WARCHALOM

© OPUS Stereo 9111 1340

Nová gramoplatňa Slovenského komorného orchestra na čele s národným umelcom Bohdanom Warchalom má dramaturgicky a tematicky premyslený program: Haydnova Symfónia č. 21 A dur s Mozartovou Symfóniou č. 29 A dur majú nielen spoločnú tóninu, ale sú si príbuzné aj dobou vzniku, kedy vládol rovnaký estetický ideál (Haydn ju napísal v r. 1764 ako 32-ročný, Mozart v r. 1774 ako 18-ročný!). Napriek vekovému rozdielu skladateľov obe diela patria k raným symfóniám oboch majstrov; podobne ako väčšina symfónií tých čias vznikajú ako výpoveď bezstarostnej a problémy si neprípúšťajúcej doby rokoka. Pre hudobníkov najdôležitejšie bolo čo najlepšie zvládnuť kompozičnú techniku, inštrumentáciu a rovnováhu všetkých formotvorných prvkov. Umelecký vedúci a členovia Slovenského komorného orchestra, doplneného o dychové nástroje hoboj a lesný roh, interpretačne rešpektovali tento dobový ideál v najvyššej možnej miere a oslnili najmä brilantnou virtuozitou všetkých hráčov. Umelecká výpoveď SKO je tu o to vzácnejšia, že sa k poslucháčovi dostáva štúdiová nahrávka nielen technicky na výške, ale aj plná bezprostrednej muzikality, kde prirodzene plynúci prúd hudby s detailne vycizelovanou motívickou prácou, logicky modelovaným každým myšlienkovým oblúkom sa snúbi s priam neuveriteľnou súhrou celého súboru. Obe skladby v podaní SKO sršia zdravou vitalitou, temperamentom a radosťou zo života — a sú predsa rozdielne. Prihovárajú sa nám duchom, vekom i myslenním rozdielne osobnosti — u Haydna nenájde prejav detskej bujnosti, melodickej hravosti ani známky dramatického vzruchu, ktoré robia Mozarta perlivejším a bohatším — a to všetko zvýraznené práve majstrovstvom skutočného umeleckého výkonu. Zážitok z posluchu je kupodivu podobný pocitom z koncertu, čo sa u štúdiových nahrávok stáva málokedy. K úspechu gramoplatne prispieva okrem už spomínaného dramaturgického výberu diel M. Földešovej aj zvuková spolupráca Gustáva Šorala, hudobná réžia Leoša Komárka, text Etely Čárskej a obal Otta Nittnausa.

LÝDIA URBANČIKOVÁ

EUGEN ONEGIN na scéne ŠD v Košiciach

Peter Iljič Čajkovskij: Eugen Onegin. Libreto podľa A. S. Puškina napísal skladateľ. Preložil Kornel Hájek. Dirigent: Dušan Štefánek. Réžia: Drahomíra Bargárová. Scéna: Ladislav Šestina. Kostýmy: Ľudmila Purkyňová a. h. Choreografia: Juraj Goga. Zbornajsterka: Júlia Ráczová. Účinkujú sólisti, zbor, balet a orchester ŠD v Košiciach. Premiéry 27. a 29. januára 1984.

Súčasný, už štvrtý naštudovanie opery Eugen Onegin P. I. Čajkovského potvrdzuje trend, ktorý dramaturgia ŠD v Košiciach nastúpila už dávnejšie. Objavnosť a progres, typický pre košický dramaturgiu z konca 50-tych rokov a trvajúci až do polovice 70-tych rokov ustúpil nostalgickým návratom opier niekoľkonásobne už na scéne ŠD uvedených. Skromnou výnimkou bol v ostatnom čase hádam len Massenetov Don Quijote vo výbornej réžii Branislava Krišku, Serva Padrona J. B. Pergolesiho vo veľmi dobrej réžii Boženy Hanákovéj a Porgy a Bess vo Věžníckovej réžii.

Dramaturgicky vychodené a vo vzťahu k divákovi overené cesty sú v súvislostiach návštevnosti zaiste menej rizikové a výhodnejšie, no divácky úspech naštudovaného diela nemusí výhradne tkvieť len v čarovnom zaklínadle „svetoviek“. Kvalitná inšcenácia v interakcii súčasnej divadelnej estetiky a inšcenátorskej praxe môže byť totiž rovnako úspešne prebojovať do povedomia percipienta i menej hrávané a z jeho hľadiska i menej známe operné dielo. Na druhej strane môže však kvalitná inšcenácia znenazadajky vniesť aj do notoricky známých hudobnodramatických diel nový, zaujímavý, ne-tradičný pohľad, čo nemožno jednoznačne tvrdiť o niektorých ostatných inšcenáciách v ŠD, vrátane Eugena Onegina.

Réžia Eugena Onegina má všetky znaky profesionalitu, v niektorých scénach až s minuciózne vykreslenými „zábermi“ (pečatenie listu Tatjanou, detail na jej ruku v listovej árii, obradný ceremoniál dvorných dám v scé-

ne plesu u Gremina a i.), neprekročiac však medze overeného a solídneho inscenačného tvaru. Ale ani nie tak absencia, povedzme objavnosť za každú cenu, ako skôr nedostatok tej esencie, ktorá vie stmeliť a prepojiť prácu jednotlivých umeleckých zložiek do syntetického dramatického tvaru nie je ad oculos v inšcenácii Onegina prítomná. Kostýmy boli napr. jednou zo zložiek štruktúrne izolovaných v komplexe inscenačného plánu. Strihy neprihliadali dôsledne k typom hlavných predstaviteľov. V kostýmoch prevládla farebná fádnosť, vrcholila najmä v plesovej scéne u Lariny (ženská časť zboru). Razantnosť, švih, elegancia, neboli typické ani u Oeginovom oblečení, ktorý aj v režijnom pláne popri ostatných pekne vedených postavách bol málo výnimočný.

Skelet romantizujúcej scény tvorili dva ovály, na ktoré boli premietané diapozitívy prírodných nálad. Zvýraznili celkovú náladu scény. Javisko rámoval vonkajší ovál s tylovým závesom odkrývajúcim v postupnosti „lyrické obrazy“, i „scény“, ako svoju operu nazýval aj Čajkovskij. Absencia dôslednej tímovej spolupráce sa miestami prejavila aj v tomto prípade. Ples u Lariny v 2. dejstve s drevenými lavicami umiestnenými pozdĺž stien, ktoré režisérka plne obsadila hosťami, vrátane hostiteľky a jej dcér, rozhodne tlmil pravú plesovú atmosféru, i keď režijná koncepcia v súlade s dramaturgiou opery vrcholí práve v tomto dejstve v žiarlivostnej scéne Lenského a Onegina.

Najaktívnejšie sa v súčasnej podobe Eugena Onegina prejavila hudobná zložka. Vyzdvihujem nielen podiel mladého dirigenta, ale zvlášť podiel mladých sólistov, ktorí prekvapili vyrovnanými výkonmi a potvrdili už dávnejšie známu skutočnosť, že nová generačná vlna sa začína čoraz dôraznejšie uplatňovať a prináša na javisko ŠD nielen mladosť, ale aj atribúty interpretačnej (Pokračovanie na 7. str.)

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

Barytonista RENATO BRUSON

Renata Brusona zaraďuje talianska hudobná kritika medzi popredných reprezentantov súčasného talianskeho belcanta. Napriek tomu však jeho spevácke majstrovstvo ocenili najskôr v cudzine, a až neskôr na domácej pôde. Pri jednej z jeho ostatných návštev Milána s ochotou prijal návrh prihovoriť sa československej hudobnej verejnosti a porozprávať o svojej práci a umeleckých plánoch.

V súčasnosti vás hodnotia ako jedného z významných svetových operných spevákov-barytonistov. Je to pravda, že na počiatku vašich speváckych štúdií mal váš hlas malý rozsah a nevelikú silu?

— Myslím, že môj hlas nie je veľkým hlasom, hádam ním nikdy nebol, alebo ešte ním nie je. Najdôležitejšie o čo som sa vždy usiloval, bolo to, aby kvalita dominovala nad kvantitou, aby som mohol ukázať, ako sa spieva určitá fráza a ako ju je možné čo najlepšie predniesť publiku. Podľa môjho názoru je toto oveľa dôležitejšie ako ohromovať divákov veľkou vokality. Publikum sa nechá tým oslniť, ale po čase, kto má len trochu vkusu, tomu sa stane tento spôsob speváckeho prednesu monotónnym.

Kedy a ako sa zrodilo vo vás rozhodnutie nastúpiť cestu operného speváka a kde sa uskutočnil váš debut?

— Toto moje rozhodnutie sa zrodilo pomerne neskoro. Pochádzam z roľníckej rodiny, kde nebolo prebytok finančných prostriedkov, práve skončila vojna a spevácka kariéra nezabezpečovala istú budúcnosť. Začal som študovať na technike, chcel som sa stať chemikom. Po dopoludňajších prednáškach v škole som musel popoludní až do večera pracovať na poliach a len v noci som mohol zasadiť ku knihám. Bolo to veľmi namáhavé. Štúdium som nedokončil, hľadal som prácu, ale tej nebolo, a keďže mi zostával čas do nástupu vojenskej



R. Bruson ako kráľ Karol vo Verdiho opere Ernani.

Snímka: Teatro alla Scala, foto: Lelli a Masotti

prezenčnej služby, rozmýšľal som, ako ho využiť. Spievanie mi bolo vždy veľmi blízke, a tak som to skúsil so štúdiom spevu. Ako spevák som debutoval v Spolete v roku 1961 v opere Trubadúr. Avšak moja skutočná umelecká kariéra začala v sezóne 1967-68 po vystúpení v Metropolitnej opere v New Yorku.

Métou všetkých operných spevákov zostáva ešte stále milánska La Scala. V otváracom predstavení vlnnej opernej sezóny tohto slávneho divadla ste boli jedným z hlavných predstaviteľov Verdiho opery Ernani. Ako ste sa cítili v jej milánskej inscenácii?

— V milánskej La Scale som už odspieval asi štyridsať predstavení. V porovnaní s inými speváckmi to nie je veľa. Vo vlnnej inscenácii Ernaniho som sa necítil veľmi dobre v dôsledku režijného a inscenačného poňatia, ktoré nevytvárali patričnú atmosféru. Prázdne javisko s bočnými zrkadlami, iba schody a prepadliská... Nebolo tu cítiť ruku režiséra. Po hudobnej stránke to bolo

iné. S kolegami Mirellou Freniovou, Placidom Domingom, Nikolajom Gjaurovom a dirigentom Riccardom Mutim sa pracovalo skutočne výborne. V ostatných rokoch sa kladie veľký dôraz na režijnú stránku predstavenia, ale podľa mňa dobrá réžia je taká, ktorá je funkčná a neruší hudbu. To, čo vyprodukovala réžia a scénografia v tejto inscenácii, hraničilo s gýčom. (Režisér Luca Ronconi, výtvarník Ezio Frigerio — pozn. red.)

Ako sa pripravujete na interpretáciu novej opernej postavy?

— Predovšetkým sa snažím získať údaje o opernej postave, ktorú mám stvárať a o období, v ktorom ju autori vytvorili. Ak je to historická postava, snažím sa preštudovať obdobie, kedy žila, poznať jej charakterové vlastnosti, potom ju začínám študovať po hudobnej stránke a snažím sa preniknúť do jej podstaty.

Ste interpretom opier mnohých talianskych a inonárodných skladateľov minulosti. Hudbe ktorého z nich dávate prednosť?

— Páči sa mi hudba všetkých, stačí, keď je to pekná hudba. Ako som už povedal, som jednoduchého pôvodu, a preto sa mi páčia veci jednoduché, nie veľmi prešpekulované. Páči sa mi hudba, ktorá chytá za srdce, pri ktorej naskakujú zimomriavky. Možno som príliš romantický, ale ak sa zbavíme romantiky, v živote zostáva iba honba za materiálnymi statkami, a to, žiaľ, teraz v našej krajine prevláda.

Aký je váš vzťah k hudbe súčasných skladateľov?

— Myslím, že ja osobne by som nebol jej dobrým interpretom, ale i napriek tomu by som rád spieval v Bergovom Woyzeckovi.

Poznáte hudbu slovanských skladateľov?

— Veľmi sa mi páči Janáčkova hudba. Vytvoril veľkolepé diela. Obdivujem tiež hudbu Dvořáka a Smetanu.

O vás je známe, že považujete za veľmi užitočné pre operného speváka venovať sa aj interpretácii piesňovej tvorby. Prečo?

— Talianske publikum, ktoré nebolo nikdy zvyknuté počúvať operných spevákov ako interpretov piesňovej tvorby, treba postupne navyknuť na túto ich spevácku činnosť. Koncertná činnosť dáva spevákov iné možnosti a zvyšuje jeho úroveň. Ja sám by som sa chcel v budúcnosti viac zamerať na interpretáciu piesňovej tvorby na úkor opery.

ANNA PODOLSKÁ, Miláno

Zo zahraničia

Cenu Rolfa Liebermanna za opernú kompozíciu založila Körberova nadácia v Hamburgu. Bude sa udeľovať od roku 1986 a môžu ju získať domáci i zahraniční skladatelia za štandardnú (aspoň 100 minút čistého času) trvajúcu operu, ktorú autori predložia na posúdenie do 1. februára 1986. Bližšie informácie o podmienkach súťaže možno získať na adrese: Körber-Stiftung, Postfach 8006060, 2050 Hamburg 80.

Pozdnej tvorbe Paula Hindemitha boli venované „Hindemith-Tage“, ktoré sa uskutočnili vo februári t. r. v Mníchove. Na ich programe boli koncerty a scénické predvedenie opernej jednoaktovky Dlhá štedrovečerná večera. V rámci festivalu uskutočnilo sa aj muzikologické sympóziu, ktoré malo na programe tému „Paul Hindemith a vývoj hudby po roku 1945“. Organizátormi tohto podujatia boli Inštitút P. Hindemitha vo Frankfurt nad Mohanom. Hindemithova nadácia v Blonay, Vysoká hudobná škola v Mníchove, Bavorská akadémia krásnych umení a Bavorská štátna knižnica.

Po veľkom úspechu videnského tanečného festivalu Tanz '82 zopakuje sa toto medzinárodné stretnutie tanečníkov vo Viedni aj tohto roku v dňoch 2. marca — 13. apríla. V rámci festivalu Tanz '84 sa uskutoční vyše 80 predstavení, na ktorých sa predstavia popredné zahraničné a domáce baletné i tanečné súbory: Balet Kirovovho divadla v Leningrade (Spiaca krásavica, Revizor, Bajadéra, Paquita), Balet videnskej štátnej opery (Giselle, Luskáčik, Daphnis a Chloe, Don Quijote, Jozefská legenda, Vták ohnivák a iné), Stuttgartský balet (nové balety choreografov J. Neumeiera, M. Béjarta a U. Scholla), Cullbergballetten Stockholm (Romeo a Julia, Giselle), ďalej Tanzforum Köln, Tanzfabrik Berlin, Tanzprojekt München, Min Tanaka (Tokio), Tanztheater Wien a viaceré tanečné skupiny z New Yorku, Bejrútu a iné.

Mladý holandský dirigent Hans Vonk vedie od 1. septembra 1985 hudobné vedenie drážďanskej štátnej opery i orchestra Dresdner Staatskapelle.

Na medzinárodnej skladateľskej súťaži v Ženeve (orchestrálna a baletná hudba), usporiadanej na počesť 100. výročia narodenia významného švajčiarskeho dirigenta Ernesta Ansermeta (1883—1969), získal 1. cenu Patric John Stanford (Veľká Británia) za skladbu „Requiem-Symphony“. Druhú cenu udelili Louisovi Saguerovi (Francúzsko) za skladbu „Les murs ont la parole“ a dve tretie ceny Christophovi Delzovi (Švajčiarsko) za dielo „Im Dschungel“ a Hubertovi Stuppnerovi (Taliansko) za dielo „Soirée dansante“.

Stefan Askenase, popredný belgický klavirista, je aj napriek svojmu vysokému veku stále umelecky činný. Koncom minulého roku sa tento v súčasnosti 87-ročný umelec predstavil samostatným klavírnym recitálom vo Varšave. Na programe mal diela Bacha, Mozarta, Brahmsa, Albeniza a Chopina.

Kus dreva s hudobnými značkami, objavený v Číne ešte v roku 1920, identifikovali teraz ako najranejšie čínske notové písmo. 1800 rokov staré hudobné značky, pochádzajúce z čias východnej dynastie Han (25 až 220), prepísali odborníci do dnešného notového písma a odkryté hudbe dali zaznieť na lutne.

„Anglická mačka“ — ostatná opera Hansa Wernera Henzeho mala svoju francúzsku premiéru 8. februára t. r. v Parížskej komickej opere. Hudobné dielo našťudoval Dennis Russell Davies, réžiu mal Julian Hope, scénu navrhol Bernard Arnould.

Na II. medzinárodnej klavírnej súťaži v Tokiu (november 1983) spomedzi 93 kandidátov z celého sveta obsadili prvé dve miesta mladí domáci umelci: 1. cenu pripadla Hiromi Okadovi, 2. cenu získala Noriko Ogawa, 3. cenu (ex aequo) udelili Laurentovi Cabassovi (Francúzsko) a Aleksandrovi Cielakovi (ZSSR), 5. cenu získal Ning-Wu Du (Čína) a 6. cenu Reiner Becker (NSR).

Profesor Kurt Blaukopf, popredný rakúsky hudobný sociológ a mahlerovský bádateľ, sa dožil 15. februára t. r. 70 rokov.

V dňoch 26.—28. októbra 1984 uskutoční sa prvý zjazd rakúskych skladateľov. Na programe rokovania zjazdu majú byť otázky väčšieho zastúpenia súčasnej hudby v koncertných programoch a v masmédiách, ako i sociálna situácia rakúskych skladateľov.

Hudobná pohľadnica z Londýna

Anglicko a najmä Londýn sa môže pýšiť veľkou hudobnou tradíciou siahajúcou až do alžbetinskej doby a ešte ďalej do minulosti. Angličania si vždy vedeli vážne svojich i cudzích hudobníkov a skladateľov, o čom svedčí napr. ocenenie a pocty, akých sa dostalo G. F. Händlovi, J. Chr. Bachovi, J. Haydnovi, či A. Dvořákovi počas ich anglického pobytu. Hudobný život ostrovného ríše si do našich dní zachoval svoju dlhú a kontinuálnu tradíciu a umelecký štandard.

Dnešné mnohomiliónové veľkomesto Londýn vykazuje bohaté hudobné dianie. Hlavné mesto Veľkej Británie je sídlom dvoch opier (Royal Opera Covent Garden, English National Opera) a celej plejády orchestrov a hudobných súborov. Priemerne sa v hlavnom meste na Temži koná päť koncertov denne. Z veľkých symfonických telies menujeme Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, New Philharmonic Orchestra, The London Philharmonic Orchestra, The London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra. Sú to orchestre veľmi dobrej úrovne a vysokej kultúry zvuku; ich spoločnou črtou azda je absencia mimoriadnych dirigentských osobností ako umeleckých šéfov, ktorí by primerane profilovali ich umelecký štandard. Každý orchestor má svojho hlavného a aspoň jedného ďalšieho dirigenta, okrem toho niekoľko stálych hosťujúcich dirigentov, ktorí častejšie prichádzajú a dirigujú viac koncertov za sebou. Pravidelné sú tiež návštevy popredných zahraničných orchestrov v Londýne.

Popri veľkých orchestroch tu pôsobi viacero umelecky vyspelých komorných telies, poniektoré z nich sú svetoznáme, ako Academy of St. Martin-in-the Fields a English Chamber Orchestra, ďalej sú to The London Mozart Players, Orchestra Nova of London, The Chamber Orchestra of Europe, London Philharmonic Chamber Orchestra a ďalšie.

V svojom programe majú londýnske orchestre bežný klasický repertoár, i hudbu nášho storočia, pozornosť sa tiež teší staršia a novšia tvorba domácich autorov. Sústavná starostlivosť sa venuje dielu Haydna, Dvořáka, Mahlera, zvlášť nej obľube sa teší Mozart. Bohatá je tradícia pestovania oratoriálnych diel, pri ktorých spolupúčujú početné zbory telesá. K tomu prispievajú pravidelné koncerty duchovnej, ale i svetskej hudby v rade londýnskych kostolov, ktoré majú

svoje vlastné hudobné súbory nehovoriac o školských zborech.

Koncerty sú čiastočne organizované v subskripčných sériách odlišných typov a rôzneho druhu; napr. koncerty symfonickej hudby v Royal Philharmonic Society, oratoriálna hudba v Royal Choral Society; iné série sú zostavené podľa rôznych druhov hudby, alebo vytvárajú tematické cykly, ako napr.: Francúzska hudba, Recitály spevákov, Dielo Rachmaninova, Beethovenove kvartety, Festival Ravel — Varèse, atď.

Vyspelá hudobná kultúra Anglicka sa prejavuje aj primeraným záujmom o novú hudbu včítane avantgardy, no veľká starostlivosť sa venuje predovšetkým pestovaniu starej hudby, a to vo všetkých možných formách. Stará hudba sa predváža aj moderným inštrumentáriom, bežným spôsobom, uvedenými komornými, čiastočne i väčšími orchestrami; hlavný dôraz sa však kladie na štýlovo vernú interpretáciu v pôvodnom zvukovom ráchu svojej doby — pokiaľ naše dnešné znalosti to pripúšťajú — na historických nástrojoch, s dobovou technikou hry, špeciálne školenými vokálnymi ensemblami, včítane mužských alto-vých hlasov — kontratenorov. Iste nebudeme ďaleko od pravdy, ak nazveme Veľkú Britániu baštou alebo Londýn Mekku starej hudby v originálnom zvuku. Pozornosť sa venuje tiež zachovaniu, údržbe, reštaurácii a rekonštrukcii starých historických hudobných nástrojov, ktoré sa tešia veľkej úcte. Príčina nie v poslednej miere tkvie v tom, že ostrovná ríša ostala napriek technickému pokroku a moderným komunikačným systémom krajínou s hlboko zakoreneným tradičionalizmom, konzervativizmom a lipnutím na minulosti a histórii — pokiaľ ide o umenie, v najlepšom zmysle slova. Stará hudba v originálnom zvuku nie je ničím, čo treba prebojovať. Je skoro všednou vecou, s ktorou sa denne stretávame v koncertných sieňach a inde. Tomuto spôsobu interpretácie sa všeobecne dáva prednosť.

V Londýne sú inštitúcie, ktoré sa venujú poriadaniu cyklov starej hudby. Napr. Arts Council má patronát nad cyklom Early Music and Baroque Concerto (raná hudba a barokový koncert). Úctyhodný je rad domácich súborov starej hudby, ktoré na koncertných podujatiach účinkujú. Menujme aspoň niektoré z nich: Musica Antiqua of London, Pro

Cantione Antiqua, The Mediaval Ensemble of London, Sequentia, Gothic Voices, London Early Music Group, The Consort of Musicke, New London Consort, The Kings Consort, Taverner Consort, Taverner Players, Hilliard Ensemble, The Tallis Scholars, The London Cornett and Sackbut Ensemble, London Pro Musica, London Baroque, The English Baroque Soloists, London Classical Players, The Salomon String Quartet, London Fortepiano Trio; osobitne treba vyzdvihnúť súbory The Early Music Consort of London, The Academy of Ancient Music, The English Concert. K tomuto výpočtu ensemblov, ktorý zďaleka nie je úplný, prispievajú recitály inštrumentalistov, spevákov, menších súborov, ktoré sa zoskupujú ad hoc a nepatria do niektorého ustáleného združenia.

Tieto koncerty sa konajú v menších, primerane dimenzovaných koncertných sieňach, napr. vo Wigmore Hall. Hlavné mesto na Temži má viacero veľkých reprezentatívnych koncertných siení ako Royal Festival Hall, Royal Albert Hall, Queen Elisabeth Hall, St. John's Hall a ďalšie, kde sa konajú koncerty veľkých umeleckých telies.

Pre návštevníka zo strednej Európy je viacero vecí nezvyklých. Pokiaľ ide o oblečenie poslucháčov, nevidieť žiadnu eleganciu, žiadne večerné toalety, žiadne tmavé šaty či obleky, žiadnu slávnostnú atmosféru v hľadisku. Táto panuje na pódiu. Návštevníci zúčšťa ani neodkladajú svoje veci do šatne. Opera a koncert nie sú ničím sviatočným ako u nás. Tomu odpovedá aj pomerne rezervované prijatie i zdržanlivý potlesk, často i pri pozoruhodných výkonoch — nadšený entuziazmus je takmer neznámym pojmom. Nezvykle pôsobia aj rôzne upozornenia a výzvy na tlačených programoch, napr., že sa v koncertnej sieni nesmie fajčiť, fotografovať, natáčať program na magnetofóny, stáť alebo sedieť v chodbách medzi sedadlami a pod. Mladí začínajúci umelci to vôbec nemajú ľahké. Musia si čiastočne sami poriadat recitál a platiť prenájom siene, čo je vždy spojené s finančnými obetami. Ba na verejných priestranstvách počuť hrať hudobníkov, niekedy aj prvotriednych s vyloženým klobúkom, zobrazujú takto o milodary.

O zvláštnosti v hudobnom živote Londýna teda niet núdze. Nuž — iný kraj, iný mrav.

PAVOL POLÁK

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Keď sa už počas študentských rokov a na začiatku umeleckej cesty hovorilo o **Jozefovi Podhoranskom** ako o výraznom talente nášho interpretačného umenia, ostatné roky jeho umeleckej činnosti tento predpoklad len potvrdili. Jozef Podhoranský patrí dnes medzi tie osobnosti slovenského hudobného života, ktoré veľkou mierou prispievajú k jeho vysokému štandardu. Stojí pred nami ako umelec, schopný vyriešiť a interpretačne dotvoriť i tie najnáročnejšie party skladieb rôznych štýlových období. Jeho hru charakterizuje predovšetkým plnokrvná muzikalita a vyspelá technika, ktoré mu umožňujú pri štúdiu a formovaní predvádzaných diel zamerať sa nie na vonkajšie efekty, ale na obsahovú stránku skladieb, na skladaťelovu osobnosť, na predpokladané ciele, ktoré pri komponovaní sledoval i autor. K tomuto všetkému mu napomáha škála jeho činnosti, tak pedagogická ako aj umelecká, nielen sólistická, ale aj komorná (účinkovanie v Slovenskom kvartete), ktorá utužuje v interpretoch okrem iného i tak prepotrebnú disciplinovanosť. Nakoniec, nie malou mierou jeho umelecké dozrievanie ovplyvňuje i osobnosť jeho partnerov — predtým Mariána Lapšanského, v súčasnosti Ivana Gajana, u ktorých vďaka príbuznému umeleckému naturelu nachádza ďalší inšpiračný zdroj. Na tomto mieste je potrebné však podotknúť, že zatiaľ čo spolupôsobenie s Mariánom Lapšanským malo za následok väčšiu prepracovanosť interpretačných skladieb, nasmerovanú na individuálnu, intelektuálnejšiu výpoveď (Brahmsove sonáty), výsledkom spolupôsobenia s Ivanom Gajanom je väčšia hravosť a predsa len dôraznejšie presadzovanie technických prvkov hry. Tento rozdiel sme pocítovali i počas posledného recitálu Jozefa Podhoranského v bratislavskej Mozartovej sieni (31. 1. 1984), na ktorom za spoluúčinkovania klaviristu **Ivana Gajana** sa predstavil interpretačiou skladieb D. Šostakoviča, Schumanna a Chopina.

Úvodnou skladbou koncertu bola **Sonáta pre violončelo a klavír d mol, op. 40 Dmitrija Šostakoviča**. Táto sonáta patrí medzi rané Šostakovičove kompozície, vznikla r. 1934, keď skladateľ sledoval vo svojej tvorbe predovšetkým dva ciele — jasnú melodicú líniu a svojráznu harmóniu, zloženú na syntéze moderných prvkov a ruskej hudobnej tradície. Podhoranský a Gajan sa vo svojej interpretácii zamerali na zvýraznenie týchto zámerov. Širokým dychom a veľkými frázovými oblúkmi zdôraznili jednotlivé melodické tok skladby, prýšťači z ruskej ľudovej piesne v úvodnom Allegro non troppo, úsečnosťou výraznili satirické, miestami v ich poňatí až sarkastické prvky Allegra a cez pomalé Largo smerovali k dramatickému vyvrcholeniu celej sonáty v Allegre, ktoré však prehnane rýchlym tempom mierne skreslili. O intonačnej a technickej pripravenosti, ako aj ich súhre nebolo nijakých pochyb.

Druhú časť recitálu vyplnili **Fantastické kusy Roberta Schumanna a Introdukcia a polonéza, op. 3 Fryderyka Chopina**. Obidve tieto skladby využili interpreti na prezentáciu svojej bohatej škály muzikalitv, ako aj svojho blízkeho vzťahu k hudbe romantizmu. Výrazná dynamika, melodicnosť, bohatá výrazová škála citov, precízna rytmika a agogika boli

doménou týchto skladieb v ich našťudovaní. Pomalé časti diel koncipoval Jozef Podhoranský i Ivan Gajan ako romantické „piesne bez slov“, Allegro z Fantastických kusov a Chopinovu Polonézu ako virtuózne plochy. Za úvahy tu snáď stojí väčšia zvuková vyrovnanosť nástrojov, keď miestami zvuk klavíra prekryval zvuk violončela, čím sa narúšala melodická kontinuita.

Umelecké partnerstvo J. Podhoranského a Ivana Gajana sa ukazuje ako veľmi perspektívne. Príbuzné nazeranie na hudbu, spoločné interpretačné črty, vyspelá technická zručnosť ich hry, ako aj výrazné individuálne majstrovstvo každého z nich a v neposlednom rade očividná záľuba v komornej hre im dáva všetky predpoklady dozrieť i v tejto interpretačnej oblasti na najvyšší stupeň.

MARTA FÜLDEŠOVÁ

Dňa 7. februára 1984 odznel v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca koncert **Andrey Šestákov** a **Valérie Hrdinovej**, na programe ktorého boli **Sonáta F dur, op. 59 Antonína Dvořáka, Sonáta c mol op. 45 Edvarda Hageruppa Griega**. Po prestávke zaznel **Flosmanov Sen huslí, Šostakovičove Prelúdiá** v úprave D. Claganova a po **Ščedrinovej** skladbe uzavrelo recitál posthumné **Scherzo c mol Johanna Brahmsa**.

Naše obecnstvo už dobre pozná A. Šestákovu i Valériu Hrdinovu. Možno vysoko kvitovať ich snahu prezentovať výsledky ich spolupráce každý rok novým, väčšinou veľmi náročným programom. Už minulý rok prekypovali obecnstvo brilantným stvárnením v Bratislave tak málo známej alebo vôbec neznámej Sonáty pre husle a klavír od Richarda Straussa, ktorá zaznela vo vynikajúcej súhre a v obdivuhodnom dynamizme. Aj tohtoročný koncert sa niesol v týchto výrazových charakteristikách, pričom bol rovnako náročný ako ten minuloročný.

Základnou náplňou bola interpretačia monumentálnych romantických sonát, ktorých sadzbu možno nazvať koncertantným duom, využívajúcim umelecký náboj oboch partnerov v maximálnej miere.

My, Bratislavčania, musíme zahanbene konštatovať, že sme ostali dielu Antonína Dvořáka veľa dlžní, keď sme takú významnú skladbu akou je jeho Sonáta F dur prijali s prevkapaním — pretože sme ju sotva poznali! O to viac je treba poďakovať iniciatíve sólistiek, že sa rozhodli uviesť túto Sonátu, ktorej interpretácia dokázala predstaviť toto dielo v plnej jeho kráse a myšlienkovom bohatstve. Aj Griegova Sonáta ožila oduševnelou, precíznou, ako i uvoľnenou a suverennou interpretáciou; nie je totiž ľahké funkčne i zvukovo zosúladiť interpretáciu do takej miery, aby vznikol dojem jednoty vytvorenej zo vzájomného dopĺňovania sa heterogénnych nástrojov. Je to výsledok, ktorý možno dosiahnuť len dôslednou prácou.

Druhá polovica programu priniesla iné výrazové svety — drobnokresbu, vtip, humor a grotesku, predovšetkým však farebnosť. Výkon Andrey Šestákovkej potvrdil, že disponuje širokým arzenálom výrazových prostriedkov a že jej najvlastejšou škálou nie je len dramatickosť a pasionátnosť, ktorú v plnej miere rozvinula v prvej polovici koncertu, ale že dokáže v rovnakej miere vyhovieť i požiadavkám výrazovej variability na krátkych plochách, v prúdke sa meniacich výrazových charakteroch. Dokázala, že popri schopnosti vystávať širšie roviny, dokáže naplniť aj drobné prchavé plochy často diferencovaným koloritom.

Živou interpretáciou a vysokou úrovňou súhry zanechal koncert veľmi pozitívny ohlas v hojnom počte zastúpenom obecnstve.

JÁN ALBRECHT

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

2. a 3. II. 1984. Koncert v rámci Roku českej hudby. I. Loudová: Chorál; A. Dvořák: Koncert pre violončelo a orchester h mol, op. 104; J. Suk: Praha, symfonická báseň, op. 26. Symfonický orchester hl. mesta Prahy FOK. Dirigent: Peter Vronský, sólista: Micael Ericsson (Švédsko).

Túto dvojicu koncertov mal pôvodne dirigovať národný umelec Ladislav Slovák. Pre jeho ochorenie prevzal túto úlohu hlavný dirigent Štátnej filharmónie v Brne Peter Vronský (nar. 1946). Jeho prejav sa vyznačuje pevným vedením línií, vzhľadom na vek obdivuhodnou umeleckou rozvahou, výrazným tvorivým temperamentom, ktorý sa najlepšie uplatňuje v dramaticky vypätých, pateticko-monumentálnych úsekoch. Je typom skôr rozvážnym ako spontánnym, hoci práve polohy dravej útočnosti patrili k najpresvedčivejším momentom jeho bratislavského vystúpenia. Vronský sa osvedčil aj ako vynikajúci sprevádzač. Pri tomto druhu dirigentskej spolupráce usiluje sa byť čo najobjektívnejším spolutvorcom predvádzaného koncertu. Táto snaha nesie však so sebou aj nebezpečie istej strohosti a akademického prejavu.

Svoje osobnostné založenie s prevládajúcou schopnosťou rozvážne modelovať priebeh i narastanie hudobného prúdu dokázal Vronský skvele uplatniť pri ukážke súčasných kompozičných snažení. Presvedčili sme sa o tom pri jeho interpretácii Loudovej Chorálu. Táto skladba radí sa k tým typom kompozícií, v ktorých hľadanie menej frekventovaných zvukových postupov, kombinácií a dôrazu na farebnú premenlivosť je výrazne v popredí. Z kompozičného hľadiska, ako i grandiozности svojho výrazu je to dielo vskutku pozoruhodné. (Chorál vznikol v r. 1973 so zámerom autor-ky pozdraviť Rok českej hudby 1974 využitím prvkov staročeského chorálu a ich pretváraním prostriedkami súčasnej hudobnej reči.) Z Vronského interpretácie, ktorá vyzdvihovala najmä črty slávnostného patetizmu sa niekedy zdalo, že tých decibelov (ťažko povedať komu ich nadmerné dávkovanie skôr pripísať, či autorke alebo dirigentovi) bolo až priveľa, takže u poslucháča vyvolávalo dielo dojem skôr opačný. Chorál vyznel takto dosť nepresvedčivo, zdá sa príliš vyumelkovaný a prešpekulovaný.

V záverečnom Sukovi podal dirigent najpresvedčivejší výkon. Demonštroval tu svoju schopnosť stavania kontrastov a túto tendenciu riadiť s uvedomelým a imponujúcim tvorivým nadhľadom. Jeho podanie vychádzalo z pevného držania rytmu a tempa, zo správneho zvaženia agogiky. Na tejto báze formoval potom náladové odtiene, modeloval plastiku fráz, vynášal témy, potláčal sprievod, ale nikdy neustránil zo zreteľa konečný cieľ — udržať zomknutosť výstavby. Dynamickým gradáciám dal výrazný dramatický vzruch, napätie; mali správnu prípravu, narastanie i vyvrcholenie. Ak neskôr s pribúdaním životných skúseností pridá Vronský k tejto doterajšej koncepcii aj filozoficko-meditatívny podtext, môže byť z neho výborný sukovský interpret.

Švédsky violončelista M. Ericsson, ktorý žije v Prahe, sa v Dvořákovom koncerte prezentoval predovšetkým ako výrazne racionálne založený interpret. V svojej hre má všetko do detailu premyslené, vo virtuózných polohách fascinuje kvalitou technického predvedenia, len toho dvořákovského citu bolo uňho málo! Tento dôležitý faktor prístupu sa premietal do sfarbenia tónu a v oblasti výrazu sa prejavil príliš veľkými rezervami v oblasti citovej nadstavby. Inak tempo, frázovanie, koncepciu výstavby a gradácie dával Ericsson v správnych proporciách, len to hlavné — srdce a cit, teda osobnostný vklad, bol zastúpený priskromne.

9. a 10. II. 1984. Koncert v rámci Roku českej hudby. I. Parík: Hudba pre dychy, kontrabasy a bicie; J. Slávik: Koncert pre husle a orchester a mol — z klavírnej rekonštrukcie F. Ondříčka inštrumentoval P. Dědeček; B. Martinů: Kytica, cyklus skladieb pre miešaný a detský zbor, sóla a malý orchester. Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave, Slovenský filharmonický zbor, zbormajster: P. Baxa; Chlapčenský filharmonický zbor — pripravili M.

Rovňáková a E. Salayová. Sólisti: Shizuka Ishikawa, husle (japonsko), Salome Eberlová-Losová (soprán), Virginia Walterová (alt), Leo M. Vodička (tenor), Vratislav Kríž (bas). Dirigent: Oliver Dohnányi.

Na tejto dvojici koncertov dostal prvýkrát príležitosť vystúpiť v rámci abonmentných koncertov SF Oliver Dohnányi. Z celkovej úrovne jeho vystúpenia sa ukázalo, že táto forma ocenenia jeho práce bola plne zaslužená. Prvotné podmiienky dobrého dirigenta — vnútorná istota a zdravé sebavedomie sú v jeho prejave prítomné. Parameter tvorivého prístupu odpovedá mladému veku. Darí sa mu v nespútaných náladových polohách. Rád sa necháva opájať intenzívnym zvukom, sýtymi orchestrálnymi farbami. Vyživa sa v úsekoch, kde môže exploatovať svoj mladistvý elán, tvorivý temperament. Doposiaľ sme sa s ním nestretli ako s interpretom repertoáru viedenských klasikov, kde by sa štádiu jeho umeleckej zrelosti odhalilo markantnejšie. Program tohto koncertu neposkytol nám dostatočný priestor na to, aby sme si stihli urobiť ucelenejší obraz o vyhraňovaní Dohnányiho umeleckej osobnosti, aby sme mohli určiť, akú cestu už prešiel a aká ešte stojí pred ním! Dramaturgia koncertu umožnila mu predstaviť sa aj vo funkcii spoľahlivého a pohotového sprevádzača. S imponujúcou rozvahou nielenže dávalok intenzitu sprievodu, prispôboval sa sólistom, ale, a to je hlavné, i tvoril v intenciách ich interpretačného názoru.

Ak sa na Paríkovo dielo pozrieme zo zorného uhla kritéria komunikativnosti (k tejto optike nás inšpirovala slabšia rezonancia diela u obecnstve), tak naše postuláty, ku ktorým dospějeme, nebudú pre autora práve priaznivé. V oblasti zvukovo-farebných kombinácií, vynaliezavosti, v spôsobe rozvíjania širších línií cítime vynikajúce kompozičné remeslo. Aj z hľadiska času skladba svojou dĺžkou 5—6 minút neprekračuje prah poslucháčovej vnímacej pozornosti, ale po jej odznení natiskajú sa nástojčivo otázky, o čo autorovi v jeho Hudbe vlastne išlo — či sa nepohybuje len v polohách čisto akademických, uprednostňujúc samoučelne zvukovú stránku, či nedomnuje uňho snaha byť za každú cenu originálnym?

Shizuka Ishikawa je húževnatou huslistkou, citlivou hudobníčkou, spoľahlivou virtuózkou. Ak pridáme k týmto atribútom jej milý, subtilný zjav, podmaňujúci úsmev, ľahko pochopíme prečo zožala taký prenikavý úspech. Patrí k tým umelcom, čo dokážu celý priestor svojho partu predchnúť tvorivou iskrou, osobitým timbrom nástrojového tónu, živým tvorivým temperamentom. Je rovnako výborná v technicky exponovaných úsekoch, ako i presvedčivá v pasážach kantabilných. Už dávno sme nezažili takú spontánnu reakciu obecnstve.

Geniálna bezprostrednosť piesňového cyklu B. Martinů, jeho zdravý rudimentárny charakter, variabilita žánrových nálad a prevažne sýte dynamicko-farebné tieňovanie orchestra našli v Dohnányim povolaného tlmočníka. Jeho zdravý temperament bol výborným stimulačným prostriedkom k tomu, aby prinútl k tvorivému nadšeniu celý aparát účinkujúcich. Sympatickými črtami sa vyznačovalo účinkovanie kvarteta mladých českých vokalistov. Z hľadiska hlasových dispozícií neboli to veľké priebojné hlasy. Spoločným menovateľom všetkých bolo však dobré školenie, kultivovanosť prejavu, schopnosť podať zaangažovaný, precízny výkon. Preukázali aj schopnosť prispôbovať svoj hlas intenzite a farbe partnerovho hlasu (v duetách a ensemblech). Znamenity výkon podal aj SFZ. Spievať technicky a intonačne bezpečne, muzikálne, s elánom, vrúčne. Pozoruhodne sa uviedol aj Chlapčenský filharmonický zbor, ktorému autor určil účinkovať v 7. časti — Koledie. Deti spievali s pravou nefalšovanou bezprostrednosťou, s radosťou a aj technicky boli dobre pripravené (M. Rovňáková), v súlade s náladovými intenciami partitúry. Zaradenie cyklu B. Martinů môžeme považovať nielen za programový prínos, ale aj za jeden z najväčších zážitkov, ktoré nám dramaturgia SF doteraz predostrela pri príležitosti Roku českej hudby.

VLADIMÍR ČÍŽIK

EUGEN ONEGIN na scéne ŠD v Košiciach

(Dokončenie z 5. str.)

a osobnostnej krystalizácie. Pozoruhodné je už to, že postavy Tatjana a Lenského mohli byť obsadené trojmo, kým niektoré ďalšie úlohy (Olga, Oleg, Gremín, Filipovna) dvojmo. Jednotlivé stvárnenia, veľmi osobité, boli devízou hudobného tvaru opery. K hlbavej, vnímateľnej a citlivej podstate mladúckej a romantickými ideálmi naplnenej postavy Tatjana mali najbližšie **Ivica Neshybová** a **Olga Orolínová**, obe alternujúce **Elišku Pappovú**, ktorá stvárnila postavu vo kálne vyrovnanú, ale až v poslednom dejstve s jednoznačnou vnútornou rezonanciou s úlohou. Tatjana I. Neshybovej bola zakódovaná v prežitom hereckom geste, podporenom citlivým vokálnym prejavom, ktorého nosnosť je však ešte možné stále prehliť a zintenzívniť. Prekvapujúco dobre sa uviedla v nefahkej úlohe O. Orolínová. Nielen svieži a pekný zjav speváčky, ale predovšetkým vokálna charakterizácia postavy dodali jej Tane osobitý pôvab. Lenskému vtláčili všetci traja predstavitelia svojské črty. Mladý tenorista **Štefan Margita** dokazuje, že rastie s úlohami. V tejto nezabúdaj na jednotu vokálno-hereckého prejavu, a čo bolo zvlášť sympatické, nenechal sa strhnúť do polohy sentimentu. Aj **Gabriel Szakál** úspešne priblížil Lenského, i keď sa viac zame-

ral na spevácky, než na komplexný spevácko-herecký výkon. Tretie obsadenie **Emilom Merheimom** bolo interpretačne zrozumiteľné, zbytočne neforsírované.

Už spomínaný vonkajší rámec akosi neprial väčšej plasticite postavy Olegina, zvereného **Františkovi Balúnovi** a **Františkovi Malatincovi**. Obaja sólisti sa však snažili o ucelený výkon — Balún v širšom geste, Malatinc v subtilnejšom prejave.

Mária Adamcová ml. ako Olga, **Mária Adamcová** a **Viera Hronská** ako Filipovna, **Eva Šmáliková** (Larina), obaja predstavitelia Gremína — **Juraj Šomorjai** a **Ludovít Kovács**, ale aj vtipný Triquet **Štefana Margitu**, ktorý alternuje s **Ladislavom Pačajom**, dotvorili obraz o dobrej interpretačnej úrovni podporený tiež výkonom dirigenta Dušana Štefánka na čele divadelného orchestra. Evidentná bola najmä zvuková farebnosť v jednotlivých nástrojových skupinách a dynamická akcelerácia vo formovej výstavbe.

Tance v choreografii Juraja Gogu nemali — okrem 1. dejstva — zvláštnu výrazovú nosnosť a aj tú miestami oslabil ešte nesúlad baletného zboru v precíznosti dokonalého technického predvedenia tanečných prvkov.

DITA MARENČINOVÁ

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatiana Okapcová, 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

SMETANOVE OPERY NA SLOVENSKOM JAVISKU

Nesmrtelná Predaná nevesta hrala sa v nemecko-maďarskej Bratislave, už v uplynulom storočí. V roku 1902 zaznelo autentické „Věrné milování“ v Mestskom divadle zásluhou operného súboru českého divadla z Brna. Popri Predanej neveste aj Dalibor, Libuša, Dve vdovy a Hubička. O tri roky neskôr priviedol riaditeľ Lacina opätovne súbor do Bratislavy s podobným repertoárom. Medzi tým (1903) trúbili si na prvé dejstvo Predanej nevesty tisovskí ochotníci. V československej Bratislave zaznela „Predánka“ a Dalibor už vo februári roku 1919 v podaní pražského Národného divadla pod taktovkou Karla Kovařovica. Krátko potom — na prelome roku — hrali Predanú nevestu českí a slovenskí bratislavskí ochotníci, vedení prof. Milošom Ruppeltdtom.

Začiatkom roku 1920 prichádza do Bratislavy Východočeská divadelná spoločnosť z Pardubic, vedená riaditeľom Bedřichom Jeřábkom. Jej pripadla pionierska a historická úloha plniť funkciu Slovenského národného divadla v mladšej, dovtedy nespecializovanej slovenskej kultúre. Otváracím predstavením jeřábkovcov bola 1. marca roku 1920 Smetanova Hubička. Hodno spomenúť aktérov tohto historického večera — dirigenta Ferdinanda Ledvina a režiséra Bohuša Vilima, Kramperovej Vendulku, Jánošovej Martinku, Sehnalovej Barču, Geitlerovho Lukáša, Zvachovho Tomeša, Peršlovho Palouckého. V podmienkach českého operného súboru, do ktorého (okrem náhodných lastovičiek) až začiatkom tridsiatych rokov badateľnejšie prenikol slovenský živel v podobe prvých odchovancov Hudobnej a dramatickej akadémie, tvorila česká opera a menovite dielo Bedřicha Smetanu samozrejmu repertoárovú os. Celé dve desaťročia Smetanove diela výrazne profilovali dramaturgickú orientáciu opery SND, ale aj jej umelecké snaženia v podobe zasvätených naštudovaní zrejých dirigentských osobností typu Milana Zuna, Oskara a Karla Nedbalcov, ale aj Dědečka, Holečka, Folprechta, či Vincourka. Už na jar roku 1921 uvádza Zuna smetanovský cyklus — všetky majstrove dokončené javiskové opusy s výnimkou Čertovej steny. V smetanovskom cykle Oskara Nedbala na jeseň roku 1924 chýbajú pre zmenu iba Branibor v Čechách. Už začiatkom tohto roku víťazí Predaná nevesta pod Nedbalovou taktovkou a v partnerstve s Dvořákovou Rusalkou pred náročným publikom Barcelony a Madridu. K bratislavskému ensembli prístupuje pražský Kecal Jiří Huml a Janík svetoznámeho tenoristu Otakara Mařáka.

V jubilejnom Smetanovom roku 1934 uvádza Karel Nedbal kompletný cyklus skladateľových opier od Braniborov po Čertovu stenu. Počin, ktorý si súběžne mohlo dovoliť pražské Národné divadlo. V týchto rokoch sú už pravidelnosťou zájazdy opery SND do Viedne, s ktorými započal ešte Oskar Nedbal. Repertoárovým ťažiskom zájazdov je česká operná tvorba — a predovšetkým Smetana. V roku 1936 sa na scéne pražského Národného divadla pod taktovkou Karla Nedbala predstavuje kompletná sólistická zostava bratislavského naštudovania Dvoh vdov. Popri Formanovej Anežke, Markovom Mumlalovi a Hájkovom Toníkovi aj traja slovenskí speváci: Helena Bartošová (Karolína), Zita Frešová (Lidunka) a dr. Janko Blaho (Ladislav). Bohatý smetanovský repertoár bratislavskej opery dvadsiatych a tridsiatych rokov je vďačnou príležitosťou pre pohostinské a pravidelné vystúpenia vynikajúcich českých operných spevákov, poväčšine sólistov ND. V tomto dvadsaťročí počuje Bratislava Dalibora Burianovho i Schützovho, Janíka Kublovho i Mařákovho, Destinovej Miladu, Morfovej Libušu s Prokopovej Krasavou. Marie Veselá vstupuje na bratislavské javisko vo svojej povestnej postave Milady, Ota Horáková so svojou nemenej preslávenou Marienkou. V polovici tridsiatych rokov hostujú v SND v smetanovských naštudovaniach dve vynikajúce české sopranistky, vtedy už členky viedenskej Štátnej opery — Zdenka Ziková a Jarmila Novotná. V análoch hosťujúcich umelcov v SND nájdeme záznam aj o Přemyslovi Emila Buriana a o štyroch profilových Kecaloch veľkých českých basistov — Pollertovom, Ludikarovom, Zítkovom a Norbertovom (Karel Norbert-Novotný bol sólistom viedenskej Štátnej opery a legendárnym Osminom prvých ročníkov mozartovského festivalového Salzburgu). Ale smetanovskými kreáciami sa neprezentovali iba veľkí českí speváci: za Oskara Nedbala spievala v Bratislave Marienka jedna z viedenských a neskôr mníchovských primadon Felice Hüni-Mihaczeck, za Karla Nedbala dve poľské svetobežníčky — Ada Sari a Elsa Bandrowska-Turska.

Smetana sa udržal na repertoári bratislavskej opery aj v pohnutých vojnových sezónach, nasledujúcich po pochmúrnej jeseni roku 1938. V rokoch vo všeobecnosti k českej kultúre nevra-

živých, zaslúžili sa o to českí umelci, ktorí zostali v úväzku SND, na čele s umeleckým šéfom súboru Josefom Vincourkom — ale aj víťazstvo zdravého názoru na svetové kultúrne dedičstvo, ktorého kvality nie sú odvislé od vskakových politických intríg. V novom naštudovaní objavila sa Predaná nevesta, Hubička, Dve vdovy a v roku 1944 aj Tajomstvo, ktorého príbeh o zmierení rozvádených rodov akoby predpovedal novú politickú skutočnosť nasledujúcej jari.

Čím iným mohlo Slovenské národné divadlo otvárať prvú sezónu v oslobo-



Dobřena Šimánková a Roman Hübner ako Marienka a Jeník v Smetanovej Predanej neveste, uvedenej súborom opery SND 11. júna 1922 v Košiciach-Črmeli.

denej vlasti ako Smetanovou Predanou nevestou! Už s prevahou slovenských sólistov naštudoval ju chorvátsky dirigent Krešimir Baranovič a český režisér Luděk Mandaus. Vzápätí odznela na staroslávnom Devíne a o rok znova, v rámci tzv. Slovanských dní. A keď sa v roku 1946 po takmer štvrtstoročí vracia na post umeleckého šéfa bratislavskej opery Milan Zuna, znie opäť častejšie z našej prvej scény hudba Smetanova. K neustále preštudovávanej a doobšadzovanej Predanej neveste a Hubičke vracia sa premiérový Dalibor, Dve vdovy a v roku 1949 aj zriedkavo hrávania Čertova stena. V jedinej kompletnej bratislavskej sezóne Zunovho nástupcu Zdenka Chalabalu je Predaná nevesta jedným z troch profilových dramaturgických čísiel. Ale povedľa nej a Dvořákovy Rusalky dotvára Chalabalov umelecký program už obnovené naštudovanie základného diela modernej slovenskej národnej opery, Suchbátovej Krúňavy! Zrod pôvodnej opernej tvorby kráča ruka v ruke s ústupom z pozícií tej repertoárovej zložky, ktorá pri absencii významných diel národnej klasiky tri desaťročia plnila vznešenú funkciu povznášajúcu a umelecké sebavedomie budujúcich kultúrnych hodnôt. Klesá aj počet smetanovských naštudovaní. No nielen pôvodná tvorba zužuje priestor pre českú klasiku. Teraz už svojbytná a rovnoprávna slovenská kultúra, personálne dobudované sériou absolventov socialistického umeleckého školstva chce sa ambiciózne vysporiadať s restami — rozširuje obzor svetového klasického dedičstva v dramaturgických plánoch a po páde estetického schématizmu poškuľuje odvážne aj po dozrievaných dielach svetovej moderny 20. storočia. Narastajúca kríza návštevnosti v druhej polovici päťdesiatych rokov odráža sa zasa v čoraz hustejšom zastúpení tzv. populáru v repertoári, najmä talianskej proveniencie. Aj v tejto situácii ešte raz dozrie smetanovské naštudovanie v mimoriadny tvorivý umelecký čin. V hudobnom naštudovaní Gerharda Auera inscenuje brnenský režisér Miloš Wasserbauer v roku 1957 Dalibora. Nad bohatú sféru intímnych konfliktov kladie táto inscenácia jednoznačne svet boja hrdinu s feudálnou mocou. V prepojenosti individuálnej revolty so zdôrazneným ľudovým prvkom dostala výpoveď predstavenia presvedčivý revolučný náboj a vyznela, napriek tragickému koncu hrdinu, ako „optimistická tragédia“. Vizualna a dramatická zložka inscenácie získala použitím točne v medzihrách, náznakom v rekvizite a výrazne uplatneným výtvarným znakom v kolorujúcom (gotický oblúk) a ideovým (veľká mreža) zmysle. Bohatá práca so svetlom a použitie vtedy módnjej projekcie dotvárali javiskový obraz, v ktorom režisér dôsledne mizanscenoval situácie v prvom i druhom pláne. Bolo to predstavenie akéhosi romantizujúceho realizmu a strhujúceho tragického páťosu. Posledná veľká inscenácia Smetanovej opery na javisku Slovenského národného divadla. Nebolo to pridávno?...

Ak za začiatok modernej epochy slovenského operného divadla považujeme

roky vzniku prvých diel pôvodnej tvorby, roky personálneho dobudovania sólistických súborov odchovancami VŠMU, roky nástupu generácie slovenských profesionálne školených režisérov — potom je táto epocha na umelecké činy z oblasti smetanovskej dramaturgie žalosťne chudobná. Zúžil sa počet uvádzaných diel: divadlá neriskujú, a preto sa napokon vždy rozhodnú pre osvedčenú „Predanku“, alebo Hubičku, v SND sa po štvrtstoročí vrátili k Daliborovi, ktorý však nedal zabudnúť na Wasserbauera-ovu inscenáciu. Hrali ho pred desiatimi rokmi aj v košickej opere a Holoubkovo naštudovanie bolo jednou z mála tvorivých výnimiek na tomto poli. Věžňkove Dve vdovy v SND z polovice šesťdesiatych rokov sa na repertoári udržali sotva dve sezóny, bez väčšieho ohlasu sa dostala na repertoár a zasa sa z neho stratila jediná povojnová inscenácia Libuše (1961 v SND), košický pokus o žánrové rozširovanie Tajomstva v šesťdesiatomšom skončil sa fiaskom. Na Čertovu stenu si nikto netrúfol od Zunovho poľbruárového naštudovania, na Braniborov z éry Karla Nedbala si pamätajú už iba starci...

Osem naštudovaní Predanej nevesty od roku 1960, päť premiér Hubičky. Keď sa však na túto početne uspokojivú bilanciu pozrieme bližšie, úsmev skysne na perách: ledabolo obnovené naštudovanie, „pôvodné“ premiéry, ale „narychlo“, motivované inými, než umeleckými nutkaniami, inscenácie, ktoré sa dostali na repertoár len vďaka kalendáru politických výročí, oslávam divadiel, či nedávne Roku českého divadla a prebiehajúcemu Roku českej hudby. Appendix. Z nutnosti. Málokto z aktívnych dirigentov a režisérov sa stretol so Smetanovým dielom viac než trikrát. Dá sa potom hovoriť o hudobných koncepciách a režijných výkladoch? Dá sa hovoriť o programovom naplňaní smetanovského hudobného slohu, o hľadaní inscenačného štýlu? Mení sa výtvarný rámec. Ako reakcia na naturalisticky iluzívne scenérie sviatočnej českej dediny (päťdesiate



Emil Schütz (Vok) a Helena Bartošová (Hedviga) v inscenácii Smetanovej opery Čertova stena (SND 1949).
Snímky: archív Divadelného ústavu v Bratislave

roky) hlásia sa o slovo „Predanky“ štylizované. Raz krajným obrazom dominujú akési cirkusové máje (SND, 1961), inokedy vo vzduchoprázde zavesené štíty českých vidieckych domčekov (DJGT Banská Bystrica, 1976). Dominujúci výtvarným znakom v Košiciach sú raz pestrofarebné nafukovacie balóniky (1961), raz obrovská čipka (1966). Odhliadnuc od väčšej-menej miery nevku sa a neinvencie — nepochopenie podstaty Smetanovej hudby... A navyše všetko napády zvonku. Inak to isté aranžmán, tie isté zakonvencionalizované charakterové znaky postáv, ten istý — „klasický“ princíp, minimum Kecalov, ktorí sa vedome, či intuitívne dokážu zbaviť vonkajškových znakov naozaj klasického Kecala Hakenovho. Čo bolo u majstra originálne, je u kopirantov úbohým manierou. V skutočnosti sa mení len vekový priemer zboru, mená sólistov a inscenátorov a najmä veľkosť ženských čepcov. Ani náznak po bohatšej psychologickéj situácii postáv, po motívácii kľúčových krís, po sociologizujúcejšom pohľade „z odstupu“ o aký sa napríklad v nie celkom nepodobnej predlohe pokúsil Jozef Budský na teréne Stroupežnického Naších furiantov! Rovnako netvorivo navracujeme sa k Hubičke. Tento v podstate realistický príbeh, odkrývajúci mnohé črty našich národných mentalít inscenujeme ako malebný, romantizujúci žánrový obrazok a aby sme tieto prvky ešte zdôraznili, neváhame príbeh zasadiť do

výrezu zdvojeného portálu (Banská Bystrica 1960 i SND 1980!).

Existuje vôbec u nás smetanovská interpretácia a inscenačná tradícia? Prítomnosť posledného dvadsaťročia dáva negatívnu odpoveď. V režijnej a scénografickej zložke nemôžeme o nej hovoriť ani v dobe „prehistorickej“ (1920—1950), lebo obe umelecké profesie nestáli vtedy ešte u nás na pozícií samostatne vypovedajúceho tvorivého umeleckého činu. Jednoznačnejšie môžeme kladne odpovedať vo sfére hudobných naštudovaní. Najkvalitnejší z dirigentov SND, generálne ohraničení Zunom a Chalabalom, boli bezosporu silní dirigentské osobnosti, umelci Smetanom odkojení, pre ktorých bol každodenným chlebkom a ktorí ho v istom zmysle aj považovali za vrchol svojich osobnostných ambícií. Na konštatovaní nič nemeň ani smiešne komorné obsadenie orchestra SND v dvadsiatych a tridsiatych rokoch (s ktorým si Karel Nedbal trúfol na vrcholného Wagnera). Zvuk, jeho volumen, farebnosť a plasticnosť je len jednou stránkou veci, pravdepodobne nie tou najdôležitejšou. Tvorivejšou zložkou je pravdepodobne názor a koncepcia, sloh a štýl.

A tak jedinou zložkou slovenského operného umenia, kde v kontexte celých šesťdesiatych rokov môžeme hovoriť o istej kontinuite, ba možno aj znakoch tradície je zložka sólistická. Iste aj v nej všelich z minulosti patrí do ríše legiend, ale už len počet naštudovaní a predstavení svedčí, že niekdajší speváci boli na smetanovskom teréne doma, pričom mnohí z nich po odchode z Bratislavy zasvietili na opernom nebi väčších metropol — v Brne a Prahe. Aj na tomto poli však väzby smerom k prítomnosti slabnú. Veď celý rad našich popredných operných spevákov mladšej, ba aj strednej generácie sa so Smetanom ešte poriadne nestretol.

Predhľadá by bola prechádzka galériou zaujímavých smetanovských sólistických kreácií. Mnohé z ich podob zostanú pre nás raz prevždy len vo sfére fikcií, k iným sa možno ešte vracáť v živej pamäti. Aká relácia by vznikla medzi hlasovo impozantnou Marienkou Marie Zasludovej a krehkou, vzdusnou Marienkou Milady Jiráskovej, akoby obštal Janík Petra Dvorského v konkurencii Janíka dvadsiatych rokov, exportného českého tenoristu Jana Berlika? Roky na našej scéne kraľoval zovíňľný Kecal Zd. Ruth-Markova s drsno-furiantským Kecalom Arnolda Flögla, Česányiovej zádumčivá Marienka s rozšafnou Marienkou Márie Hubovej. Oskarovou Miladou bola Dobřena Šimánková, Karlovou Milada Formanová — Miladou našich spomienok Margita Česányiová; klasickým Daliborom prvých dvoch desaťročí Roman Hübner, ale legendárnejším je už Dalibor dr. Gustáva Pappa — jeho hádam životná postava! Letmo listujúc v galérii predstaviteľov Přemysla padnú nám do oka známe mená Jana Konstantína a Zdenka Otavu, dvoch barytonistov, ktorých umelecké osudy sú pevne zviazané s brnenskou operou — Gejzu Fišera a Karla Zavřela a na poslednej stránke meno štýlového smetanovského barytonistu povojnovej éry Emila Schütza. Iba z rozprávania sa snažíme vykreslať podobu Jitky predčasne zosnulej Vlasty Posltovej, Karolíny vo Viedni a v Salzburgu úspešnej Evy Hadrabovej, Chorovičovej Ladislavy... Prvá dáma jeřábkovho súboru Hana Kramperová stvárnila za tri sezóny na našej scéne osem smetanovských postáv. Dobřena Šimánková obsiahla oblúk od Lidunky (Dve vdovy) po Libušu, na začiatku piatich bratislavských sezón Marty Krásovej stojí 3. žnica z Libuše — na konci jej profilová panna Róza a sopranová Anežka! V niekoľkých repertoároch Predanej nevesty zo začiatku tridsiatych rokov mihne sa Esmeralda absolventky Hudobnej a dramatickej akadémie, neskôr medzinárodnej operetnej divy a prvej Felsensteinovej Carmen — Jarmily Křšrovej...

A dva historické javy slovenskej opery. Helena Bartošová a dr. Janko Blaho. Esmeralda i Marienka, ale nemenej klasická Ludmila v stálom partnerstve s Krušinom Emila Schütza, Jitka i Milada, vo Dvoh vdovách vývojová nít od Lidunky, cez Karolínu k Anežke, Barča i Vendulka, Blaženka z Tajomstva, Hedvika z Čertovej steny. — Janík vari troch generácií, Vítek z Dalibora, Toník i Ladislav, neuveriteľne dlho svieži Lukáš, Vít (Tajomstvo), Jarek (Čertova stena). Jasný svetlý tón, mäkkoť frázy, prísná, citovo síce podfarbená, ale expresívne decentná kantiléna, bezproblémovosť v zvládnutí na „nepříjemných“ tónoch sa pohybuje v smetanovských tenorových árii, prostota výrazu. Z Blahových hrdinov aj v zrelom veku sálala jasavá radosť zo života, smetanovský optimizmus, akoby sa do týchto postáv prevtelovalo umelcov životné krédo.

Operné dielo Bedřicha Smetanu je výraznou súčasťou slovenských operných dejín. Aj napriek nepríjemnému vákuu posledných rokov. **JAROSLAV BLAHO**