

HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.

24. VI. 1985

2. — Kčs

12

VIII. celoštátna spevácka súťaž Mikuláša Schneidra-Trnavského

Prešli dva roky — a Trnava opäť na niekoľko dní (22.—27. V.) ožila speváckou mladosťou. Dejiskom jej súťaženia bola, ako vždy, prívetivá zrkadlová sieň trnavského divadla, známa mimoriadne priaznivou akustikou. Do súťaže sa tentoraz prihlásilo 60 adeptov, no dostavilo sa iba 44, pričom dievčatá mali absolútnu prevahu. Kým v nižšej kategórii (17—23 rokov) súťažili spoločne s chlapcami, vo vyššej kategórii (17—32 rokov) sa súťaž po prvý raz delila na mužskú a ženskú. Muži však túto možnosť využili veľmi slabo — súťažiť prišli iba piati.

Bohatý a mnohotvárný súťažný program (6 piesní a 1 skladba z 18. storočia pre nižšiu kategóriu, 8 piesní, 1 skladba z 18. storočia, 2 árie a piesňový cyklus pre vyššiu kategóriu) umožňoval porote aj obecstvu urobiť si obraz o schopnostiach každého súťažiaceho, ale aj o veľkej práci našich pedagógov a korepetítorov, investovanej do každého jednotlivého výkonu. Veď ani ten najväčší prirodzený talent sa dnes nezaobíde bez sústavného vedenia a usmerňovania!

Umiestnenie súťaže do rodiska a pôsobiska M. Schneidra-Trnavského je odôvodnené a spojené s mnohými výhodami, ktoré netreba uvádzať. Má to však aj jednu nevýhodu — a tou je nedostatok ná publicity. Súťaž je verejná, prístupná každému. Hojne navštevujú bývalú jej prvú kolá — hlavne bratislavskými konzervatoristkami, ktoré prídu hromadne autobusom. Na ďalších kolách sedí už iba zopár pedagógov a tých účastníkov súťaže, ktorí práve neúčinkujú, a najlepšie výkony III. kola odznejú pred auditiom, ktoré by sa dalo porať na prstoch. Trnavčania súťaž nesledujú (zaujala som jednu výnimku), ale zato v hojnom počte navštevujú večerné koncerty v jej rámci. Obvyklý slávnostný otvárací koncert sa tentoraz konal v druhý deň súťaže (23. mája). Vystúpili na ňom víťazi minulých súťaží — tenoristi Ivan Ožvát a Jozef Kundlák a mezzosopranistka Anna Trávníčková. Koncert tohtoročných víťazov, spojený s odovzdávaním cien, sa konal 27. mája.

A teraz k samotnej súťaži. V nižšej kategórii z 26 adeptov prešlo do II. kola jedenásť. Aj keď výkony súťažiacich boli v tomto kole už pomerne vyrovnané, predsa sa spomedzi nich jasne vylieňovali kandidátky na ceny. I. cenu, ako aj cenu za najlepší prednes povinnej piesne, získala **Jitka Šaparová** z VŠMU. Jej prednosťou je mäkkosť tvorený, bohato znejúci mezzosoprán so zvučnou výškou a rezonančne dobre vyváženou spodnou polohou, čo mala možnosť ukázať najmä v Křičkovej piesni Albatros a Ľukinovej piesni Ľubov. Neomylné hudobné čítanie jej pomohlo dobre sa vyrovnáť aj s Bizetovou piesňou Le tour de Tobie, kde musela prekonať úskalí francúzskeho textu. Nositeľka II. ceny **Olga Černá** z AMU zaujala príjemným, prirodzeným a nenásilne tvoreným mezzosopránom a veľmi pekným prednesom. Najpôsobivejšie predniesla Pauerovu pieseň Můj život moře je, kde o. i. ukázala aj schopnosť pre dramatický výraz. III. cenu rozdelila porota medzi dve sopranistky — J. Svobodovú z pražského konzervatória a J. Somošiovú z VŠMU. **Jitka Svobodová** má dobre posadený soprán tmavého zafarbenia s pekným pianom, ktoré uplatnila najmä v Uspávanke M. Kukuladzeho; dostala za ňu osobitnú cenu za najlepší prednes piesne sovietskeho autora. Kultivovane pôsobiaca **Jana Somošiová** má pekné legato a dynamicky diferencovaný prednes. V I. kole sa jej vydarilo Schneidrovu Ružičku, v I. kole pieseň zo Šaparinovho cyklu Dalekaja junost, ako aj Křičkova bájka Jeřáb a volavka, ktorú predniesla veľmi decentne. Z ostatných, ktorí prešli do II. kola, najväčšiu po-

zornosť vzbudili sopranistka **Dagmar Li-vorová** z VŠMU (vo Wagnerovej piesni Schmerzen ukázala predpoklady pre dramatický hlasový odbor) a mezzosopranistka **Yvona Škvárová** z pražského konzervatória (o. i. vkusným prednesom Ebenovej piesne Summer is come). Prirodzeným, spontánnym prejavom zaujala aj sopranistka **Iveta Teclová** z brnenského konzervatória v rozmarnej Hurníkovej piesni Na mne-li myslíš. Sopranistky **Adriana Szabóová** a **Lenka Strážovská** (obe z bratislavského konzervatória) majú napriek slabým hlasovým materiálom ešte veľa estetických nedostatkov, čo do istej miery platí aj o inak schopnej **Jane Martanovičovej** z VŠMU. Mužské pokolenie reprezentoval v II. kole nižšej kategórie iba nádejný tenorista **Milan Rihák** z brnenského konzervatória, ktorý si dal záležať na dobrej výslovnosti. — Cenu, pripravenú pre najmladšieho účastníka súťaže, dostala **Marta Spirová** z ostravského konzervatória.

Vo vyššej kategórii súťažilo 5 mužov a 13 žien, do II. kola prešli 2 muži a 8 žien, z ktorých však dve speváčky súťaž prerušili — jedna pre ochorenie, druhá pre omyl (naštudovala nesprávnu povinnú pieseň). Z nich najmä mezzosopranistka **Lenka Zahutová** z Prahy vzbudzovala veľké nádeje, lebo už pred dvoma rokmi sa v trnavskej súťaži umiestnila na II. mieste a dostala aj cenu za český cyklus. Aj tentoraz zaujala — napriek zjavnej indispozícii — ušľachtilým hlasovým materiálom, muzikálnosťou a precítnym výrazom. Prednosťou druhej z nich — sopranistky **Marie Bůžkovéj** z AMU — sú bezpečné výšky. Odhladiť od toho pôsobila v I. kole veľmi nesústredene. — V II. kole sa prezentovali dve sopranistky nerovnakých kvalít. Kým muzikálna **Božena Grátová** z VŠMU s peknou znejúcim hlasom ešte neprekonalá slušnú študentskú úroveň (všetko prednášala s rovnako vlúdny výrazom), **Marta Filová** z Prahy je na-



Národná umelkyňa prof. Mária Hubová, predsedníčka odbornej poroty, pri vyhlasovaní výsledkov.

Snímky: R. Mikušová

príek svojej mladosti už hotovou umelkyňou. Už pred dvoma rokmi súťažila v Trnave (vtedy 20-ročná) vo vyššej kategórii a získala cenu za najlepší prednes árie. Aj tentoraz, po počiatkovej nervozite v I. kole, presvedčila o svojich kvalitách suverénnym prednesom árie Fiordiligi z Mozartovej opery Così fan tutte. V II. kole sa už potom naplno prejavila jej umelecká osobnosť, ktorá sa zračí predovšetkým v schopnosti pretlmočiť poetický obsah skladby, k čomu jej napomáha bezpečná hlasová techni-



Pohľad na víťazov vyššej kategórie VIII. ročníka schneiderovskej speváckej súťaže. Zľava: K. Nedoma, L. Ághová, M. Beňačková a E. Krčmáriková.

ka, prenikavá muzikalita a cit pre štýl. Ťažko povedať, čo spievala lepšie — či pôvabnú Pieseň dievčata od Šostakoviča, intímne-poetickú Nad kolískou od Schneidra-Trnavského alebo náročnú dynamickú pieseň od M. Vacka. Najviac však zaimponovala úchvatne vygradovanou piesňou Nebbie od O. Respighiho a áriou Leonóry z Verdiho Sily osudu. Tým nepochopiteľnejšie je, že ju porota (ktorá pravdepodobne na to mala iný dôvod ako umelecký) nepustila do III. kola.

Tak sa napokon v III. kole ocitli 4 speváčky, z ktorých 3 boli zjavne adepty na ceny. Sopranistka **Viera Krpatová** z Bratislavy zvládla svoj náročný program síce bezpečne, ale bez hlbšieho estetického preniknutia do jeho obsahu. Jej lyrický soprán znel najlepšie tam, kde sa neusilovala o veľký tón — v koloraturách Hurníkovej piesne Konvalinka. — **Eva Krčmáriková** z VŠMU, odmenená III. cenou, má nenásilne tvorený, farebne znejúci mezzosoprán. V I. kole sugestívne predniesla Brahmsovu pieseň Liebestreu, v II. kole sa jej vydarila Bartókova Uspávanka a ária Slepce z Pouchiellioho Giocondy, v poslednom kole Saint-Saënsova ária Dalily (Mon coeur...). Veľkým prekvapením súťaže sa stala **Marta Beňačková** z Bratislavy, pred niekoľkými rokmi ešte „nenápadná“ absolventka VŠMU, dnes veľký mezzosoprán s dokonalou hlasovou technikou a suverénnym muzikálnym prednesom, priam predurčený pre zahraničnú reprezentáciu. Navyše zaujala vkusne vybraným, v niektorých prípadoch objavným repertoárom (Fibich: Lorelei, F. Rossi: Ária z opery Mitrane, Honegger: Les cloches a i.). Jej program vyvrcholil Saint-Saënsovou áriou Dalily (Amour, viens aider...). Okrem II. ceny dostala aj cenu za najlepší prednes cyklu českého autora (J. Hanuš: Sonety na texty renesančných básnikov). I. cenu, ako aj cenu za najlepší prednes árie, udelila porota mladšej absolventke bratislavského konzervatória **Lívii Ághovej**, ktorá bola od začiatku favoritkou súťaže. Svoj lyrický, vo výškach žiarivý soprán, ovláda s maximálnou mierou sústredenosti a sebadisciplíny, k čomu jej napomáha aj výnimočne dobrý dych. Táto prednosť ju niekedy zvädza k prílišnému spomaľovaniu, no na druhej strane jej prispieva k oza presvedčivému výkonu (Dvořák: Ukolébavka, Schneider-Trnavský: Nad kolískou). Pravú dychovú bravúru predviedla v árii Barče zo Smetanovej Hubičky. V III. kole veľmi pôsobivo predniesla Křičkov cyklus Jaro Pachelátka a áriu Liu z Pucciniho Turandot.

O súťažiacich mužoch nemožno povedať veľa, lebo do druhého kola prešli

iba dvaja. Ďalej nepostúpil **Augustín Gráf** z VŠMU, ktorý disponuje lyrickým tenorom peknej farby, no zatiaľ so slabým legatom a bez tenorových výšok. Pomerne najlepšie sa mu vydarila Schneidrova pieseň Prsteň a ária Indického hosta z opery Sadko od N. Rimského-Korsakova. Jediný muž, ktorý sa dostal do III. kola, bol barytonista **Karel Nedoma** z AMU. V súťaži sa prejavil ako kultivovaný komorný typ so zmyslom pre detail. Zvlášť treba oceniť jeho peknú, zrozumiteľnú výslovnosť a plastický prednes. V jeho podaní presvedčivo vyzneli starostlivo vypracované piesne Mikuláša Schneidra-Trnavského i Brahmsova pieseň Auf dem Kirchhofe, zatiaľ čo Dobrášove piesne z cyklu Praha jediná sa zdali byť jeho hlasovému naturelu neprimerané. Porota mu prisúdila III. cenu (I. a II. cena pre mužov a takisto ani cena za najlepší prednes slovenského cyklu neboli udelené). Cenu za klavírny sprievod dostala opäť **Darina Lacková** z Bratislavy. Popri nej sa na úspechoch spevákov podieľali klaviristi K. Dibáková, I. Francová, T. Horáková, M. Ivan, K. Jurkovičová, E. Rebrová a K. Toperczer z Bratislavy, Z. Průšová a J. Šaloun z Prahy, V. Šeřl z Brna a i.

Celé podujatie bolo starostlivo pripravené, no jeho časový harmonogram bol porušovaný oneskorenými začiatkami a z toho vyplývajúcimi presunmi, čo napokon nikomu neosožilo. Predmetom kritiky bolo aj zahlasovanie programu pred jednotlivými výstupmi, ktoré by mali zveriť niekomu, kto presne vie, ako treba vyslovovať mená autorov i názvy skladieb. V cyklostylovaných zoznamoch súťažného repertoáru uviedli za menom každého speváka názov školy — bez rozdielu, či na nej dotýčny ešte študuje alebo z nej už dávno vyšiel (a škola zaň v tomto prípade už nezodpovedá). Tento malý nedostatok by sa vari bol dal napraviť slovom „absolvent“. A ešte niečo — v záujme rovnakej hodnotenia všetkých výkonov by mala byť porota v rovnakej zostave prítomná po celý čas trvania súťaže.

Jadro súťažného programu predstavujú piesne M. Schneidra-Trnavského, ktorých originálne texty sa neskorší vydavateľia (či jazykovi redaktori) pokúsili „upraviť“, v dôsledku čoho sa napr. na niektorých miestach porušuje rým. Na súťaži sme ich počuli tak či inak — podľa toho, z ktorého vydania sa ich spevák naučil. Som toho názoru, že by sme každopádne mali rešpektovať autografy majstra, ktorého si všetci vážime.

LJUBA MAKOVICKÁ

staccato

● FRANCÚZ PIERRE-MICHEL DURAND sa stal víťazom 37. medzinárodnej hudobnej súťaže Pražská jar, usporiadanej po prvýkrát v odbore dirigovania. Na druhom mieste sa umiestnil Nikolaj Alexejev zo ZSSR, na treťom mieste skončil Japonec Yukio Kitahara. Porota, ktorej predsedal národný umelec V. Neumann, udelila Čestné uznanie I. stupňa mladému slovenskému dirigentovi O. Dohnányimu a Francúzovi Patriciovi Fourmillierovi. Na sáťazi venovanej pamiatke dirigenta V. Talicha sa zúčastnilo celkom 32 súťažiacich z 23 krajín, najmä Európy, ale aj KEDR, Japonska, USA a Uruguaja, ktorých pozvala porota zo 130 záujemcov.

● „NA PRELOME EPOCH A ŠTÝLOV“ je názov muzikologického kolokvia, ktoré sa uskutočnil v Brne v dňoch 30. septembra — 2. októbra t. r. v rámci 20. medzinárodného hudobného festivalu. Kolokvium chce viac aspektovo obrátiť pozornosť muzikologickej verejnosti jednak k obdobiu závažných štýlových zlomov okolo roku 1900 (do diskusie sa náka najmä tvorba tohto roku jubiliujúcich skladateľských osobností Josefa Suk a Albana Berga, ale aj ich súčasníkov), jednak k aktualizácii niektorých vtedajších spoločenských a umeleckých prejavov v ďalšom hudobnom vývoji (s dôrazom na tvorbu po roku 1945).

● PAMIAŤKU TROCH TOHTOROČNÝCH JUBILUJÚCICH SVETOVÝCH SKLADATEĽOV — J. S. BACHA, G. F. HÄNDLA a D. SCARLATTIHO — pri príležitosti 300. výročia ich narodenia si uctili učiteľia a žiaci EŠU v Dunajskej Strede dvoma koncertmi. Na prvom 11. apríla 1985 v sále EŠU účinkovali žiaci školy za spoluúčasti troch poslucháčok bratislavského konzervatória — I. Smolinskej (sprev), K. Fejesovej (klavír) a A. Kulcsárovovej (klavír). Na druhom koncerte 12. apríla 1985 sa milovníci hudby znovu stretli vo veľkej sále MäDOKO na tematickom učiteľskom koncerte, ktorý zorganizoval ZV ROH s riaditeľstvom školy. Dramaturgicky zaujímavý a po umeleckej stránke vysoko hodnotný koncert s vďakou ocenilo početné publikum. Pestrosť programu zaistila aj rôznorodosť nástrojových kombinácií. Okrem skladieb pre sólový klavír, husle a violončelo, odznel aj Bachov Koncert pre dvojho huslí, Preládium a fága pre dva akordeóny a Scarlatiho diela v obsadení spev, husle, violončelo a čembalo.

(B. M.)

● KONCERT K 300. VÝROČIU NARODENIA J. S. BACHA. V snahe uctiť si umelecký odkaz J. S. Bacha v roku 300. výročia jeho narodenia, odhodlala sa dramaturgia Poddukelského ukrajinského ľudového súboru usporiadať dňa 28. IV. 1985 v Ukrajinskom národnom divadle v Prešove koncert z diela genijného lipského kantora. Uvedomovali si pritom náročnosť úlohy vzhľadom na zameranie súboru smerom k folklórnemu umeniu. V dramaturgicky vynalievavo koncipovanom programe vystúpili všetky zložky súboru — tanečná, spevácka a orchestrová. V prvej, komorne zamierenej časti koncertu sa v skladbách Sonáta h mol (Adagio), Ária Echo a Nur wird mein Liebster z Vianočného oratória, Koncert pre klavír, flautu a husle (Adagio), Menuet z Knížičky pre A. M. Bachovú v áprave pre cimbal a Koncert č. 2 a mol podľa Vivaldiho v áprave pre 2 akordeóny predstavili Július Šarkózy (husle), Vladimír Corančí a Emília Bobeničová (spev), Blažena Kárbinošová (flauta), Tibor Lakatoš (husle), František Hudák (klavír), Anton Čonka (cimbal), Miroslav Kobelák a Miroslav Kerekanič (akordeón) a tanečníci Terézia Kundeková a Štefan Hanuš. V druhej časti programu sa orchestrom pod taktovkou Júliusa Selčana predstavil v skladbách Concerto from Cantate č. 152, Koncert č. 14 f mol pre klavír a sláčikový orchestier (Largo, Allegro moderato), Ária Es dur pre sláčikový orchestier a Koncert č. 5 a mol pre husle a sláčikový orchestier. Sólistami boli Viera Červenáková (klavír), učiteľka EŠU v Prešove a Július Šarkózy, koncertný majster orchestra PUES-u. O choreografické stvárnenie sa postarala Stanislava Selčanová, hlasovým pedagógom a poradcom bola Stanislava Smékalová a koncert dramaturgicky zostavila PhDr. Mária Dubayová. Koncert sa vyznačoval vysokou umeleckou zameranosťou a snahou všetkých účinkujúcich o maximálny umelecký výkon. Aj táto umelecká angažovanosť presvedčila o oprávnenosti udelenia vysokého štátneho významu Radu práce, ktoré vedenie PUES-u prevzalo v tohtoročných prvomájových dňoch na Pražskom hrade z rúk prezidenta ČSSR. (I. M.)

● VOKÁLNY KOMORNÝ ZBOR JOAN KUKUZEL z Bulharska vystúpil 18. mája 1985 v Bratislave v Klariskách. Na programe koncertu boli staré bulharské liturgické spevy. Koncert sa uskutočnil pod patronátom Bulharského kultúrneho a informačného strediska a Mestského domu kultúry a osvetu v Bratislave.

Rozhovor s Róbertom Stankovským, poslucháčom bratislavského konzervatória

Po parížskych štúdiách

Od 1. októbra 1984 do 30. marca 1985 bol Róbert Stankovský, poslucháč 6. ročníka Konzervatória v Bratislave, na študijnom pobyte v Paríži, odkiaľ sa vrátil s cenným ohodnotením svojho tamjšieho pôsobenia: „Tento mladý, seriózny študent, usilovný, zaujatý a pracovitý ma uspokojil v celom rozsahu. Vlastnil už dirigentskú techniku, autoritu, veľmi presvedčivé myšlienky v interpretácii, nový prejav a pravú znalosť štýlov“ (Gerard Devos, profesor na Ecole normale de musique de Paris). Vzhľadom na túto skutočnosť požiadala som Róberta Stankovského o rozhovor.

Zaujímalo by ma, kto vás vyslal do Francúzska a aké skúšky ste museli pred vyslaním absolvovať?

— Na Konzervatóriu v Bratislave študujem dirigovanie a hru na klavíri. V odbore dirigovanie orchestra som bol na základe odporúčania školy vybraný Ministerstvom školstva SSR na polročný študijný pobyt do Paríža. Predpokladom vyslania bolo úspešné absolvovanie odbornej a jazykovej skúšky. Odbornú skúšku som robil v decembri 1983; skúšali ma pracovníci kultúrneho oddelenia francúzskeho veľvyslanectva z dirigovania, zo znalosti francúzskej kultúry, z poznania orchestrálného repertoáru. Jazyková skúška bola veľmi náročná, skladala sa z písomnej, gramatickej a konverzačnej časti.

Na ktorej škole v Paríži ste študovali, kto bol vaším pedagógom?

— Po príchode do Paríža som mal možnosť výberu školy. Po dôkladnom oboznámení sa s možnosťami štúdia dirigovania rozhodol som sa pre Ecole normale de musique, pretože disponovala symfonickým orchestrom. Nastúpil som do dirigentskej triedy profesora Dominika Rouitsa. Bolo to štúdium, zamerané na didaktické a metodické znalosti dirigentskej techniky. Vyučovanie bolo skupinové, jednotlivci si vzájomne overovali jasnosť, presnosť, presvedčivosť gesta, napríklad súčasným tiesknutím na nástup spolužiaka v rôznej dynamike. Získavala sa takto predstava pohľadu hráča na dirigenta, jeho nároky a nutnosť precíznych nástupov konštantných pre ctenie všetkých hráčov. Študoval sa klasický repertoár: Mozart — Symfónia č. 29 A dur, Beethoven — 4. symfónia B dur.

Po dvoch týždňoch práce u prof. Rouitsa som sa dozvedel o existencii majstrovského dirigentského ročníka „direction d'orchestre superieur“, ktorý je na vysokej úrovni a zdokonaľujú sa v ňom okrem Francúzov aj zahraniční študenti. Ročník vedie profesor Gerard Devos, šéfdirigent parížskeho symfonického orchestra Pasdeloup, hlavný dirigent abonementných koncertov v Theatre des Champs-Élysées. Podmienkou prijatia bola náročná skúška; po jej úspešnom vykonaní som začal študovať u profesora Devosa. To mi umožnilo pracovať so symfonickým orchestrom zloženým z profesionálnych hudobníkov a dirigovať náročnejší repertoár.

Ako prebiehalo štádium v majstrovskej triede dirigovania?

— Na každé dva mesiace sa robil osobitný plán vyučovania, ktorý obsahoval prácu s orchestrom, štúdium dirigentskej techniky, poznávanie partitúr a individuálne štúdium. Vyučovanie trvalo od 13,30 h do 19,00 h a konalo sa za prítomnosti orchestra. Profesor nechal oddirigovať skladbu, pozoroval prácu frekventanta, jeho predstavu o skladbe. Pri druhom pre-



R. Stankovský diriguje Symfonický orchester bratislavského konzervatória na koncerte k Roku českej hudby (KSSF, marec 1984).

hrávaní zastavoval a upozorňoval na technické nedostatky a iné problémy, z čoho sa učili všetci prítomní. Taktiež hráči mali možnosť prihlásiť sa do diskusie a vysvetliť svoje názory a požiadavky na dirigenta. Ak v skladbe chýbal nejaký nástroj, jeden z frekventantov hral part chýbajúceho nástroja na klavíri. Tým získaval orchestrálnu prax a pohotovosť v čítaní partitúry. Repertoár bol zameraný na mnohostrannosť dirigentských problémov a bol pomerne rozsiahly. Naštudoval som dvanásť orchestrálnych skladieb z rôznych štýlových období.

Pobyt v Paríži prináša so sebou aj možnosť veľkých hudobných zážitkov. Ktorý z nich bol najsilnejší?

— Hudobných zážitkov som mal samozrejme mnoho. Vyberal som si najmä koncerty, ktoré mohli byť pre mňa podnetné z dirigentského hľadiska. Silne na mňa zapôsobil Pierre Boulez novým spôsobom dirigovania a ponímaním moderných skladieb, najmä diel Gilberta Amyho Adagietto et Stretto a Oliviera Messiaena Piesne pre Mj. Osobitne som sa zaujímal o koncerty súčasnej vážnej hudby spoločnosti IRCAM. Tu bol pre mňa veľkým zážitkom koncert dirigenta Ronalda Zollmana, na ktorom odzneli skladby Edgara Varësa, Pierra Bouleza, Luciana Beria a André Joliveta.

Dnes je Róbert Stankovský opäť poslucháčom 6. ročníka konzervatória a pripravuje sa na absolventský koncert, na ktorom bude dirigovať Symfoniettu rusticu Eugena Suchoňa a ako absolvent štúdia hry na klavíri prednesie 1. klavírny koncert Sergeja Prokofieva.

Prípravila: DANA SLIACKA

Slávnostný koncert Detských speváckych rozhlasových zborov SPIEVALI NÁM DETI Z PRAHY A BRATISLAVY



Záber z koncertu.

Snímka: inž. J. Stankovský

V novej Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave (Mýtina 1) uskutočnil sa 20. apríla 1985 koncert Detských speváckych zborov Československého rozhlasu v Prahe a Bratislave pri príležitosti 40. výročia oslobodenia ČSSR. Bratislavský detský spevácky zbor, ktorý vystúpil v prvej časti programu, sa predstavil dielami P. Čóna, I. Hrušovského, F. Zelenaya, I. Zeljenku a S. Stračina. Za dirigentským pultom sa vystriedali J. Svitek, J. Rychlák a M. Vach. Po stránke kompozičnej bol rozhodne najpresvedčivejší Zeljenkov Žart, ale páčili sa i Stračinove Zábavky pri pasení a Hrušovského Malé letné

hry. Po interpretačnej stránke bolo vystúpenie bratislavského detského speváckeho zboru vynikajúco pripravené. Bola to vlastne i rozlúčka s dirigentom M. Vachom (tohto času už dirigentom Štátneho divadla v Košiciach) a odovzdanie „Štáfety“ J. Svitekovi a J. Rychlejš.

V druhej časti programu sa predstavil Detský spevácky zbor Čs. rozhlasu v Prahe s dirigentom Č. Staškom. V dramaturgii našich hostí boli diela J. J. Rybu J. Myslivečka, J. C. Vodňanského, W. A. Mozarta, M. Clementiho a prirodzene i súčasné česká tvorba — diela V. Neumanna, I. Hurníka a O. Mácha. I pražské deti nás upútali pekným, kultivovaným interpretačným prejavom, za ktorým bolo cítiť svedomitú prípravu a húževnatú prácu.

Vyvrcholením tohto zborového koncertu bolo záverečné spoločné vystúpenie bratislavského a pražského detského zboru, na ktorom sa podieľali Č. Stašek a M. Vach. Vypočuli sme si diela M. Zedníka „Pisničko, pojd' si s námi hrať“, A. Pachmatovovej „Ulica mira“ a M. Nováka „Náš zbor“. Táto časť programu akoby chcela zvýrazniť a podčiarknuť ideu vzájomnej spolupatričnosti našich dvoch národov v spoločnom socialistickom štáte. Slovom, pekné podujatie tak po stránke dramaturgiej ako i umeleckej, malo svoju neopakovateľnú atmosféru a príťažlivú krásu. Veríme, že bratislavský Detský spevácky zbor Čs. rozhlasu i po odchode M. Vacha bude pokračovať vo svojich vynikajúcich interpretačných výkonoch a že bude tvorivo inšpirovať slovenských skladateľov k novej zborovej tvorbe.

—IB—

Absolventský koncert organistky KATARÍNY HANZELOVEJ

Organistka Katarína Hanzelová absolvovala Vysokú školu múzických umení. Pre svoje absolventské vystúpenie vybrala si rôznorodý repertoár. Chcela ním ukázať celú škálu svojho umenia v konfrontácii či sublimácii s tým, čo jej dali vlastný talent, pedagóg (prof. F. Klinda), škola. Dokázala to s veľkým úspechom.

Katarínu Hanzelovú poznám z koncertného pódia od čias konzervatoriálnych štúdií. Sledovala som jej vystúpenia pri každej príležitosti, počula som ju hrať rôzny repertoár i na rôznych nástrojoch. Teraz sa mi najviac páčila. Predstavila sa ako zrelá osobnosť — s názorom, umeleckým rozletom, ďalšími perspektívami.

Hrala Bachovo — Vivaldiho Concerto a mol, nezľakla sa náročnosti Triovej sonáty e mol od Johanna Sebastianu Bacha, nestratila tempo ani nadhľad v jeho náročnom Preládiu a fága e mol, precízne, s fantazijným rozletom rozohrala partitúru Igora Dibáka, priam interpretačne „nakomponovala“ umelecky slabú, ale technicky náročnú postromantickú „organovú symfóniu“ Carla Reubkeho v Sonáte e mol.

Katarína Hanzelová je organistka s darom ducha, intelektu, racia, ku ktorých vyrovnané koncentrácie pomáha jej muzikalita, invencia, samozrejme, v súlade so znalosťami nástroja.

Má zmysel pre mieru a vkus. Nenadsadzuje, neopája sa zvukom. Vždy iba po hranicu maxima únosnosti. Tempo u Bacha mala priveľké a predsa iba také, aby hrala vyrovnane až matematicky presne, bez straty hĺbky podstaty hudby, ktorá je tu dominantná. Reubkeho stavala veľkoryso, ale nie natoľko, aby podporila lisztovský eklekticismus, ale skôr vyzdvihla a podčiarkla skromné prednosti autora, no predovšetkým seba. Napriek menšej kompozičnej hodnote diela, práve na ňom demonštrovala mladá organistka čo dokáže um i talent, intelekt a fantázia vo vzájomnom prepojení a umeleckej syntéze nadhľadu interpreta. Nepočúvali sme skladbu, ale interpretáciu, sledujúc, čo do nej vložil zo svojich schopností. Vložila samu seba, v celom bohatstve získaných a kryštalizujúcich sa hodnôt výbornej organistiky. Ak hovoríme o maximálite, myslíme tým súčasnosť — vek, prax, skutočnosť, že stojí na prahu života a umenia. Jej štartovacia plocha je pevná a súčasne pružná, schopná vývoja, nasávania, odovzdávania. Je pri ciele života interpreta, ktorému však umelecká cesta organistu u nás nepôdľuka veľa, ale u Kataríny Hanzelovej možno veriť, že i z toho mála vyťaží pre svoje umenie maximum. A k tomu jej želáme veľa tvorivých i životných úspechov.

ETELA ČARSKA

Nové profesionálne kvarteto

V novembri 1975 sa verejnosti po prvý raz predstavilo nové komorné združenie, vytvorené z hráčov Orchestra Slovenskej filharmónie — Filharmonické kvarteto Bratislava. Dnes po desiatich rokoch, ktoré uplynuli od založenia FKB, si jeho primárius Josef Skořepa spomína, že myšlienka založiť sláčikové kvarteto ho zaujala asi týždeň po nástupe do funkcie koncertného majstra Slovenskej filharmónie. Okrem nápadu bolo dôležité nájsť medzi spoluhráčmi nadšencov, ktorí by obsadili jednotlivé posty v ansámblu. Skořepova ruka bola zrejme pri voľbe šťastná, pretože súbor hrá od založenia v nezmenej zostave s Antonom Lehotským — II. husle, Jurajom Petrovičom — viola a Petrom Šochmanom — violončelo.

Aj keď toto teleso malo spočiatku „amatérsky“, neskôr poloprofesionálny štatút, už v prvých rokoch svojej existencie rozvinulo bohatú koncertnú činnosť doma aj v zahraničí. Absolvovalo ročne priemerne 30—35 vystúpení, okrem účinkovania na rôznych kultúrno-spoločenských a politických podujatiach. Už po dvoch rokoch pôsobenia sa FKB dostalo do rozhlasového štúdia, kde postupne nahralo kvarteta Haydna, Mozarta, Beethovena, Šostakoviča a Janáčka. Zo slovenských autorov sú v ich repertoári zastúpení Suchbát, Zeljenka, M. Bázlik, M. Burlas a ďalší. Bohatý je aj prehľad ich snímok pre Čs. televíziu Brati-

slava. Opus vydal dve platne s nahrávkami FKB, a to kvarteta Haydna a Mozarta, ako aj Schubertovo kvarteto Smrť a dievča.

Keď prezeráme bilanciu zahraničných zájazdov FKB, rýchlo vytušíme, že teleso sa pomerne zavčasu prepracovalo k výrazovej kultúre a na technickú úroveň, ktorá vzbudzovala záujem a dôveru aj u zahraničných koncertných usporiadateľov. Filharmonické kvarteto doposiaľ účinkovalo v NDR (2 zájazdy), v Poľsku, Taliansku, Španielsku, NSR (2-krát), Japonsku, Rakúsku (3-krát), na Cypre a v Belgicku. Pre tento rok má súbor naplánovaný zájazd do Poľska a NSR, v budúcom roku bude koncertovať v Sovietskom zväze, otvorenou otázkou zájazdu do Francúzska, ktorý sa uskutoční možno ešte v tomto roku...

Rok 1985 je pre Filharmonické kvarteto Bratislava nielen jubilejným, ale naskutku prelomovým rokom. Od apríla t. r. je FKB ďalším plne profesionálnym komorným súborom Slovenskej filharmónie, čo nepochybne prispieje k interpretačnému aj repertoárovému rastu tohto telesa. Početné vystúpenia a početné pozvania, ktoré FKB musí odriekať pre nedostatok voľných termínov, svedčia o tom, že medzi milovníkmi hudby sa nájde dosť záujemcov o komornú hudbu tohto druhu, ktorá prináša poslucháčovi posolstvo osobitného emocionálneho ladenia.

Pravda, práca ďalšieho profesionálneho sláčikového kvarteta na Slovensku sa odrazí nielen na programoch koncertných usporiadateľov, ale aj na žánrovej orientácii tvorby mnohých skladateľov. Nádej, že dielo určitého žánru zaznie v kvalifikovanom predvedení profesionálneho súboru, nepochybne podnieti mnohých tvorcov k napísaniu nových sláčikových kvartet. Napokon, tieto väzby FKB s pôvodnou tvorbou sa prejavili už v jeho doterajšej činnosti (premiéry kvartetových diel M. Burlasa a I. Zeljenku).

Profesionalizácia FKB je dôležitým krokom pri budovaní interpretačného zázemia pre pôvodnú slovenskú tvorbu, ako aj pre interpretáciu časti klasickeho odkazu, ktorý zatiaľ zaznieva z koncertných pódí menej často, než by to zodpovedalo jeho ideovo-umeleckému významu. Filharmonické kvarteto Bratislava doplní štruktúru nášho hudobného života o článok, ktorý by sa mal aj naďalej posilňovať.

JURAJ POHRONEC



RECENZUJEME

HUDBA V ČESKÝCH DĚJINÁCH. Od středověku do nové doby. Supraphon, Praha 1983

Skúsenosti dokazujú, že čím je historická veda zrelšia a vyspelejšia, tým menej sa uspokojuje iba so zhromažďovaním, utriedením a komentovaním faktov a prameňov. Prirodzený vývin dejepisectva — samozrejme aj hudobného — smeruje vždy od akéhosi štátia pozitivisticko-konštatovacieho, kedy sa historik pýta viac-menej len na to, čo sa stalo a ako sa určité procesy odohrávali, ku štádiu hlbšieho vnímania do dejín. Zaujímavá je tu najmä dialektika, že čím viac sa bádateľovi darí prekliksniť k podstate dejinných javov a procesov, tým viac pociťuje nutnosť komparácie a hľadania súvislostí. Inými slovami povedané intenzívne hľadanie národnej identity a substance národnej hudby ide ruka v ruku s reštitúciou európskej kontinuity, lebo ako to — v inej súvislosti — povedal Vladimír Mináč „zmysel národa nie je len, alebo najmä v samotnej jeho existencii; je on aj v súvislosti s inými národmi, s ktorými tvorí dielo civilizácie“. Toľkoto úvodom k našim poznámkam o knihe Hudba v českých dejinách. Od středověku do nové doby (Editio Supraphon Praha 1983, 460 strán), lebo — zdá sa — objavovanie vlastnej tváre, skúmanie vlastnej „duše“ českej hudby a zároveň odvíjanie dialógu českej hudby s hudbou európskou je mottom a zmyslom tejto krásnej a poučnej knihy.

Kniha Hudba v českých dejinách napísal siedmi generácie blízki autori narodení medzi rokmi 1928—1944. Všetci sú aj na Slovensku známi ako vynikajúci špecialisti; väčšina z nich sa vo svojom odbore úspešne uplatňuje 20 i viac rokov. Platí to prirodzene aj o redaktorovi a vedúcom autorského kolektívu Vladimírovi Lébloví, ktorý nesporné vtisol celému dielu pečat svojej osobnosti — určil línie, koncepciu ba i „tón“ publikácie, rozvrhnutú do siedmich obsiahlych monografických kapitol. Jaromír Černý je pôvodcom state o středověku (800—1420), Jan Kouba o období od vzniku husitského hnutia až do bitky na Bielej Hore (1420—1620), Jiří Šehnal napísal štúdiu o hudobnej kultúre medzi 1620—1740 (tzv. pobelohorská doba až do nástupu hudobného klasicizmu), Zdenka Pílková zhrnula po-

znatky o období osvietenieho absolutizmu (1740—1810). Peter Vít, Vladimír Léb a Jitka Ludvová sú pôvodcami troch kapitol od národného prebudenia (1810) až na prah symbolické súčasnosti (do r. 1948). Ako vidno periodizácia vyplýva z poznania špecifickosti českých dejín a z konkrétnej empirie skúmaného hudobného „materiálu“.

Nie je samozrejme možné v krátkej recenzii osobitne sa zaoberať prínosom jednotlivých statí, ani informatívnym obsahom publikácie ako celku. Každopádne však treba konštatovať, že autorom nešlo zrejme o napísanie, povedzme, učebnice dejín českej hudby alebo knihy príručkového typu (Nachschlagwerk), i keď samozrejme možno knihu použiť aj v takej intencii. Ak sa nemýlim, kniha Hudba v českých dejinách predstavuje v kontexte našej muzikologickej spisby pomerne vzácny prípad historicko-filozofickej meditácie o mieste, funkcii a poslaní hudby a hudobnej kultúry v duchovných dejinách českého národa obracajúcej sa nielen k odborníkom, ale aj k tzv. širšiemu publiku.

Prvý a dodajme hneď, že veľmi silný, dojem z knihy je prístupný a pútavý sloh podania, vecný, epický štýl. Všetky kapitoly sú koncipované veľmi prehľadne, autori sa úzkostlivo vyhýbajú fráзам a historiografickému „slangu“, sú struční, lexikograficky precízni. Vyjadrujú sa kultúrne, bez redundancie. Tento sloh nie je samoúčelom, ale ste-

Hudba v českých dejinách

EDITIO SUPRAPHON
OD STŘEDOVĚKU
DO NOVÉ DOBY



PROFILY MLADÝCH

Dirigent OLIVER DOHNÁNYI

Narodil sa 2. marca 1955 v Trenčíne. Je vzdialeným príbuzným slávneho klaviristu, skladateľa a pedagóga Ernesta Dohnányiho (1877—1960), ktorý sa narodil v Bratislave. Dispozície pre hudbu pomáhalo rozvíjať priaznivé rodinné prostredie už od raného detstva. Oliver Dohnányi hral už ako 4-ročný na klavíri a o rok neskôr už bol žiakom trenčianskej EŠU. Bol žiakom M. Arnoldovej-Dohnányiovej, neskôr pokračoval u M. Dubnicayovej v klavírnej hre. Od r. 1959 učil sa na EŠU u V. Svatoňu aj hre na husliach. Už v priebehu šesťdesiatych rokov sa Dohnányi umiestňoval na popredných miestach v súťažiach obidvoch týchto nástrojov. Na Konzervatóriu v Bratislave od r. 1970 študoval husle u Viliama Kofínka, kompozíciu u A. Očenáša a dirigovanie u K. Schimpla, neskôr u G. Auera.

Po maturite prešiel na AMU do Prahy, kde bol v odbore dirigovania žiakom V. Neumanna, ale aj J. Veselku, A. Klíma, B. Lišku a ďalších. V čase pražských štúdií bol umeleckým vedúcim Vysokoškolského umeleckého súboru Univerzity Karlovej. S týmto ansámblom absolvoval viacero zájazdov do ZSSR (1977, 1979, 1982). Pod jeho taktovkou vystúpilo teleso aj na Festivale politickej piesne v Jerevane (1982), kde mu udelili titul absolútneho víťaza a laureáta 1. stupňa, i na Festivale zborovej tvorby v Španielsku (1979). V rokoch Dohnányiho spolupráce s týmto súborom udelil rektor Vysokoškolskému umeleckému súboru bronzovú mierovú medailu.

Od r. 1977 pracoval Dohnányi s pražským súborom Canticorum iubiló, ktorý sa zameriava na interpretáciu hudby z obdobia renesancie a baroka, no propaguje aj súčasnú domácu a svetovú tvorbu. Pod jeho vedením získal súbor v kategórii komorných zborov dospelých trikrát zlaté pásmo: r. 1978 spojené s absolútnym prvenstvom na národnej súťaži speváckych zborov v Chlume u Třeboně, ďalšie v ústrednom kole súťaže Pieseň priateľstva v Kladne (1979) a r. 1980 na Festivale vokálnej tvorby v Jihlave. Dohnányi s týmto súborom uviedol skladby O sacrum convivium, 6-hlasný miešaný zbor Ubi caritas et amor, Cantica comeniana, Salve Regina, Starodávne čarovanie milému — komornú kantátu na slová moravskej ľudovej piesne od P. Ebena a i. So súborom Canticorum iubiló v r. 1981 absolvoval turné po Švédsku a o rok neskôr sa zúčastnil na festivale Europa Cantat '82 v belgickom Namure. Pravidelne štyri- až päťkrát ročne vystupuje v českej metropole a nahráva pre Čs. rozhlas. V r. 1984 mu Panton vydal profilovú platňu.

Počas pražských štúdií sa Dohnányi zúčastnil na dirigentských kurzoch I. Markevičta (1975) a F. Ferrara (1976). V roku 1976 obsadil spomedzi 86 uchádzačov 3. miesto vo finále medzinárodnej súťaže Premio Respighi (Taliansko), v r. 1978 sa zúčastnil na ďalšej súťaži v Besancone vo Francúzsku. Na Medzinárodnej dirigentskej súťaži maďarského rozhlasu a televízie v Budapešti v roku 1980 skončil ako siedmy, na tej istej súťaži v r. 1983 získal titul laureáta a v r. 1985 ako finalista 37. medzinárodnej hudobnej súťaže Pražská jar v odbore dirigovania (súťaž venovanej pamiatke Václava Talicha) titul laureáta.

Štúdiá na AMU skončil absolventským koncertom, na ktorom so Symfonickým orchestrom hl. mesta Prahy FOK uviedol diela V. Nováka, W. A. Mozarta a J. Brahmsa. Na základe štipendia si roz-



Snímka: J. Ďurky

šíril vzdelanie aj na Hochschule für Musik und darstellende Kunst u prof. O. Suitnera. Štúdium ukončil v r. 1980 diplomovou prácou s významením.

Oliver Dohnányi dirigoval aj početné zahraničné telesá — Niederösterreichsches Tonkünstlerorchester počas štúdií vo Viedni, Maďarskú štátnu filharmóniu, Západoberlínsky symfonický orchester, Jenskú filharmóniu v NDR, francúzsky Orchester de la Pais de Loire, Filharmóniu państwowa v Katoviciach, Symfonické orchestre v Miskolci, Győri, Szombathely a mnohé ďalšie.

V r. 1979 zvíťazil v konkurze na stabilné miesto dirigenta SOČR-u v Bratislave. Získal tak možnosť stretávať sa s rozličnými symfonickými i populárnymi žánrami a rozšíriť si repertoár. Do konca r. 1984 nahral vyše 100 skladieb a vystúpil na niekoľkých verejných podujatiach (v rámci BHS, Interpódia, Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby a iných). Rozhlasová fonotéka obohatil o viaceré nahrávky svetovej i domácej symfonickej tvorby. Od 1. februára 1984 pôsobí aj ako dirigent opery SND, od sezóny 1984-85 tiež ako dirigent Slovenskej filharmónie. So SF absolvoval turné po ZSSR v rámci tohtoročných Dní československej kultúry v ZSSR.

Dohnányiho dirigentská činnosť zasahuje aj do oblasti hudobného divadla, kde našťudoval o. i. aj rad menej frekventovaných operných i baletných titulov (L. Cherubini: Vodár; L. Janáček: Káťa Kabanová, Jej pastorkyňa; B. Martinů: Veselohra na moste; M. P. Musorgskij: Boris Godunov; N. A. Rimskij-Korsakov: Mozart a Salieri; I. Stravinskij: všetky baletné opusy; F. Škroup: Drotár a C. M. v. Weber: Carostelec i Abu Hassan).

Dohnányi ako hosť stál za pultami Českej filharmónie, Symfonického orchestra hl. mesta Prahy FOK, ŠKO Žilina, Moravskej filharmónie Olomouc, orchestra pražského ND, Filmového symfonického orchestra, Štátnej filharmónie Košice, Štátnej filharmónie v Tepliciach, Gottwaldove, Karlových Varoch, Mariánskych Láznach a SOČR-u v Prahe. V r. 1981 dirigoval pohostinský v plzenskej opere Mozartovho Dona Juana a o rok neskôr v brnenskej Janáčkovej opere Predaná nevesta, Toska a Dalibora.

Pre dirigentskú kariéru má Dohnányi rad znamenitých predpokladov: muzikalitu, pohotovosť, vnútornú istotu, spoľahlivú pamäť. Jeho gesto je názorné, prezrádza vycibrený vkus a dokáže ním vystihnúť ducha interpretovanej skladby. Obľubuje diela, v ktorých sa môže opájať sýtim zvukom, žiarivými orchestraľnými farbami, kde môže zužitkovať svoj mladistvý elán a tvorivý temperament. Je spoľahlivým a pohotovým správcou sólistov. Ťaží pritom zo svojej príznačnej rozvážnosti.

V r. 1985 získal za vynikajúce tvorivé činy v oblasti kultúry výročnú cenu ÚV SZM.

VLADIMÍR ČIŽÍK

lesnením dlhoročného uvažovania nad problémami, práčného vyjasňovania si situácie, skratka je prejavom vysokého profesionálneho majstrovstva a dokonalého zvládnutia spomínaného „materiálu“.

Druhá rovnako sympatická črta publikácie je celkový syntetický charakter diela. Táto syntetickosť, pravda, nespočíva len vo veľkom objeme nahromadených poznatkov získaných prácou predchádzajúcich generácií, povedzme, od Konrada, Nejedlého, Huttera a Helferta po Racka, Mužiku a iných, i vlastným bádaním v knižniciach a archívoch a v ich hermeneutike, ale predovšetkým v nadhľade, t. j. vo vídení filiačných súvislostí a v prepojení hudobných reálií so spoločensko-kultúrnou skutočnosťou, ako aj v schopnosti zovšeobecňovania. Pozorný čitateľ si nevyhnutne musí všimnúť napr. aj to, že jednotlivé kapitoly nevznikali ako individuálne príspevky, ale v neustálej konzultácii autorov a za starostlivého usmerňovania redaktora, teda ako v pravom slova zmysle dielo kolektívne.

Napokon s radosťou kvitujeme antimitytologizmus a antifetizmus, t. j. úprimnú snahu aj o veciach citlivých, problematických písať rečou vedy, bez emócií, bez páťosy a bez animozity. Autori nepolemizujú, no ak došli k iným náhľadom než ich učiteľia, netaja sa s tým: nech hovoria argumenty.

Hudba v českých dejinách je kniha krásna a vzácna, čitateľovi poskytuje nielen poučenie, ale i radostný zážitok. Škoda, že je tak stroho spartánsky vybavená — bez obrazovej prílohy, bez notových príkladov, s lakonickou bibliografiou. Slovenský záujemca o hudbu by túto knihu každopádne mal poznať: bádateľa totiž inšpiruje k ďalšej práci, praktickému hudobníkovi sprítomňuje najnovšie poznatky o hudobnej kultúre nám najbližšej. Že by mala zaujať svoje miesto v slovenských bibliotékach je len samozrejmé, ale aj iluzórne: počet výtlačkov, ktorý sa dostal do našej obchodnej siete možno spočítať — pri optimistickom odhade — na prstoch dvoch (!) rúk.

RICHARD RYBARIČ

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

16. a 17. V. 1985. I. Hrušovský: Suita quasi una fantasia; C. Ph. E. Bach: Koncert pre flautu a sláčiky G dur; J. S. Bach: 2. suita h mol, BWV 1067; G. F. Händel: Hudba k ohňostroju, suite. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal. Sólistka: Manuela Wieslerová, flauta.

Oproti predchádzajúcemu vystúpeniu warchalovcov toto nevyvolávalo v nás už otázky pochybností, ale naopak uspokojenie a radosť zo zážitku ničím neskaleného. I keď nie zo zorného uhla štýlovej postupnosti, ale podľa umeleckej úrovne interpretácie bol program zostavený tak, že mal od čísla k číslu vzostupný trend. V úvodnej Hrušovského skladbe náročnosť partitúry (najmä vo finále) prinútila Warchalu výnimočne vziať do ruky dirigentskú taktovku. V ostatných skladbách viedol orchester opätovne prostredníctvom hry na husliach. Drobna a sústavná cizelárska práca, ktorá predchádza výkon SKO v každej skladbe, opätovne priniesla svoje — čo do umeleckého dojmu — vysoko šťavnaté ovocie. Vkusne spevná kantiléna, pregnantnosť faktúry, citlivo a precízne vypracované polyfónne pradiivo hlasov a zámerné zdôrazňovanie rytmického pulzu boli opätovne zastúpené príkladne. Nad všetkými týmito i nad ďalšími interpretačnými zložkami dominoval nadhľad a tvorivá iskra tak príznačná pre SKO.

V poslednej dobe má SKO šťastie spolupracovať s vynikajúcimi sólistami, ktorí zvyšujú lesk celého podujatia. Hostujúca flautistka brazílskeho pôvodu nie je nášmu koncertnému publiku neznáma, pretože už vystupovala v Bratislave v rámci MTM. Nesporné ovládanie svojho nástroja demonštrovala majstrovsky v dvoch skladbách. V Koncerte C. Ph. E. Bacha upútala citlivým formovaním tónu, šumivými pasážami, živou pohyblivosťou, eleganciou, technickou pohotovosťou a na ženu obdivuhodným rytmickým cistením. Spolupráca so SKO bola z hľadiska držania tempa a presnosti súhry v úplnom poriadku. Solový nástroj však miestami trochu zanikol, čomu by prispela o stupienok znížená intenzita sprevádzajúceho orchestra. Inak — nie je to až tak pravidlom — bol orchester vypracovaný starostlivo, pregnantne, intonačne spoľahlivo, zvukovo vyrovnané.

V Bachovej Suite h mol prekvapila flautistka spoľahlivosťou, a to nielen pamäti, ale i príkladnou suverenitou s akou pristupovala k zvládnutiu svojho partu. Jej pravé muzikantské zanietenie ideálne korešpondovalo s optimistickým jasom prejavu warchalovcov. V oblasti tónového vypracovania chápe Warchal Johanna Sebastian Bacha zásadne inak, ako zvukovú paletu jeho syna. Hutný, kovovo sýty tón, výrazné zdôrazňovanie rytmického parametra názorne dokumentovalo známu Warchalovu snahu zdôrazňovať dobovú tanečnosť na koncertnom pódiu tak, aby to nutkalo do skoku aj samotného poslucháča.

Záverečný Händel vyžadoval spoluprácu ďalších hráčov — dychárov, ktorých angažovali z členov orchestra SF. Hrali spoľahlivo, zvukovo pribojne, intonačne účtyhodne a celé toto — pre koncerty SKO predsa len nezvyčajné obsadenie — muzicírovalo s pravým dobovým pátosom, živým temperamentom i veľkou dávkou potrebnej vŕcnosti a spevnosti. Na konto SKO možno tak pripísať ďalší a nemalý úspech, doslova triumf u nadšeného obecnstva.

...

30. a 31. mája 1985. M. I. Glinka: Ruslan a Ludmila, predohra; W. A. Mozart: Koncert pre husle a orchester A dur, KV 219; A. Dvořák: 7. symfónia d mol, op. 70. Slovenská filharmónia, dirigent B. Režucha. Sólistka: Keiko Urushihara, husle (japonsko).

Keď sme odchádzali z tohto umelecky vydatného podujatia, ktoré predstavovalo pre abonentný cyklus A záverečný koncert, mohli sme konštatovať, že sme mali príležitosť doplniť si neustále sa rozvíjajúci profil terajšieho šédirigenta SF o ďalšie, doteraz nie až tak markantné črty. Režucha dirigoval uvoľnene, s chuťou a mimoriadnym elánom. Už Glinkovej predohre vtlčil punc podmaňujúco prekvapujúceho optimizmu, strhujúceho spádu, ktorého dravosť sa premietala aj do zvukového parametra. V ktorom dominovali sýte, pribojné polohy. Pevný rytmický pulz pôsobil pri striedaní náladových úsekov ako zjednocujúci činiteľ, ktorý zaručoval pevnú skľebenosť výstavby.

Aj v záverečnej Dvořákovej symfónii Režuchova tendencia po živom, pulzujúcom výraze našla prílehlý priestor pre uplatnenie. Širokoklenuté symfonické oblúky, ktoré syntetizovali detailné vypracovanie živých i lyricky hlbavých úsekov, mali pôsobivé napätie a vytvárali pred poslucháčom dojem hudobnej riavy derúcej sa nezadržateľne vpred. Iste sa naši poslucháči, ktorým tento nadbytok energie, ventilovanie tvorivého elánu mohlo azda i prekážať, my však, poznajúc doterajšie Režuchove kreácie, sme sa potešili, že sa jeho prejav obohacuje, akoby zvrúcňuje, že sme svedkami začiatku novej vývinovej fázy, ktorá by mohla byť syntézou dokonalého ovládania taktovky a výrazného individuálneho vkladu. Režucha akoby preklenul bariéru prehnaného objektivizácie svojho prejavu a usiluje sa o vlastný pohľad.

Vynikajúca japonská umelkyňa Keiko Urushihara, nositeľka 1. ceny z poznanskej súťaže H. Wieniawského, pôsobí na pódiu veľmi krehko, decentne, žensky príťažlivo. Napriek tomu prezárdza jej prejav nemalú vnútornú silu, schopnosť skutočnej osobnosti a sugestívnu muzikalitu. Mozarta, ktorý je skúšobným orieškom vyspelosti každého interpreta, zahrala s príkladnou intonačnou čistotou, vyrovnaným, svetlým a šťavnatým tónom, ktorý sa úspešne niesol nad orchestrom. I pri všetkej prísnej disciplíne bol jej výraz živý, pulzujúci, aktualizujúci. Umocňovala ho skromným, ale predsa zdravo sebedovomým vystupovaním, upútavala krásou tónu, plasticitou fráz, presnou artikuláciou, spevnosťou, ktorá však nevzbudzovala dojem romantickej emocionality. Jej muzikantská inteligencia vymedzila priestor, ktorý dokázala naplniť žiarivou hudbou, sviežim temperamentom a správne dávkovanou citovosťou. I keď návetšnosť tohto podujatia signalizovala koniec sezóny, prítomné obecnstvo odmenilo umelkyňu i pohotový výkon sprevádzajúceho B. Režucha zaslúženým aplauzom a vynútilo si prídavok (J. S. Bach).

VLADIMÍR ČÍŽIK

Cesty za Kruhmi priateľov hudby na Slovensku ROZHLAS – šíriteľ hudobných hodnôt

Umenie a kultúra sú nepostrádateľnými pri rozvoji ľudskej osobnosti. Úlohou socialistickej kultúry je popri získavaní a upevňovaní vlastných hodnôt hľadanie cesty k ich odovzdávaniu. Hudba je nevyhnutnou pri formovaní estetického cistenia, čo priamoúmerne súvisí s rozvíjaním osobnosti človeka. V súčasnosti sa stala vďaka masovokomunikačným prostriedkom všadeprítomnou, neodmysliteľnou súčasťou života. Rozhlas patrí dnes k hlavným šíriteľom kultúry a teda aj hudby. Vďaka svojim špecifickým možnostiam získal a neustále si udržuje i v našej kultúre dôležité postavenie cez špecifické vyjadrovacie schopnosti „rozhlasovej reči“. I keď sa to dotýka všetkých foriem, druhov, žánrov — širokej siete rozhlasového vysielania — hudba medzi všetkými umeniami v rozhlase patrí k najrozumiteľnejším, teda má i najširšie uplatnenie. Patrí jej takmer 60 perc. vysielacieho času (samozrejme počítajúc i sféru populárnej hudby). Dôvod treba vidieť v tom, že najhlbšie preniká do podstaty človeka, najcitlivejšie rezonuje s jeho vnútorným životom a navyšuje slúži ako esperanto na dorozumenie medzi ľuďmi rôznych povolaní i kultúr. Tento psychologický moment nemožno obchádzať, ba priamo z neho je potrebné vychádzať a na ňom stavať umelecké programy. Všetkým rozhlasovým pracovníkom ide o získanie čo možno najširších a najrozmanitejších vrstiev vyspelých poslucháčov. K tomu je potrebné uplatňovať prísne kritériá na stavbu, dramaturgiu programov a tvorivú invenciu redaktorov, samozrejme, pri využití špecifických žánrových rozhlasových možností. Tvorivá činnosť pri dialógu s poslucháčom aj v tomto smere je prvoradá. Objavuje nové, je priekopníkom vývoja. Iba takýto tvorivý nepokoj môže prinášať novú kvalitu, ktorá nájde širšie uplatnenie v pôsobnosti na poslucháča, v získavaní jeho dôvery a podpory v spätnom odraze. Je to tiež jeden spôsob výchovy k novej kvalite kultúrneho povedomia poslucháča, lebo s vnímaním každého hudobného programu sa spája estetická, výchovná a vzdelávacia úloha. V tom plní rozhlas jedno zo svojich závažných poslaní. A tu dostáva hlavné slovo redaktor: akým spôsobom preklenie priamy dotyk so živou hudbou, aký zvolí kontakt medzi snímkom (štúdiom) a poslucháčom. Prvoradým predpokladom je, aby sa hudba nestala iba dopovedaním textu alebo navodením nálady, ale priamo dramaturgicky vstúpila do „deja kompozície“. Stáva sa prvoradým umelecko-tvorivým impulzom, tvorcom i zaväziteľom, čiže nosníkom celej relácie. Redaktori volia k tomu rôzne formy sprístupnenia. Vytvárajú, modifikujú, integrujú rozhlasové žánre, ktorými obohacujú program i približujú hudbu poslucháčovi. Sú to cesty od najtradičnejších foriem „skladačkového koncertu“ cez hudobno-slovné výklady, publicistické postrehy, besedy, až po umelecké kompozície a featurey. Vzniká pestrá paleta umelecko-publicistických transkripcií, orientovaných na tému hudba. Je súčasťou rozhlasového komplexu vo svojej jedinečnosti hudobného vyjadrenia, sledujúcej pritom výchovné, osvetové, estetické a etické aspekty voči poslucháčom, ale i spätne od poslucháča k nám formou besied, listov, kontaktných relácií.

V posledných rokoch v Redakcii symfonickej, opernej a komornej hudby ich vzniklo na desiatky v rámci cyklov i samostatných programov, dotýkajúcich sa najširšej prítomnosti. Medzi nimi i cyklus Cestami hudby, ktorý vznikol z podnetu Zväzu slovenských skladateľov a naliehavej potreby podporiť Kruhy priateľov hudby a všetkých, ktorí sa v tejto organizácii snažia

pomôcť absentujúcej estetikej výchove na školách a aspoň čiastočne sa starajú o budúcnosť mladších generácií pri rozvíjaní ich duchovných hodnôt. I keď svojou aktuálnou naliehavosťou hovorí tento cyklus o súčasných problémoch a perspektívach, jeho pôvod treba hľadať v sedemdesiatych rokoch pri Kruhu priateľov umenia, kde sa zmapovávali úspechy i úskalia tohto obdobia. Pracovníci v kultúrno-osvetových zariadeniach v Komárne, Nitre, Piešťanoch, Humennom, Košiciach, Bratislave atď., si iste pamätajú na naše spoločné besedy. Tak ako vtedy i teraz ide všetkým o spoločné úsilie — dostať hudbu na vidiek, medzi najširšie vrstvy pracujúcich. Spoločne s tými, ktorí sa vedia zapáliť pre umenie a silou svojej osobnosti pomôcť pri jeho rozvíjaní, prispieť k demokratizácii a širokému sprístupneniu hodnôt na poli kultúry. Pretože „kultúra dnes slúži nielen na zábavu obecnstva, ale i k odhaľovaniu tvorivých síl a zasahovaniu do tvorivého spoločenského procesu. Estetika je jej neoddeliteľnou súčasťou, možno dnes povedať — etikou súčasnosti“. V celom cykle pátrame po koreňoch náklonnosti k vážnej hudbe, ako aj po nedostatkoch, ktoré vďačujú dnešnému publikum od estetických hudobných zážitkov. Je skutočnosťou, že dnes umenie prichádza za človekom všade — do hlavného mesta i na vidiek prostredníctvom technických vymožeností, ale i priamo, živým kontaktom s umením, cez interpretov. Aby ale bolo prijímané a úprimne pretažené je potrebná prítomnosť schopného organizátora, ako to vyjadrla v relácii o Košiciach dramaturgička tamojšej filharmónie Angela Janušková: „Kde je osvetár, ktorý miluje hudbu, tam je aj hudobný život.“ Teda pomoc nemožno pasívne očakávať z centra, ale je potrebné uplatňovať vlastné nápady, zapájať vlastné zdroje, pomáhať pri duchovnom rozvoji mladých, hoci „tieto kultúrne inštitúcie len supľujú úlohy estetickéj výchovy, ktorá by mala jednoznačne prislúchať školám. Jej absencia už teraz sa veľmi negatívne prejavuje v redukovanom citovom živote mladých, v nedostatočnom stupni rozvoja ich tvorivých schopností, čo je dôležité aj z hľadiska ďalšieho ekonomického napredovania našej spoločnosti.“ (Z rozhlasového rozhovoru s podpredsedníčkou ONV v Komárne Silviou Majlingovou.) Cez hudbu sa možno postarať o bohatý život súčasníka a to je jeden z prvoradých cieľov našej spoločnosti.

Metamorfózy pohľadu na hudbu, na jej pôsobenie na človeka v tomto cykle, získavajú účinnosť svojím rozhlasovým vyjadrením. Doteraz v šiestich reláciách s autorskou spolupracou dr. Terézie Ursínyovej sme zmapovali nielen strediská Slovenska, kde pracujú a bojujú o každého poslucháča, za nové publikum, ale súčasne sme sa snažili predstaviť diapazón možností rozhlasovej publicistiky: ako dokáže tvorivý autor zužitkovať materiál a ako ho podá poslucháčovi. Rozhlasové špecifiká sú teda tiež jedným zo závažných prostriedkov ako priblížiť napísané a povedané poslucháčovi, aby ho to zaujalo, presvedčilo. Slovo s hudbou a rozhlasovou technikou dokáže pri time zapálených tvorcov záročiť mnohé. Ide najmä o to, obohatiť a spestriť hodinový program slova a hudby o plnohodnotné tvorivé vyznenie v prospech poslucháča.

V cykle Cestami hudby ide rozhlasu o spoluprácu so Slovkoncertom a spoločné úsilie pomôcť. Práca hudobných redakcií má iste svoje rezervy, ale vzhľadom k tomu, čo a v akej šírke vysielá, reprezentuje vysokú kvalitu a bohatú ponuku, a veríme, že aj spoločensky dostatočnú rezonanciu.

ETELA ČÁRSKA

K vystúpeniu Slovinskej filharmónie v Bratislave

Slovinská filharmónia z Ljublane patrí medzi najstaršie európske symfonické telesá. Vznikla v roku 1904, ale ako uvádza programový bulletin z ich koncertného vystúpenia v Bratislave do dňa 21. mája 1985, jeho história siaha až do 18. storočia. Najväčší rozmach zaznamenal orchester po roku 1948. Na jeho čele okrem popredných domácich umelcov stáli i dirigenti svetového mena ako A. Ceccato, J. Ferencsik, F. Konwitschny, P. Kletzki a mnohí iní, ktorí formovali jeho profil i zrelé umelecké teleso. V takejto podobe sa predstavila Slovinská filharmónia i bratislavskému obecnstvu v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie počas jediného koncertu, ktorý sa uskutočnil pod záštitou MK SSR a JUZAMS-u. Hrala pod vedením Uroša Lajovica. Sólistami boli juhoslovanský violončelist Miroslav Mlejnik a zaslúžilá umelkyňa sopranistka Magdaléna Hajóssyová. S programom, ktorý uviedli na koncerte sa predstavili i na tohtoročnej Pražskej jari. Tvorili ho diela súčasného juhoslovanského skladateľa Pavla Michelčiča, Luigiho Boccheriniho a Gustava Mahlera.

Slíka, ki izginjajo je trojčastová skladba, v ktorej Pavel Michelčič (1937) veľmi pôsobivo vypracoval orchestrálny part vyrastajúci na jednej strane z tradície národnej melódiky, na strane druhej zasa z kompozičných princípov hudby 20. storočia, z hudobnej reči založenej na bohatosti farby, melodických, rytmických a harmonických zvrátov. Na jediné počutie — a snáď tomu napovedá i pomenovanie skladby (Miznūce obrazy), ktoré môžeme považovať i za ich programový rámec — zanecháva dielo v poslucháčovi pocit, s ktorým sa človek nášho veku, príslušník národa, v ktorom majú tradície silne zakorenené výhonky, častokrát vysporadúva. Tieto tradície v ňom niekde žijú, kloktajú, ale tempo súčasnosti ich čím ďalej tým častejšie a neúprosnejšie zatlačá do úzadia. Pavel Michelčič využil na vykreslenie týchto obrazov bohatý arzenál hudobných nástrojov veľkého orchestra v rôznych zoskupeniach. Ich úlohu ako nositeľov hlavných tematických celkov zvýraznil i dirigent Uroš Lajovic. Svoju interpretáciu Miznūce obrazov koncipoval v duchu už spomínaných skladateľových zámerov. Dielu v jeho podaní i v podaní Slovinskej filharmónie nechýbala dynamickosť, dramatické vyvrcholenie, ale ani mákly lyrické miesta preplnené citom a vŕcnosťou.

Problematickejšim bol sólistický výkon Miroslava Mlejnika v Boccherinim Koncerte B dur, op. 34 pre violončelo a orchester. Boccherini, sám vynikajúci violončelist, napísal 4 koncerty pre tento nástroj. Koncert B dur je z nich najhranejší. Je skomponovaný v rokokovom duchu a sólistovi poskytuje nemalo možností preferovať svoje technické i umelecké danosti. Ešte

máme v živej pamäti umeleckú kreáciu fínskeho violončelistu A. Norrasa v Haydnovom koncerte. Oproti nemu sa javilo vystúpenie M. Mlejnika slabším. Predovšetkým po stránke technickej a v kultivovanosti prejavu. Jeho interpretácií síce nechýbala dávka muzikality, ani snaha po štýlovej vycibrenosti, ale tieto atribúty boli podlomene rytmickými i intonačnými nepresnosťami. Boccheriniho sólovému partu chýbal v jeho podaní virtuózný lesk, ľahkosť a elegancia. Napriek týmto vŕchadom nemožno však výkon M. Mlejnika hodnotiť zásadne len negatívne. V rámci plejady mnohých instrumentalistov-sólistov znesie i jeho hra medzinárodné kritériá, i keď hodnotená len priemerným meradlom.

Záver a súčasne vyvrcholenie bratislavského hostovania Slovinskej filharmónie znamenalo uvedenie Symfónie č. 4 G dur G. Mahlera. I keď táto Mahlerova symfónia sa oproti ostatným symfóniám javí ako „komorná“, čo do obsahu i výrazu je tak isto pre orchester i pre dirigenta ťažkou úkážkou ich schopností. Koncepcia U. Lajovica vychádzala z tradičných predstáv o mahlerovskej interpretácii. Jeho verzia bola prepracovaná, zjavne i dôkladne vopred premyslená. Vychádzala z veľkých dynamických oblúkov, z umiernených temp, zo širokodychého frázovania, zo snahy vykresliť náladové kontrasty, v záverečnej časti — do ktorej pristupuje i sólový spevácky part — z jeho zvýraznenia spievaného textu (Mahler použil ako textovú predlohu báseň Nebo plné huslí zo slávnej zbierky nemeckej ľudovej poézie Chlapcov zázračný roh) a dovíňania celého obsahového zamerania symfónie v pôsobivom finále. Zámer dirigenta bol z jeho interpretácie zjavný, hoci v skutočnosti sa tento nepodaril dokonale naplniť. Niektoré miesta pôsobili ukvapujúco, bolo by sa žiadalo precíznejšie vypracovanie detailov, jasnejší, priezračnejší zvuk orchestra. Vari len tieto niektoré čiastkové nedostatky delili uvedenie Mahlerovej symfónie Slovinskou filharmóniou od výkonov, ktoré znesú i tie najprísnejšie kritériá. I napriek týmto „chýbám krásy“ však U. Lajovic so Slovinskou filharmóniou a v neposlednom rade i vďaka speváckemu výkonu M. Hajóssyovej, ktorý sa zaskvel opäť na vysokej profesionálnej úrovni, pripravil obecnstvu krásny umelecký zážitok, vytvoril atmosféru inšpirujúcu a neobyčajne srdečnú.

Slovinská filharmónia je kolektívom vyspelých orchestrálnych hráčov. Dokáže pružne reagovať na dirigentove požiadavky a disciplinovanosťou svojich členov tak plniť i skutočne náročné úlohy. Jeho zvuk je skôr hutnejší ako priezračnejší. I jeho bratislavské vystúpenie svedčilo o tom, že sa právom radí medzi významné orchestrálna telesá nášho kontinentu.

MARTA FOLDEŠOVÁ

SUCHOŇOV OPERNÝ EPOS OPÄŤ V SND

GRAMORECENZIE

Silu človeka spoznáme vtedy, keď stojí pred prekážkou, ktorú musí prekonať. Silu národa spoznáme, keď stojí zoči-voči svojim dejinám... Poznanie dejín je dôležitým kľúčom k národnému uvedomeniu. Ak nepoznáme našu vlastnú históriu, nie sme národom...
Eugen Suchoň

Tieto slová tvorca operného Svätopluka sú stále aktuálne — zvlášť však v roku, kedy si kultúrna verejnosť celého sveta pripomína 1100. výročie úmrtia učiteľa Slovienov arcibiskupa Metoda. Pri tejto príležitosti a zároveň na oslavu 40. výročia porážky fašizmu a 65. výročia SND pripravila jeho opera nové naštudovanie Svätopluka — v poradí už svoju štvrtú inscenáciu druhého Suchoňovho hudobnodramatického diela. Je to veľký umelecký čin — opätovne dokumentuje imaginatívnu silu tohto monumentálneho hudobnodramatického eposu. Vďaka spolupráci všetkých zúčastnených vzniklo predstavenie, ktoré má nesporné predpoklady stať sa vyhľadávaným repertoárovým číslom.

Javisková podoba najnovšieho bratislavského Svätopluka vytvoril tím, pozostávajúci z režiséra Branislava Krišku, výtvarníka Ladislava Vychodila a navrhovateľky kostýmov Heleny Bezákovej. Spoločnými silami stvárnilo dielo ako monumentálnu hudobnodramatickú fresku. Vychodilova scéna využíva celú plochu hľadiska, má vždy rovnaký pôdorys — ibaže ho konkretizuje niekoľkými vymeniteľnými a doplnkovými artefaktami. Dôležitú úlohu majú v nej nápisy v prvom slovanskom písme — hlaholike; nielenže sú vyryté do centrálneho miesta výpravy, ale na začiatku a konci opery sú premietané svetelnou projekciou. Iná projekcia dominuje v druhom dejstve — jej farbitá mozaikovosť umocňuje tajomnosť pohanských obradov. Osvetľovacie zdroje vytvárajú sugestívny svetelný koncert — vždy v súlade s dejom. Tvarová i farebná zložka kostýmov napomáha charakteristike postáv — v krajných dejstvách sa vyznačuje premyslenou koloritnosťou, v druhom dejstve hýri pestrosťou. Režijné ponímanie zdôrazňuje v krajných dejstvách monumentalitu, v strednom (najdlhšom) dejstve extatickosť až orgiastickosť — neraz za aktívnej účasti členov baletného súboru v choreografii Karola Tótha. Réžia umožňuje individuálne stvárňovanie jednotlivých postáv — vždy však v rámci premyslenej koncepcie a aranžmánu. Masové scény na Veľgrade v Devíne vyznievajú veľkolepo — Kriška je majster účinného, hoci pomerne jednoduchého tvarovania kolektívnych výjavov. Pohanský kar v druhom dejstve je strhujúci. Vôbec stvárnenie stredného dejstva je vyslovene objavné. Perúnova socha nie je na javisku, centrálna svätyňa je umiestnená v jaskyni, zborové i tanečné výjavy sú plné temperamentu a bojová zrážka Mojmirovej družiny s pohanmi vyznieva vieryhodne vďaka využitiu choreografických prvkov. Treba tiež pripomenúť, že Kriška svojím realizovaním Mojmirovej prísahy v závere sa najviac zo všetkých domácich režisérov priblížil autorovej koncepcii — situoval ju medzi zomrelého vladára a zavraždenú otrokyňu.

Na strhujúcom výsledku naštudovania má levi podiel šéfdirigent opery Ondrej Lenárd. Perfektné interpretoval s orchestrom opery SND nesmierne invenčnú partitúru, miestami — najmä v druhom dejstve — citeľne zrýchlil hudobnú pulzáciu, vždy však nechal dominovať spievané slovo (uprednostňujúc výrazovú silu nad množstvom decibelov, hoci ani nimj nešetril tam, kde sa to žiadalo). Zbor, rozšírený o pomocný ansámbl opery SND, dobre pripravil Ladislav Holásek.

Analýza početnej plejády sólistov by zaberala mnoho miesta, preto sa obmedzím iba na stručné charakteristiky najpozoruhodnejších výkonov. Malachovského Svätopluk je rezolútny, energický panovník, výbušný i pomstychtivý, hlasovo stále obdivuhodne svieži a mnohotvárný. Peter Mikuláš v tej istej úlohe je ľudskejší, lyrický i rezignovanejší, vynikajúco uplatňuje svoj krásny, teplý, kultivovaný hlasový fond. Mojmir Františka Cabana patrí k jeho najlepším postavám, má perfektný spevácky i herecký prejav, plný noblesy i zápalu. Aj Pavol Kamas a. h. ako jeho



Zaslúžilý umelec Ondrej Malachovský ako Svätopluk.

Snímka: J. Vavro

alternant je dobrým typom, ktorý stavia najmä na svojom farbisťom barytón. Veľmi dobrí sú obaja mladší Svätoplukovia — František Livora a Milan Kopačka; prvý z nich je však tvrdší a razantnejší. Aj obe Mileny zodpovedajú skladateľovým predstavám. Elena Holíčková je však lyrickejšia a podáva prepracovanejší výkon. Veľkolepo kreuje Eutomíra Elena Kittnarová — stvárňuje ju ako feudálnu dámu, ktorá racionálne kontroluje a ovláda každý svoj pohyb i mimický záchvev; jej vokálny a artikulačný prejav je tiež vynikajúci. Výborná je Blagota Oľgy Hanáčkovej — herecky úspornými prostriedkami vyjadriť veľmi mnoho a umocniť to krásnym spevom. Záboj Jozefa Kundláka žiarí vnútornou protirečivosťou v podstate ušľachtilého človeka i speváckou nošnosťou nádherných legátových kantilén — pritom je to postava par excellence lyrická. Jeho ohlasove dramatickejšie alternant Jozef Ábel kreuje túto persónu plebejskejšie, ale tiež presvedčivo. Žreci Ján Galla i Jozef Špaček kladú dôraz na majestátnosť hereckého i vokálneho prejavu. Nezabudnuteľnou figurou je Vražec Vojtech Schrenkel.

Záverom treba zdôrazniť, že nové naštudovanie opery Svätopluk Eugena Suchoňa v opere SND sa stalo kultúrnym a umeleckým sviatkom.

Eugen Suchoň: Svätopluk. Hudobná dráma v troch dejstvách. Libreto podľa slovenského literárneho odkazu spracovali I. Stodola, E. Suchoň a J. Krémery. Dirigent O. Lenárd. Réžiser B. Kriška. Zbormajster L. Holásek. Scéna L. Vychodil. Kostýmy H. Bezáková. Choreograf K. Tóth. Asistent dirigenta D. Štefánek. Pomocný režisér T. Beňo. Obsadenie úloh: O. Malachovský, P. Mikuláš (Svätopluk), F. Caban, P. Kamas a. h. (Mojmir), M. Kopačka, F. Livora (Svätopluk ml.), P. Oswald, M. Dvorský, I. Ožvát (Predslav), J. Hrubant, J. Martvoň (Dragomír), M. Blahušiaková, E. Kittnarová (Eutomíra), J. Ábel, P. Dvorský, J. Kundlák (Záboj), E. Baricová, O. Hanáková (Blagota), A. Czaková, E. Holíčková (Mileny), J. Galla, J. Špaček (Žrec), V. Schrenkel, I. Ožvát (Vražec), S. Beňačka, R. Uhlár (Bogat) a ďalší. Premiéry v opere SND 7. a 12. mája 1985. IGOR VAJDA

RIGOLETTO na záver sezóny v Košiciach

GIUSEPPE VERDI: RIGOLETTO. Opera v troch dejstvách. Libreto: F. M. Piave. Preklad: Ladislav Holoubek. Dirigent: Marián Vach. Réžia: Drahomíra Bargárová. Scéna: Ján Hanák. Kostýmy: Ludmila Purkyňová a. h. Choreografia: Jozef Zajko a. h. Zbormajsterka: Ján Rácová. Účinkujú sólisti, zbor, orchester a balet ŠD v Košiciach. Premiéry 24. a 26. mája 1985.



Dr. P. Bárd ako Rigoletto.

Snímka: O. Béreš

Operná sezóna v ŠD v Košiciach vyvrcholila novým naštudovaním Verdiho opery Rigoletto, ktorá bola uvedená v rámci XXX. ročníka Košickej hudobnej jari.

Najväčším prínosom a dominantou súčasnej inscenácie bolo hudobné naštudovanie, ktoré pripravil šéf opery a dirigent Marián Vach. Smerovalo veľmi intenzívne k prehĺbeniu práci na hudobných detailoch, čoho výsledkom bola timbrová, súzvuková i dynamicky vyrovnaná a vzájomne sa dopĺňajúca interpretácia vo všetkých nástrojových skupinách a veľmi konkrétny hudobný obraz. Orchester bol živou súčasťou scény, dýchal s javiskom, spoluvytváral so spevákmi dynamický celok. Škoda, že timbová spolupráca ostala v inscenácii Rigoletta obmedzená len v rovine hudobného naštudovania, resp. spoločnej interakcie dirigenta, orchestra, sólistov a zboru. Ostatné, rovnako dôležité inscenačné zložky ostali osamotenými bezčami, čoho samozrejým dôsledkom bol heterogénny rozptyl inscenačných prvkov.

Réžia Drahomíry Bargárovej bola obligátna. Zakódovala všetky charakteristické znaky a črty hlavných postáv, najmä Rigoletta. Rozvinula i niektoré detaily (ária Gildy v 1. dejstve, výstupy Rigoletta a i.). No, vyskytli sa i niektoré hudobne neopodstatnené detaily, ako napr. unáhľený odchod Gildy a Rigoletta zo scény vo finále 2. dej., po vypätej scéne prísahy pomsty Rigolettom.

Farebne fádne boli kostýmy Ludmily Purkyňovej. Nesúrodý materiál (kombinácia silonu so zamatom), ale ani strihy šiat pre jednotlivé postavy, najmä okruhu vojvodcovho dvora, lež aj Gildy, nevzbudzovali súhlasný vizuálny dojem. Na scéne Jána Hanáka dominoval exteriér vojvodcovho paláca, variabilne obmieňaný na obydlie Gildy (resp. Rigoletta) a Sparafucilu.

Charakteristickou, ale aj sympatickou črtou inscenácie bolo obsadenie hlavných úloh mladými spevákmi a sólistami, ktorí dostali prvú väčšiu príležitosť. Väčšia časť z nich v náročnej skúške obstála veľmi dobre z hľadiska obohatenia vlastných interpretačných kvalít.

Neuspokojili výkony oboch predstaviteľov vojvodu (Gabriel Szakál, Emil Merheim), tejto síce dramaticky statickej, no spevácky vypätej úlohy. Chýbal bezprostredný, technicky bezchybný odvedený vokálny prejav, chýbali svetlité, bezproblémové výšky i citlivejšia práca s dynamikou. Hlasovo bol Szakál vojvoda vyrovnanjší i pri absencii uvoľneného prejavu. Ani Merheim nepreklenul nebezpečné úskalia tejto postavy. Jeho prechody do vyšších polôh a samotné výšky boli poznačené nápadnou timbrovou zmenou i forsírovaním silnejšej dynamiky.

František Balún v úlohe Rigoletta využil pomerne širokú škálu výrazových prostriedkov, ktorými presvedčivo stvárnil dvojpolosť tejto postavy — fyzickú, čiastočne i duševnú znetvorenie, ale i vrúcnosť citu milujúceho otca. Najmä v 2. a potom i v 3. dejstve dospel ku koncentrovanému výkonu. Dr. Peter Bárd, debutant, príjemne prekvapil kontrolovaným výkonom. Bárdov vokálny prejav si, pravda, ešte žiadal prehĺbiť a farebne diferencovať dramatický vývoj stvárňovanej postavy. Napriek mladému veku a minimálnym javiskovým skúsenostiam bol však jeho Rigoletto vykontrovaný zrozumiteľne.

Gildu stvárnila dve mladé sopranistky — Ivica Neshybová a debutantka Anna Marušinová. Príznačnou črtou Neshybovej pôsobivo lyricky koncipovanej Gildy bola najmä kultivovane nuansovaná dynamika i krásne mezza voce. Marušinovej Gilda nemala toľko vnútornej vrúcnosti ani hereckej presvedčivosti, spevácky však prekvapila sľubným a nosným hlasovým fondom i hudobne vypracovanou interpretáciou svojej prvej veľkej a náročnej javiskovej postavy.

V postave Sparafucila výrazne uplatnil svoj zmysel pre charakterovú plasticitu Juraj Šomorjai. Maddalenu vo výrazovo zaujato a vokálne vyrovnanom výkone predstavila Mária Adamcová ml. Alternácie oboch úloh v menej priebojných polohách a výrazovej sile vytvorili Gejza Spišák a Viera Hronská. Obaja predstavitelia Monterona (Ladislav Neshyba a Ľudovít Kovács), epizódne, no z hľadiska dramaturgie opery dôležitej postavy, boli nositeľmi hrozacej katastrofy a na javisku personifikovali pomstu, ktorej vykonávateľom je Rigoletto.

Zbory zneli (hlavne na prvej premiére) hutne a hudobnou vypracovanosťou dobre zapadali do súkolia hudobného celku, vytvoreného dirigentom, orchestrom a sólistami.

DITA MARENČINOVÁ

G. B. SAMMARTINI: Violin Concerto in C major, Symphony in A major
G. B. PERGOLESI: Concertino in E flat major, Concertino in G major
SLOVAK CHAMBER ORCHESTRA: BOHDAN WARCHAL
OPUS Stereo 9110 1488

Treba vysoko kvitovať, že SKO si povšimol i tvorbu majstrov neskorého baroka či začínajúceho galantného štýlu — G. B. Sammartiniho a G. P. Pergolesiho.

I keď sa na Pergolesiho často zabúda preferovaním tvorby Vivaldiho, Händla, Bacha a iných predstaviteľov neskorého či vrcholného baroka, pri počúvaní Pergolesiho koncertov si uvedomujeme, že dokázal doplniť rozvinutý štýl orchestrálnych hudby o nové elementy, ktoré možno napr. vidieť v stupňovanom inštrumentálnom lesku, ktorý Pergolesi docielil svojou inštrumentáciou, predovšetkým však preferovaním súzvukov vo vyšších polohách huslí. Šarm jeho melosu poukazuje jasne do budúcnosti. V jeho skladbách už vidieť na obzore končiare nasledujúceho štýlového obdobia — obdobia klasicizmu. Kantabilnosť, ktorú vyžarujú jeho témy a jeho spôsob inštrumentácie, dosahuje Pergolesi odklonom od harmonickej statičnosti, flexibilitou jeho tematických línií. Pergolesiho Concertina sú úspešným a hodnotným príspevkom k postupne zanikajúcej tradícii, ktorú pred rozpadom barokového štýlu ešte dokázal pozdvihnúť na vyšší stupeň. Rovnako možno kvitovať, že sa SKO zapodieva i Sammartinim, ktorý slávi v tomto roku svoje životné jubileum.

Hodnota interpretácie, umelecká inštrumentálna dokonalosť súboru a jeho príkladná súhra dávajú interpretovaným dielam stupňovanú príťažlivosť.

...

W. A. Mozart: Serenades for Wind Instruments: No 11 in E flat major, KV 375; No 12 in C minor, KV 388.
BRATISLAVA CHAMBER HARMONY: JUSTUS PAVLIK
OPUS Stereo 9111 1334

Dnes si ťažko vieme vytvoriť obraz o spoločenskom ohlase hudby pre dychové harmóniu, ktorá sa hojne pestovala v období hudobného klasicizmu. Najväčší majstri ako Haydn, Mozart, Hummel venovali tomuto druhu značnú pozornosť. Bola to hudba žiadaná a hojne uvádzaná pri rôznych spoločenských príležitostiach, mimo iného aj pri stolovaní. Písanie skladieb pre dychovú harmóniu prinášalo preto aj najistejší príjem skladateľom. Z Mozartových listov, ktoré písal svojmu otcovi, sa dozvedáme, že sa ponáhľal napísať objednanú hudbu pre dychový súbor, aby ho len nepredbehli iní skladatelia.

Obdobie reprezentatívnej barokovej suity v podobe sledu tancov, uvádzanej majestóznou overtúrou, patrilo minulosti. Prichádzalo obdobie záľuby v hudbe miešaného obsadenia, predovšetkým záujem o farbité drobnejšie komorné obsadenie. V tomto období sa zrodilo veľké množstvo divertiment, kasácií a serenád, ktoré zároveň odzrkadľovali vkus rozvinutého ideálu klasicizmu. Je to hudba napísaná s veľkým jemnocitom, dynamická, vzdialená každému páťosu. Hudobné myšlienky počítajú s farebnými kvalitami nástrojov. Skladatelia v týchto skladbách spracovávali populárne melódie, výjavy, témy a árie z rôznych oper, ktoré panstvo v tom čase obľubovalo.

Mozartove serenády pre dychovú harmóniu odzrkadľujú jeho vycibrený vkus predovšetkým vo vedení hlasov, ale aj v živom harmonickom kontrastovaní, v rozdelení tematických úloh medzi nástroje podľa ich najvlastnejšej charakteristiky, ako i v domyselnom formovaní skladobného priebehu a tektonického vybudovania skladobného celku.

Je pôžitkom vypočuť si nahrávku Mozartových serenád v podaní súboru Bratislavská komorná harmónia; čísta, muzikantský jemnocit, zmysel pre voľbu tempa a napokon i elegancia podania dávajú tejto interpretácii svoje zvláštne čaro, ktoré zároveň vystihuje umeleckú hodnotu nahrávaných skladieb.

JÁN ALBRECHT

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

Sopranistka LUDMILA DVOŘÁKOVÁ

Hlas je veľký dar a preto je potrebné s ním veľmi rozvážne hospodáriť, udržovať stále jeho pružnosť a najmä neohrozovať, a to aj za cenu straty finančného zisku! Týmto slovami sa blížil ku koncu rozhovor so svetoznámu speváčkou Ludmilou Dvořákovou, s ktorej menom sa bolo možné stretnúť na najvýznamnejších operných scénach celého sveta. Trvale pôsobí v berlínskej Štátnej opere, ale jej operné umenie rovnako zažiarilo i v Moskve, Leningrade, Varšave, Budapešti, Lipsku, Drážďanoch, Záhrebe, Ríme, Aténach, Miláne, Mníchove, Hamburgu, Paríži, Madride, Londýne, New Yorku, Washingtonu, Tokiu, Buenos Aires... V týchto a mnohých ďalších veľkomestách sa uplatňovala ako vynikajúca interpretka predovšetkým wagnerovských úloh, a to s úspechom adekvátnym speváckej svetového mena. Keď po mnohoročnej prestávke vystúpila nedávno v Brne na scéne Janáčkovho divadla, bolo od jej prvého vstupu na javisku zrejmé, že obecenstvo bude svedkom mimoriadnej udalosti.

Odkedy spievate úlohu Kostolníčky z Janáčkovskej pastorkyne?

— V apríli r. 1980 bola táto opera inscenovaná v Ženeve v českom jazyku, kde ju dirigoval viedenský dirigent B. Klobučar a titulnú úlohu spievala Gabriela Benčáková-Čápková. Účinkovali i ďalšie veľké osobnosti — a všetci spievali po česky. Vtedy som obdivovala predovšetkým zbor, ktorý dokázal vynikajúco našťudovať svoj part v perfektné češtine. Predstavenie sa stretlo s obrovským ohlasom, úspech bol fantastický. Janáčkovu operu režíroval Ewald Schorm na scéne Josefa Svobody a ja som tam vtedy po prvýkrát spievala Kostolníčku.

V Brne je janáčkovská tradícia veľmi živá. S akými pocitmi ste som prichádzali?

— Je prirodzené, že keď človek takto rýchlo „vletí“ do inscenácie, dostáva sa určitá nervozita, a to i napriek tomu, že som svoju úlohu v Brne predom počtovo korepetovala. Pochopiteľne, že som sa snažila v sebe vyprovokovať všetko, čo som predtým získala s režisérom E. Schormom pri ženevskom predvedení. A navyše, dôsledne som sa zaoberala nielen Janáčkovou partitúrou, ale i literárnu predlohu Gabriely Preissovej. Mám totiž zásadu, že človek sa má držať notového zápisu a potom pochopiť všetko. A pretože Janáček túto úlohu a vlastne vôbec celú jej pastorkyňu podrobne vypracoval do najmenších detailov (v klavírnom výťahu je presne zapísaná dynamika, frázovanie i prednesové znamienka) a pokiaľ sa z tohto zápisu verne vychádza, postava sa musí vydať.

Ako táto postava, ktorej rozpoltenosť robí problémy mnohým speváckam, chápete vy?

— Krátko povedané — asi trochu odlišne od vžitých predstáv. Po brnenskom vystúpení sa mi napríklad mladá členka zboru priznala, že po prvý raz v živote počula aký spevný je vokálny part Kostolníčky. Musela som jej odpovedať, že som vlastne nerobila nič iné, len interpretačne realizovala to, čo je zapísané v Janáčkovskej predlohe. Domnievam sa — a možno si to priznať — že Janáčkov hudba je vlastne český verizmus. A keďže k veristom počítame Pucciniho, Mascagniho a ďalších, som zásadne proti tomu, aby sa Janáček nejak „vykrikoval“ alebo „sekal“ — ten sa má spievať!

Názor, že vaša Kostolníčka bola spevnejšia a herecky noblesnejšia, nebol ojedinelý. Z čoho odvodzujete túto koncepciu?

— Predovšetkým zo štúdia Janáčkovskej partitúry, ale zároveň i štúdia literárnej predlohy G. Preissovej: spisovateľka totiž Kostolníčku chápe vo svojej podstate ako vznešenú ženu, hoci je to len vidiečanka. Preissová dokonca hovorí, že to bola žena podobná farskej gazdine, ku ktorej ľudia chodili pre radu i pre pomoc (poznala napríklad dobre liečivé rastliny). Ak teda v románovej predlohe i liečila, nesmieme ju dnes chá-

pať ako hysterickú postavu, z ktorej vyžaruje iba zloba. Kostolníčka je založená veľmi citovo, ale nedáva to najavo — je uzavretá, pretože je zatrpknutá vlastným životom.

V ženevskej inscenácii bol dokonca v prvom dejstve otvorený škrt, v ktorom Kostolníčka na dvoch stránkach partitúry vysvetľuje, prečo nechce, aby si jej vziať štev. Z tohto textu je zrejmé, že ona nezakazuje imperatívne a v hneve, ale zo zúfalstva, z obavy aby jej nuda nemala podobne ťažký a nešťastný život ako ona.

Domnievam sa, že som takto bola prvou českou predstaviteľkou Kostolníčky, ktorá toto vide spievala.

Kostolníčka však asi nebola jediná vaša janáčkovská úloha?

— Už v Ostrave som kedysi ako svoju prvú úlohu spievala Káfu Kabanovú. K tejto opere som sa zhodou okolností nedávno vrátila, keď som ako stála členka berlínskej opery bola pozvaná do Lübecku, aby som tam spievala Kabanichu — čo však bol z mojej strany veľký omyl, takže som ani všetky predom dohodované predstavenia neodspievala. Bolo to v roku 1978, pri príležitosti janáčkovského roku, kedy tam chceli mať niekoho z Československa. Musím priznať, že celá inscenácia bola veľmi vydarená, i keď Kabanichu som sama nedokázala primerane stvárniť, pretože k nej nemám vzťah, nedokážem ju precítiť.

Popri Janáčkovskej ste v umeleckom živote iste venovali pozornosť i ostatným českým autorom...

— Pochopiteľne nechýbal repertoár z oper Smetanových (Marjanka z Predanej nevesty, Krasava v Libuši, Milada v Daliborovi, atď.), Dvořákových — často som spievala najmä titulnú postavu Rusalky, za ktorú som tiež dostala cenu Divadelnej žatvy v roku 1950 (v Berlíne som v tejto opere spievala Kňažnú). Z českého klasického repertoáru nemôžem tiež nespomenúť opernú tvorbu Z. Fibicha.

Niektoré z týchto postáv ste uviedli aj na javisku SND — spomínate si?

— Áno, veľmi živo a dodnes s radosťou. V Bratislave som okrem ďalších postáv stvárnila i titulnú Rusalku a spievala som aj v Daliborovi — a medzi tamajšími členmi operného ansámblu som sa cítila veľmi dobre. Prijali ma, ako sa hovorí, s otvorenou náručou a našla som tam mnohých výborných priateľov, u ktorých som spočiatku, keď som nemala iné možnosti, dokonca tiež bývala! Konkrétne by som chcela spomenúť Oľgu Hanákovú či svojho partnera dr. Gustáva Pappa, režiséra Miroslava Fischera, dirigenta Gerharda Auera, rada spomínam aj na dirigenta Tibora Frešu a mnohých ďalších. Vôbec mám z Bratislavy tie najkrajšie dojmy — rada by som sa tam po rokoch opäť vrátila, stretla sa s týmito ľuďmi a oživila si krásne spomienky na scénu Slovenského národného divadla.

Budapešťiansky jarný festival

gentov na našťudovanie uvedeného repertoáru, čiže, jeho plány nevyšli bez zvyšku, lebo Jurij Simonov odriekol našťudovanie Čajkovského lyrických obrazov, Giuseppe Patané v dôsledku havárie bol nútený zrušiť svoju zmluvu na našťudovanie Verdiho labutej plesne a ani tak očakávané našťudovanie Straussovho Ružového gavaliera Jánosom Ferencsikom sa už nikdy neuskutočnil...

Ale uskutočnilo sa nové našťudovanie Beethovenovho Fidelia pod taktovkou čoraz častejšie sa doma objavujúceho Antala Dorátiho. Táto skutočnosť má svoju zvláštnu príchuť v tom, že ten istý Doráti, ktorý ako 18-ročný začínajúci hudobník bol ako korepetitor štyri roky stálym členom súboru, sa ako dirigent postavil na čelo orchestra — v ktorom kedysi bol popredným huslistom aj jeho otec — iba teraz, na samom konci svojich sedemdesiatich rokov.

Posledný marcový večer zo 6 plánovaných predstavení som počul prvú reprízu, respektíve premiéru druhého obsadenia. Samozrejme punc celému predstaveniu dodala osobnosť Antala Dorátiho. Počas celého predstavenia som hľadal a čakal, že objavím akési špeci-
fické charakteristiky „Dorátiho Beethovena“. Až na



Pohľad do siene nového kongresového centra Patria.

Životný osud vás však odviaľ do operného prostredia NDR. Môžete porovnať spôsob práce v tamajších operných súboroch s našimi?

— V prostredí berlínskej opery (a nielen tam!) sa pracuje veľmi dôkladne, vyžaduje sa absolútna disciplína — hudobná, režijná i herecká. Keď režisér pracuje na nejakej novej inscenácii skúšky neprebiehajú iba v dopoludňajších hodinách, ale sa skúša 6—8 hodín denne. Postavy sú pri tomto spôsobe práce logicky zdôvodnené, pevne zafixované, všetko je na svojom mieste, všetko má svoje opodstatnenie — a samotné predvedenie je potom skutočne vynikajúce. Aj keď to — čo sa týka inscenačných nárokov a režijnej koncepcie — môže niekedy na prvý pohľad vyzeráť tak, že je to „postavené na hlavu“ (spomínam si napríklad na Kupferovu režijnú poňatie Straussovej Salome), ono to napokon publikum dokonale uchváti, a výsledok je nesporný. Fikcia miest na javisku má svoje výhody — napríklad i v tom, že človek nevníma len svoju postavu, ale súbežne si uvedomuje celok. Sleduje svojich partnerov žije s každým ich slovom i gestom a nečaká až na ich narážky, z čoho potom vznikajú rôzne tie „kotrbaté“ inscenácie, ktoré som, žiaľ, neraz videla i na významných československých operných scénach. Operné úlohy nemožno len odspievať, sólisti by nemali „visieť“ na dirigentovi a stáť staticky skoro v jednom rade; všetko musí byť perfektne našťudované a precítené — a v tomto smere to robia v NDR veľmi príkladne. A navyše, i keď sa určitá inscenácia trebárs pol roka nehrala, môže sa aj po takomto časovom odstupu reprizovať bez skúšky — predstavenie aj napriek tomu bude mať svoju úroveň, patričné dramatické napätie, každý bude stáť na svojom mieste a bude robiť presne to, čo predloha vyžaduje od neho po každej stránke.

Ak mám teda porovnať operné predstavenia v Československu s opernými inscenáciami v NDR, musím konštatovať, že v ČSSR im niekedy chýba viac napätia a koncentrovanosti, a teda i intenzívnejší dopad na obecenstvo.

Ako sa vyrovnávajú s týmito nárokmi naši umelci, trvale pôsobiaci v cudzine?

— Konkurencia je veľmi silná a spevák s priemerným hlasom by sa napríklad v berlínskej opere ťažko dlhšie udržal. V cudzine som spievala spolu s Rudolfom Jedličkom, sú mi známe veľké úspechy Gabriely Benčákovskej-Čápkovej a o výkonoch Magdalény Hajóssyovej môžem povedať, že sú skutočne na výške, speváčka je jednou z popredných sólistiek súboru. Úspešne zvládla mladodramatické úlohy svetového operného repertoáru a bolo pre ňu iste veľkým šťastím, že prišla do Berlína, pretože má vynikajúci spevácky talent.

Ani sebavěščí talent sa však nezaobíde bez techniky...

— Operný spevák s ambíciami skutočného umelca by mal stále myslieť na svoj hlas, krk a nemal by sa zbytočne rozptyľovať drobnými, neraz komerčnými orientovanými akciami. To je potrebné oželiť, pretože prvoradovú úlohu speváka musí byť vedomie, že je treba odvieť perfektný výkon, ktorý spolyuvytvára jedinečnosť predstavenia. V Berlíne, ale i inde vo svete sú aj na bežné každodenné predstavenia kladené neobvyčajne vysoké požiadavky a je takmer nemožné nedodržať požadovanú kvalitu. Intendant je prítomný na každom predstavení a veľmi starostlivo sleduje výkony jednotlivých predstaviteľov. Takže, jednoducho povedané — z výkonov nemožno ozaj nikdy zľavovať. Opotrebovanosť hlasu, ale i telesná únava sa časom negatívne prejavujú na vlastných výkonoch, čo znamená permanentné zníženie hlasových kvalít — hlas dostáva „šedivý povlak“, vzniká vibráto atď., čo sa už nedá zachrániť. Akonáhle hlas stratí sviežosť, nemožno už nič napraviť. Myslím si, že najmä mladí speváci by si mali uvedomovať, že hlas je veľký dar, s ktorým je potrebné veľmi rozvážne hospodáriť.

Pripravil: TOMÁŠ HEJZLAR

Dramaturgickým stredobodom po piatykrát usporiadaného Budapešťianskeho jarného festivalu bolo tricenárnik veľikánov nemeckého baroka — Georga Friedricha Händla a Johanna Sebastiana Bacha. Popri ich organových skladbách, concerti grossách, suitách, Brandenburských koncertoch, boli uvedené aj oratória Mešlá a Matúšove pašie, a to každé s jednou reprízou. Prvé predvedenie Bachovho oratória som mal možnosť sledovať vo veľkej sieni nového kongresového centra Patria iba niekoľko desiatok hodín po tom, čo XIII. zjazd MSRS tu skončil svoje plodné rokovania. Táto skutočnosť má pre budapešťiansky hudobný život veľký význam, pretože hlavné mesto našich južných susedov dostalo tým moderný prekrásny stánok umenia, v ktorom popri menších miestnostiach pre komorné podujatia vo viacúčelovej veľkej sieni môže naraz 1800 poslucháčov sledovať orchestrálné koncerty. Popri impozantnej architektúre budovy a sieni jej najväčším kladom je práve to, čo u viacúčelových siení u nás je ozaj raritou — vynikajúca akustika. Je priam pôžitkom v tejto miestnosti sledovať predvedenie mohutných oratoriidnych diel a vychutnávať krásu plastického zvuku. Žiaľ, o interpretačnom výkone účinkujúcich v Matúšových pašiach sa nedá hovoriť už v podobných superlatívoch, lebo až na malé výnimky sólistické výkony boli matné, dirigent András Kórodi dosť ťažkopádny, takže celková interpretácia pôsobila nevzrušená a nedotiahnutá dojmom.

V počiatkoch obdobia po znovuo tvorení historickej budovy Štátnej opery počet predstavení bol limitovaný veľmi úzkym repertoárom — diela Erkela, Bartóka, Kodály, Pucciniho Bohéma, Adamov balet Giselle — iba dva-tri večery týždenne. Dnes, po šiestich mesiacoch, je situácia už úplne iná, lebo postupom času sa — popri vrátených inscenáciách z Erkelovho divadla (ako najnovšie Simon Boccanegra) — vybudoval a našťudoval nový repertoár z tých diel, ktoré sa udržiavali vždy iba na javisku materského domu. Prvou premiérou na vy-novenom javisku bolo nové našťudovanie Musorgského Chovanštiny a potom v nadväzujúcom slede nasledovali Čajkovského Eugen Onegin, Verdiho Falstaj, pôvodná maďarská opera Csongor és Tünde skladateľa Attilu Bozayho na libreto podľa rovnomeného klasického dramatického diela Mihály Vörösmartyho a teraz, v rámci jarného festivalu, Fidelio Ludwiga van Beethovena. Zasadnou tézou riaditeľa a dirigenta Andrása Mihályja je, že popri slávnych hosťujúcich spevákoch (v marci ním bol Giacomo Aragall ako Cavaradossi a Don Carlos) dáva prednosť predovšetkým hosťujúcim dirigentom, ktorých spolupráca pri našťudovaní a pri 4—5-násobnom reprízovaní diela má kladný dopad na interpretačnú úroveň orchestra, ako aj ostatné zložky súboru. Na túto sezónu mal riaditeľ Mihály vyhlásiť viacero diri-

konci jasavej apoteózy som zistil, že jeho špeciálnou či špecifickou je jednoduchosť a čistota, ktorou nechá prúdiť Beethovenovu hudbu v pinej svojej vznešenej a numánnnej kráse bez akéhokoľvek vonkajšieho svojvoľného zásahu. Vlastnosť zdieľala dnes iba veľkých starcov nášho veku! Veľkým kladom nového našťudovania je to, že Doráti vytyčený smer jednoduchosti a čistoty si pine osvojili aj ostatní realizátori inscenácie. Popri všetkej šedivosti sugestívna je scéna Gábora Forraya (takú pôsobivú žiaľovú scénu málo kde vidieť!), rovnako veľmi výstižné sú kostýmy Nelly Vágóovej, zohľadňujúce charakter postáv. Režisér András Békés okrem toho, že strhujúco narežiroval veľkú scénu vážnou, má plasticky vypracovanú mikroštruktúru vzťahových silier medzi jednotlivými postavami. Na veľmi dobrej úrovni boli spevácke výkony. Vynikajúci bol žovidlý Rocco Kolosa Kováts, ako aj svieža a presvedčivá Marcelina pôvabnej Agnes Decslovej. Cynického Pizara stvárnil István Berczelly, Florešana pekne spievajúci József Horvai-Horváth, mladúčkého Jaquina Ferenc Gerdesits, impozantného Fernanda László Barányi Padá, skôr lyricky než dramaticky chápaný Leonóru mladú, veľmi nádejnú Máriu Takácssovú. Výborne pripravený zbor Miklósom Szalayom bol taktiež nosným pilierom tohto krásneho predstavenia, ktoré obecenstvo, pozostávajúce vo veľkej väčšine zo zahraničných festivalových hostí, odmenilo úprimne spontánnym dlhotrvajúcim potleskom.

Vzhľadom na intenzívnu študijnú prácu na materskej scéne Erkelovo divadlo malo v tejto sezóne iba jediné operné premiéru, a síce koncom februára uviedlo lyricko-romantickú operu Ch. Gounoda Fausta a Margareta. Aj keď nová inscenácia v réžii Miklósa Szinetára bola nesporné nekaždodenným zážitkom, jednako len veľmi rušivým momentom v Szinetárovej režijnej koncepcii je značne hybridná zmes tradičnej konzervatívno-romantickej veľkoopery a prvkov akýchsi stredovekých mystérií. Skupina bielych anjelov s mohutnými kridlami a čiernochervých čertov, ktorí sú akýmisi pomocníkmi Melista, sa objaví už počas predohry a potom úplne nečakane zasahuje aj do samotného deja, čo pôsobí nesúrodne práve tak ako snaha vytvoriť z Mefista priam ústrednú postavu, ktorá má bezhraničnú moc nad Faustom a Margaréťou. Ešte šťastie, že táto režijná svojráznosť bola kompenzovaná aspoň hudobnou zložkou. Adrienne Csengeriová je prvotriednou interpretkou hlavnej ženskej postavy, rovnako ako aj vo výbornej forme spievajúci Dénes Gulyás (Faust) a Jozsef Gregor (Mefisto), pričom aj predstaviteľ menších úloh ako Jutta Bokorová (Siebel) a János Martin (Valentin) sú na požadovanej úrovni. Zvlášť vynikajúcu úroveň má atraktívna choreografia Valpurgijnej noci. Po matnejšom začiatku aj orchestra pod vedením Adama Medveczkého odvieďal výborný výkon.

JOZEF VARGA

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Zdá sa, že imunita voči hudobnej kritike je taká veľká, že hlasy, ktoré sa pokúšajú cieľiť do živého terča problémov, zanikajú v prívale chvál, spokojnosti a krasorečenia. Myslím si preto, že žiadne polemiky nevyvolá ani táto recenzia, ktorá sa chce aspoň v krátkosti dotknúť komorného koncertu, ktorý sa konal 7. mája 1985 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca pri príležitosti 40. výročia oslobodenia Československa Sovietskou armádou. Organizátorom tohto komorného koncertu bol MDKO. Škoda len, že sa pod jeho dramaturgiu nikto nepodpísal, pretože moje výhrady by vyzneli oveľa adresnejšie. Myslím si, že úplne stačí, keď poviem, že sme počuli zmes všetkého možného — bez koncepcie, bez tvorivého zámeru a, žiaľ, i s interpretačným priemerom. Na adresu dramaturgie len toľko, že sa naozaj nehodí, aby sa na koncertnom pódiu vystriedali za jeden večer tenorista, violončelista a miešaný zbor. To už spočíva kdesi v abecede profesionálneho prístupu.

Teraz však už k samotnej interpretácii, ktorá — ako som už spomenul — tiež nebola silnou stránkou tohto večera. V úvodnej časti koncertu zazneli v podaní dr. G. Pappa a za klavírneho sprievodu E. Pappovej diela A. Očenáša (Aká to bola jar) a J. Cikquera (árie z Bega Bajazida a Jura Jánošíka). Zaslúžilého umelca dr. G. Pappa máme v pamäti zafixovaného ako výraznú osobnosť slovenského operného spevu. A diela, ktoré interpretoval, sa viažu na veľký rozmach slovenskej hudby pred tridsiatimi rokmi, kedy sa budovali základy toho, čo dnes nazývame zlatým fondom našej hudobnej kultúry. Počas vystúpenia dr. G. Pappa nutne vystúpili na povrch tieto asociácie, ktoré sa veľmi živo prebudili zo spomienok na jednu veľkú kapitolu nášho hudobného umenia.

Na margo vystúpenia J. Podhoranského a I. Gajana by som chcel poznamenať, že v Sostakovičovej Sonáte d mol pre violončelo a klavír, op. 40 sa violončelista (najmä v druhej časti Allegro) neustále pohyboval vo vyhrotenej expresivite, zatiaľ čo menej by bolo niekedy viac. Lebo keď sa potom v kulminačných vrcholoch žiadalo naďalej vyhrcovať situáciu, nebolo už ďalej priestoru na stupňovanie napätia. A ešte niečo: prechody z jednej dynamiky hladiny do druhej boli veľmi prudké, chýbala tu postupnosť a tvorivá zdĺhavosť. V klavírnom parte sa mi žiadalo viac farebnosti, čarovania s tónom. Napriek uvedeným výhradám bol tento výkon z celého večera najhodnotnejší. Veľkým rozčarováním, aspoň pre mňa, bolo vystúpenie Lúčnice s dirigentom P. Hradilom. Nebola to ani zďaleka tá Lúčnica, ktorú som pred niekoľkými rokmi tak obdivoval. Dominovala tu predovšetkým tvrdosť v prejave i vo výraze. Všetko bolo odspevané, bez vnútorného zánietenia, bez vzruchu, zápalu — slovom akademický prístup. A pritom v programe Lúčnice boli zastúpené také vynikajúce diela ako napríklad — Hory aj nížina (E. Suchoň), V horách duní (J. Cikker), Vyběhla bříza (A. Dvořák), Dve písně (V. Tormis), ďalej diela Sviridova, Agafonikova, Zeljenku, Domanského a Hrušovského. Prirodzene, v krátkej recenzii nemožno sa zamýšľať nad príčinami tohto umeleckého poklesu, ktorý môže byť i prechodným javom. Napokon ide len o recenzii jedného vystúpenia a nie o správu o situačnom stave Lúčnice. K výmene postu dirigenta dochádza zákonite — nemalo by to však mať dopad na kvalitu interpretačného výkonu. Ak áno — treba sa zamýšľať nad príčinami.

...

Keďže nepíšem prvú kritiku na interpretačný výkon huslistky Jely Špitkovej, žiada sa mi povedať niečo viac než v minulosti, teda preniknúť tak trochu dôvernejšie k hre našej renomovanej umelkyne. Mal by som sa vlastne pridrižovať programu husľového recitálu J. Špitkovej s klaviristkou S. Čáponou-Vizváryovou, ktorý sa konal 14. mája 1985 v Mozartovej sieni DPV, avšak nič sa azda nestane, keď sa na výkon tejto interpretky pozriem z trochu iného hľadiska než to káže program ich spoločného vystúpenia. Predovšetkým si myslím, že obe interpretky by sa mali lepšie započúvať do svojej hry, pretože v komornom muzikovaní nestačí počúvať len seba, ale i svojho partnera. Najmarkantnejšie táto požiadavka vystúpila na povrch v Beethovenovej Sonáte F dur, „Jarnej“, op. 24 a v Debussyho Sonáte g mol. So započúvaním sa ide ruka v ruku i muzikovanie, prežívanie hry, realizovanie vlastnej predstavy, pretože až potom sa dostaví chvíľa, kedy interpret zabudne na to, že hrá a len počuje hudbu, ktorú modeluje podľa vlastnej predstavy. Pravda, k takémuto šťastnému okamihu tu nedošlo. Chýbala mi u Špitkovej i Vizváryovej muzikalita, strhujúca vrúcna hra — spontánne prežívanie a precítnosť. Napríklad Handlovej Sonáte č. 4 chýbala mäkkosť, vrúcna, baroková vznešenosť. Žiaľ, dominovala tu len silová hra, a to tak v husľovom ako i klavírnom parte. Dokonca i v stíšených polohách (myslím teraz najmä na Ciaconu z Partity d mol, BWV 1004 J. S. Bacha) bolo všetko odizolované od procesuálneho toku hudby. Prirodzene, že poslucháč ostal chladný a esteticky rezistentný voči hre, ktorá nebola ozvláštnená osobnostným vkladom a zapálená emocionálnym vkladom interpreta. Na margo interpretačného výkonu J. Špitkovej žiada sa povedať asi toľko, že umelkyňa by mala naďalej zušľachťovať tón, pokúšať sa pri hre o spev v stíšených polohách s jemným vedením kantilén. Slovom, bude potrebné muzikantsky precítiť, odhodíť chlad a rezervovanosť pri interpretácii a začať konečne hľadať seba. Ďalej intenzívnejšie pracovať na rozdielnom tvarovaní tónu; nemožno predsa hrať rovnako Bacha a Debussyho. V prvom prípade musí dominovať grációznosť, vznešený spev, v druhom prípade senzibilitasť, éteričnosť v duchu francúzskeho impresionizmu. U Vizváryovej bolo podobne všetko etudovitým spôsobom odohrané, bez tvorivej fantázie a osobnostného vkladu. U Händla sa dokonca vyskytli nedostatky, ktoré idú na vrub profesionálnej zručnosti. Prirodzene, že v krátkej recenzii nemožno dopodrobna vypočítavať pripomienky a výhrady. Ale z toho, čo som už vyslovil, možno sa črtá obraz tohto husľového recitálu, ktorý napriek vysloveným kritickým výhradám potvrdil najmä u J. Špitkovej určitý umelecký rast. Verím, že po technickej stránke tak dobre vyzbrojená interpretka má všetky predpoklady ďalej sa zdokonaľovať a dotvárať svoj umelecký prejav.

IGOR BERGER

Zážitok na celý život

Národný umec Peter Dvorský — pojem vo svete opery — reprezentuje svojím umením našu socialistickú kultúru po celom svete. Tento mladý, sympatický umec, sólista opery Slovenského národného divadla v Bratislave, ako sám hovorí, vždy sa rád vracia domov, na svoju materskú scénu, aby zaspieval svojmu bratislavskému publiku, ktoré má tak rád.

Streda 17. apríla tohto roku bola dňom mimoriadne sviatočným pre Hornú Nitru, kedy národný umec Peter Dvorský koncertoval v sále Mestského kultúrneho strediska v Bojniciach. Rodák z Hornej Vsi — dediny neďaleko Partizánskeho — prišiel zaspievať svojim najbližším, susedom, spolužiakom z detstva, známym, ale aj ďalším milovníkom vážnej hudby. Každý tón piesne či árie, ktoré spieval pred preplneným hľadiskom za klavírneho sprievodu nášho popredného klaviristu Ľudovíta Marcingeru, sa niesol ľahúčko, znel krásne a bol zrozumiteľný každému — odborníkovi, či laikovi.

Neopísateľná bola atmosféra, keď všetci diváci vstali a celá sála burácala nadšeným potleskom. Pri poslednej piesni večera „Najkrajší kút v širom svete je moja zem“ mnohým vypadli z očí slzy šťastia a radosti, že tento svetový umec je práve náš Peter, umec, ktorý svojím krásnym hlasom, svojím veľkým umením rozdáva radosť celému sve-

tu, ktorý reprezentuje našu krásnu vlasť na najslávnejších scénach sveta.

Po koncerte čakali na majstra jeho obdivovatelia — a bolo ich veľa. I napriek únave z cesty a po vyčerpávaní kom koncerte prišiel s úsmevom vlastným varí len jemu, s milým a priveti-



Po koncerte blahoželali majstrovi mnohí jeho obdivovatelia.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

14. IV. 1985. Piesňový recitál Magdalény Hajóssyovej. Klavírný sprievod — Marián Lapšanský. Koncert pre Kruh priateľov Slovenskej filharmónie.

Sólistka Slovenskej filharmónie a Nemeckej štátnej opery v Berlíne, zaslúžilá umelkyňa Magdaléna Hajóssyová pripravila pre Kruh priateľov SF i ďalších záujemcov vysokohodnotný zážitok svojím piesňovým matiné. Je ojazdiatkom počť túto slovenskú sopranistku v takom ucelenom programe, akým je piesňový recitál, najmä ak na ňom spoluúčinkuje umelec par excellence, akým je Marián Lapšanský. Je pravdou, že v ostatnom čase sme mali možnosť viackrát sledovať spevácke majstrovstvo M. Hajóssyovej — či už v Mozartovom Rekviem, Bachovom Magnificat, alebo počas hostovania v SND (Mozart: Così fan tutte). Všade bol jej výkon v popredí záujmu poslucháčov a priniesol očakávaný zážitok. Pravda, vypočuť si speváka na samostatnom recitáli je zase niečo iné. Je to previerka nielen výdrže vokálno-technickej, ale aj schopnosti gradácie výkonu a vystihnúť jemne diferencovaných štýlovotvorných a autorských kaligrafov. Piesňový koncert je akousi duševne hygienickou očistou nielen pre tých, čo počávajú, ale i tých, čo odovzdávajú svoje umenie. Tu stojí interpret sám, odkázaný na partnera za klavírom. Že Lapšanského spolupráca je vždy ukážkou rovnocenného partnerstva, netreba zdôrazňovať. Jeho kultivovaný, v podstate decentný tón bol adekvátnym mnohým piesňam lyrického charakteru, ktoré tvorili základ recitálu. Lapšanský nie je iba sprevádzač speváka, ale v danom prípade komorný hráč, ktorý s partnerom predovšetkým muzikuje, počúva jeho hlasu a odpovedá mu, či vedie s ním dialóg. A v tom je jeho umenie hodné obdivu.

Každé stretnutie s M. Hajóssyovou je vlastne sviatkom dokonalého spievania, istého perfekcionizmu — technického, intonačného, profesionálneho. Dramaturgia jej koncertov je inteligentne premyslená a má v sebe nielen čísla, ktoré vyhovujú najadekvátnejšiemu typu ľahkého, stále svietivého a pohyblivého sopránu, ale aj „lákadlá“ — či už z repertoáru, ktorý je u nás pomerne málo uvádzaný (napr. piesne R. Straussa), alebo premiérovú novinku (J. Beneš: Poppein sen). V nových podobách nám však predostiera aj hodnoty známe. Na tomto piesňovom koncerte to boli napríklad Smetanove Večerní písně, ktoré zaradila po nedávno uvedených Dvořákových Písní milostných (spievala ich na koncerte počas BHS '83) ako ďalší klenot českej piesňovej lyriky. Dramaturgia Hajóssyovej posledného recitálu v Bratislave mala tiež gradujúcu úroveň vo vokálnej i výrazovej náročnosti. Veď po Smetanovi a Schumannovom cykle Láska a život ženy, op. 42 uviedla premiéru nového piesňového cyklu slovenského autora a na záver Straussove piesne, z ktorých každá má takmer atribúty koncertnej árie.

Nech slúži na chválu dramaturgie SF, že poskytla návštevníkom kvalitné prebásnenie všetkých cudzojazyčných textov v slovenskom jazyku, takže bol vytvorený základ pre plné porozumenie programu i obsahového naplnenia jednotlivých nemeckých cyklov a Benešových piesní, písaných na pôvodný taliansky text.

M. Hajóssyová si zvolila diela, ktoré z rôznych stanovísk vyjadrujú buď city lásky, alebo lyrické náлады. Tým jej recitál bol i v tomto smere zjednotený

myšlienkovou kompaktnosťou. Po ľahúčko zaspievajúcich Smetanových piesňach, akejsi „ouverture“ na vniknutie do nálady vzájomného stretnutia umelkyne so svojím poslucháčom, nasledoval Schumannov cyklus Láska a život ženy, akýsi denník citového dozrievania, v ktorom sú najzávažnejšie tri záverečné „kapitoly“, kde možno vybadať hudobný i myšlienkový zlom od naivného rojčenia k ľudskej zrelosti „hrdinky“ tohto hudobného príbehu. Speváčka vskutku ideálne tlmočila všetky podoby, portréty a nálady tohto známeho romantického diela, predvážajúc nielen vynikajúce kvality hudobné, ale aj priam maznavý kontakt s originálnym textom, s prepojením významu melodicky slova a hudby. Pri Hajóssyovej má poslucháč pocit absolútnej uvoľnenosti, čo je nepochybne spätná väzba na speváku istotu. Tak to bolo aj v Siestich piesňach Richarda Straussa, op. 68 na básne romantického básnika Clemensa Brentana. Hajóssyová uviedla iba päť piesní, keď zrejme sama cítila, že po efektnom, koloratúrnom výšperkovom a brilantnom Amorovi, akejsi „bodke“ za dovtedajším hudobným vývojom, ťažko niečo ďalšie dodať. (Zo Straussa je ojazdiatko vyberať, veď jeho piesňová tvorba zahŕňa vyše 100 titulov, ale u nás sa z nich nespieva takmer nič!) Hajóssyová svojsky doplnila svoj repertoár sférou, ktorá nepochybne obohacuje a výrazne rozširuje naše príluže obzoru piesňovej komornej literatúry. Pri piesni „Amor“ sme navyše aspoň trochu vycítili i závan rozmarných Straussových opier, ktoré sú pre našu opernú dramaturgiu akoby zakliate (konkrétne tu bol prítomný svet Zerbinetty z Ariadny na Naxe).

Nový piesňový cyklus Juraja Beneša Il sogno di Poppea (Poppein sen) bol napísaný na požiadanie speváčky, aj keď vychádza z hlbokého zaujatia skladateľa pre odkaz C. Monteverdiho. Renesančno-baroková opera Korunovácia Poppey z r. 1642, jej hudobná invokácia skladateľom, no najmä vloženie vlastného tvorivého vkladu do obsahového, mysliteľského, dramaturgického i kompozičného prejavu určovali výsledný „benešovský“ charakter. Skladateľ sa tu zaoberá najmä otázkou nového melodického oblúka, ktorý dominuje nad ostatnými zložkami hudobnej reči. Nepochybne sa tu prelína viacero významových pásem, je tu pôsobivá klavírna sadzba (hoci úsporná, predsa plná významov a impresí), ale nad tým všetkým dominuje vzrušený piesňový pátos, lyrika nového druhu, ktorá má svoje čaro i pridaním akejsi programovej „snovosti“. Týchto sedem piesní v talianskej reči dalo M. Hajóssyovej príležitosť prezentovať absolútnu intonačnú istotu, zmysel pre perfekcionizmus výšok, inteligenciu podania (často v jednej piesni) prelínajúcich nálad, vokálnych zádrží i náročných fioritúr. Aj keď nie na záver koncertu, ale predsa ako jeho gradácia, zaznel „nový Beneš“ s veľkým úspechom u publika, ktoré sa tu zišlo v plnom porozumení pre dobrú hudbu. M. Hajóssyová opäť preukázala svoju umeleckú šírku a oprávnenie nosiť titul Kammersängerin, ktorý jej udelil minister kultúry NDR r. 1979 — vedľa iných uznaní za jej vokálne umenie.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

vým slovom rozdával autogramy. Dojímavé bolo stretnutie tohto mladého skromného človeka s blízkymi, spolužiakmi, učiteľmi, s ktorými sa ako malý chlapec stretával vo svojom rodisku, v školských laviciach.

Bol to nezabudnuteľný večer — taký, na aký sa ojazdi nikdy nezabúda. Skutočne „zážitok na celý život“, ako sa vyjadril ne jeden návštevník tohto koncertu.

Veľká vďaka patrí národnému umelcovi Petrovi Dvorskému, že nezabúda na svoje rodisko, že prišiel medzi nás. Vďačíme mu za krásny večer a hlboký umelecký zážitok.

Mnohé krajiny, mnohí nadšenci po celom svete tleskajú nášmu najmladšiemu národnému umelcovi Petrovi Dvorskému, ale i mnohým ďalším našim operným spevákom. Práve preto si myslím, že by sme mali urobiť oveľa viac pre šírenie tohto umenia medzi najširšie vrstvy nášho ľudu, aby sme poznali nielen našich a svetových hudobných skladateľov, ale i našich operných interpretov. Veď operné umenie skrýva v sebe veľký kus namáhavej a poctivej práce, čo mnohí z nás laikov vari ani dostatočne nedoceňujeme.

LUBICA GÁLISOVÁ

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSC., zastupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umec Zdenko Míkula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSC., Hana Urbanová, 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. Tlač: 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

Svetoznámi huslisti radi príležitostne porovnávajú rôzne „slávne“ husle. Zaujímajú ich, aké sú medzi nimi zvukové rozdiely. Každý vzácny nástroj má svoje špecifické zvukové vlastnosti, no ako ich definovať?

O takomto experimente, „jedinečnom pokuse odhaliť tajomstvá husľového zvuku pomocou modernej nahrávacej techniky“ referuje Israel Horowitz, producent gramofónového albumu „The Glory of Cremona“ (Decca 1963). Rembert Wurlitzer napísal v sprievodnom texte: „Pekné husle sa nezhotovovali iba v Cremona, no nástroje, ktoré vznikli po r. 1740 nemajú už zvukové vlastnosti starších nástrojov. Preto, to ostáva podnes záhadou. Husliari, ktorí sa považovali a vydávali za géniov, i naďalej zhotovovali husle. No umelci a virtuózi hľada-



Jedny z najstarších známych husiel: Andrea Amati, Cremona 1566.

jú aj po dvoch storočiach stále majstrovské nástroje z Cremony.“ Ani popredným husľovým expertom, ku ktorým patrili v New Yorku aj R. Wurlitzer, sa nepodarilo rozlíšiť tajomstvo husľového zvuku. „Husle“, povedal Eugène Ysaie, „sú básnikom, ktorého záhadnú bytosť vedia vytušiť len vyvolení.“

„Jedinečný pokus“ bol v podstate jednoduchý. Wurlitzer starostlivo vybral pätnásť husiel, čo už samo o sebe bolo umením, pretože boli vo vlastníctve rôznych osôb a vzhľadom na rušnú premávku v Manhattane a na iné nebezpečenstvá bola riskantná už ich samotná preprava. Boli síce vysoko poistené, no vzácné staré nástroje sú nenahraditeľné. Ich cenu vtedy odhadli na 750 000 dolárov. Dnes majú najmenej päťkrát vyššiu hodnotu. Husle poukládali na stoly rozložené do veľkého kruhu v newyorskom nahrávacom štúdiu Decy — nezabudnuteľný pohľad pre všetkých prítomných milovníkov husiel! Vynikajúca farebná fotografia na čelnej strane albumu síce sprostredkúva tento dojem, no zostáva predsa len neprehľadnou náhradou. Ani najlepšia reprodukcia nemôže odzrkadliť čaro pekných husiel.

Do štúdia prišiel slávny virtuóz Ruggiero Ricci (hostoval aj na BHS, pozn. prekl.) a jeho klavirista Leon Pommers. Ricci mal hrať za prísne kontrolovaných podmienok — musel stáť na tom istom mieste, pričom sa sledovala rovnaká intenzita zvuku nahrávacích aparátov, zahrať na každých husliach iba jednu skladbu, atď. Skladba mala byť volená vždy v štýlovom súlade s tým-ktorým nástrojom. Výber husiel bol jedinečný i reprezentačný po každej stránke. Nachádzali sa medzi nimi dva z najstarších známych nástrojov vôbec. Husle „Francúzsky kráľ Karol IX.“ od Andreu Amatiho, jedného z prvých výrobcov husiel, zhotovené v období r. 1560—1570 a husle Gaspara da Saló, z obdobia r. 1570—1580. „Gaspar da Saló sa dlho považoval za tvorca moderných husiel“, napísal R. Wurlitzer. Náročky sa vyhol termínu „vynálezca“. Je príliehavý pre stroje, nie pre husle.

Dalej tu boli husle Niccolu Amatiho z r. 1656, zhotovené pre kráľovský dvor Eudovíta XVI., nádherné husle Carla Bergonzioho z r. 1731, šestero stradivárok a päťoro husiel Guarneriho del Gesù. Všetky nástroje pochádzali z rôznych období tvorby týchto dvoch najväčších husliarov. U Stradivariho siahlo časové rozpätie od „Španielskych“ z r. 1677, ktoré zhotovil ako 32-ročný, až po „Rodeho“ z r. 1733, na ktorých nálepku majster vlastnoručne pripísal „Fatto De Anni 89“ (zhotovil ako 89-ročný). Päťoro husiel Guarneriho del Gesù patrilo k jeho najslávnejším, medzi nimi sa nachádzal aj „Gipson“ z mimoriadne plodného tvorivého roku 1734. Na tomto nástroji hrával Bronislaw Huberman, dnes je koncertným nástrojom R. Ricciho.

Pre husle Gaspara da Saló vybrali Largo od Veraciniho, pre Niccolu Amatiho Vivaldiho Prelúdium. Pre Ricciho guarnierky Brahmsov Uhorský tanec č. 17, pre „Ernst“ stradiváry z r. 1709 Pieseň bez slov, op. 62, č. 1 od Mendelssohna a pod. Keďže pre každý nástroj bola určená iná skladba, muselo byť poskytnuté puristom a poznávacím záujemcom ešte lepšie porovnávacie kritérium. K albumu preto pripojili malú

Tajomstvá zvuku husiel

gramofónovú platňu, na ktorú nahral Ricci na všetkých nástrojoch úvodnú kadeňcu Husľového koncertu g mol od Maxa Brucha. Výborne sa hodila pre tento experiment: prechádza od prázdnnej g struny všetkými štyrmi strunami až do vysokej polohy na e strune a tak znamenite reprodukuje súhrnné zvukové vlastnosti husiel.

Jeden z amerických znalcov spomína: „Po častejšom vypočutí si porovnávacej platne, vedel som rozoznať zamatový, názálny zvuk stradivárok od zmyselného a bujarého tónu guarnieriek. Stradiváry mi asociovali Rafaelovu Madonu, guarnierky mali niečo z Michelangelovej titanskej prudkosti. Rozlíšiť zvuk raných stradivárok (1677) od skvostného „Ernsta“ z r. 1709 mi nerobilo zvláštne ťažkosti, no spoznať tón „Joachima“ z r. 1714, „Monasteria“ z r. 1719 a „Madrileña“ z r. 1720 bolo skoro nemožné. Ešte ťažšie bolo rozoznať guarnierky „Gipson“ z r. 1734 od „de Bériota“ z r. 1744. Niekedy sa mi podarilo uhádnuť, no celkom istý som si nebol nikdy. Najlepšie sa mi darilo, keď som nepočúval dlhšie ako päť minút a najviac tri nástroje. Keď som počúval dlhšie, znali všetky rovnako nádherné, ako rád by som prijal ktoréhoľvek z nich! Ale ktoré to boli, som už vôbec nevedel. Postupne som dosahoval lepšie výsledky. So zatvorenými očami som nasadzoval ihlu na rôzne miesta gramofónovej platne a pokúšal som sa uhádnuť, na ktorom nástroji sa hrá. Pomerne ľahko bolo rozlíšiť mäkký, nežný zvuk husiel Niccolu Amatiho od mohutného a tmavého tónu Gaspara da Saló, no po piatich minútach som si nebol už v ničom istý. Raz som sa dokonca domnieval, že miesto Stradivariho „Ernsta“ počúvam guarnierku, čo by snáď mohlo slúžiť za dôkaz, že aj Stradivari vedel — keď chcel — vytvoriť zmyselný zvuk.“

Po nahrávke Ricci napísal: „Huslisti sa delia oddávna podľa uprednostňovania nástrojov do dvoch táborov: stradivárskeho a guarnierovského. Kto uprednostňuje zamatový, skôr organový zvuk, obľubuje stradiváry. K tejto skupine patrili takmer všetci nemeckí umelci — Joachim, Spohr, Busch a Wilhelmj, okrem nich Kubelík a Sarasate. V 20. stor. sa rozhodli pre stradiváry Elman, Francescatti, Menuhin, Milstein, Erica Morini a David Oistrach. Guarnierky vždy uprednostňovali huslisti, ktorí vyžadovali od svojich nástrojov excesívne požiadavky. Paganini, Vieuxtemps, Sauret, Wieniawski a Ysaie hrali na guarnierkách, v súčasnosti na nich hrá Heifetz a Stern. Fritz Kreisler bol výnimkou —

možno najlepšie vyhovuje jeho vlastnému temperamentu“, hovorí Ricci a R. Wurlitzer k tomu dodáva:

„Hodnota vzácných husiel nespočíva len v ich zvuku, ale aj v mnohých subtilných vlastnostiach, ktoré sú pre umelca veľmi dôležité, i keď si ich posluchá sotva všima — napr. rýchlosť, akou nástroj reaguje na každú notu, jeho artikulačná schopnosť. Šírka dynamického rozpätia a kvalita zvuku v každej dynamike. Zvuková rovnomernosť a vyrovnanosť na všetkých strunách, vo všetkých polohách. Konečne výkonnosť, množstvo husľovej energie, ktorá musí vynaložiť na dosiahnutie želaných výsledkov.“

Tento pokus nebol vedecký v prísnom slova zmysle, hoci je doposiaľ najlepšou praktickou analýzou husľového zvuku. Čisto vedecké rozborly tiež nevyriešili túto záhadu. Elektronicky sa meral kmitočet, výška a energia alikvotných tónov, analyzovala sa zvuková kvalita a intenzita stradivárok, pričom sa zistilo, že počet ich kmitov sa pohyboval medzi 3200 a 5200 Hertzami. To pravda, ešte nevysvetľuje, do akej miery je zladené mäkké drevo vrchnej dosky korpusu s tvrdým drevom spodnej dosky, či sa vekom mení vzájomný vzťah rôznych druhov rezonančného dreva, ani nakoľko vplýva mäkkší alebo tvrdší lak na farbu zvuku.

Ako by znali továrenské husle v rukách veľkého huslistu? Viac-menej podľa huslistovho vlastného tónu, teda bolo by možné ho poznať. Jeho tón, podobne ako hlasové sfarbenie speváka, by neostal utajený. Ale vynikajúce husle filtrujú, skrášľujú a zväčšujú tónový timbre veľkého huslistu. Heifetz ostane s akýmikoľvek husľami Heifetzom. No keby Heifetz, Oistrach, Milstein alebo Menuhin boli hrali na tých istých husliach, husle by vždy znali ináč, podľa subjektívnych tónových vlastností každého huslistu. Nie husle robia huslistu. Keby tomu tak bolo, a žiaľ, mnohí si to myslia, tak by sa stal z tretotriedneho huslistu so stradivárkami alebo s guarnierkami prvotriedny. Všetci vieme, že to tak nie je.

Vplyv dobrého nástroja nesmieme podceňovať, ani preceňovať. Veľkí umelci, ktorí inštinktívne poznajú vlastnosti svojho tónu, hľadajú medzi slávnymi husľami také, o ktorých dúfajú, že sa stanú ich nástrojovou personifikáciou. Niektorí si myslia, že ich už našli a potom ich vymenia. Predsa len neboli tými vytúženými. Niektorí sú šťastní s husľami, na ktorých hrajú dlhé roky. Vzťah umelca k husľam by sa dal prirovnať k manželstvu — nie je ľahký, je citlivý,

za nástroj väčší obnos, ľahko sa stáva príliš kritickým a neúnavne hľadá jeho skryté nedostatky. Niekedy sa mu podarí objaviť dlho hľadaný nástroj a potom zistí, že je nepredajný. Samozrejme je len človekom a kompromisne sa uspokojí s druhým najlepším dosiahateľným. No keď je skutočným umelcom a dá sa i nástroju príležitosť, bude môcť snáď aj z tohto nástroja vytvoriť pre seba najlepšie husle. Veľkí majstri-husliari poznali tieto individuálne požiadavky. Stradivari vedel, že svetskí i cirkevní hodnotári uprednostňujú jemný, decentný, „ženský“ zvuk malého modelu Amatiho husiel a hoci už po roku 1710 považoval iné vlastné modely za lepšie, aj naďalej príležitostne zhotovoval pre takýchto zákazníkov malé nástroje. Napr. r. 1716, v roku vzniku dokonalého „Mesiáša“, zhotovil aj jedny husle o dĺžke korpusu 35,5 cm, s nevelkým tónom.

Stradivari i iní veľkí husliari tiež vedeli, že dobrý huslista uprednostňuje



Jedny z najstarších slávnych husiel: Gasparo Bertolotti, Brescia, pred r. 1571.

kvalitu pred kvantitou (volumen) zvuku. Veľkí huslisti sa stali slávnymi pre krásu a nie pre silu ich tónu (Nardini, Sarasate, Vieuxtemps, Kreisler). Nejednen z oslavovaných umelcov má menší tón ako jeho menej známi kolegovia, ktorí sa natoľko snažia dosiahnuť veľký tón, že preň obetujú základné estetické zásady krásy zvuku. Ako vzniká veľký husľový tón nevedia ani najlepší husľoví pedagógovia. Tento problém nesúvisí s fyzickou konštrukciou huslistu, pretože mnohí malí, skôr nenápadní huslisti dosahujú na svojich nástrojoch okružlý silný zvuk, zatiaľ čo urastení robustní muži majú veľmi často malý tón. Keby bol v tejto otázke rozhodujúcim faktorom tlak sláčika na struny, problém by sa dal vyriešiť. No zdá sa, že je to viac vecou vnútorného entuziazmu a temperamentu. Kto si na koncerte všima ako sa umelec stále viac nadchýna vlastnou hrou, počuje, ako postupne rastie volúmen a intenzita jeho tónu. Skúsený sólista, sprevádzaný orchestrom, nikdy nestojí príliš blízko orchestru, aby nepočul rušivú ozvenu. Zvuk bicích nástrojov ostáva na okamih „visieť“ a drevné dychové nástroje sa ozývajú neskôršie ako sláčikové. No keď hrá huslista s klaviristom sonáty, postaví sa ku klavíru čím najbližšie. Obidva nástroje majú celkom rozdielne zvukové vlastnosti a preto sa vzájomne nerušia. Pravda, je ťažké zvukovo zosúladiť každý tón. Darí sa to len vtedy, keď klavirista hrá na svojom nástroji ako na husliach, s maximálnym prispôbením sa a s jasným. Toto nevie veľa prominentných klaviristov; sú a ostávajú len klaviristami.

(Dokončenie v budúcom čísle.)
MIKULÁŠ KRESÁK



Ruggiero Ricci hrá na svojich guarnierkách.

hral na obidvoch.“ Je faktom, že reprodukční umelci, najmä tí, ktorí hrajú na guarnierkách, majú väčšinou aj stradiváry. No mnohí huslisti hrajúci na stradivárkach, sú spokojní aj bez guarnieriek. „Na tomto poli ostáva mnoho nevysvetliteľného“, pokračuje Ricci. „Prečo vyžaduje jeden nástroj viac vibrátu ako druhý? Snáď by sme mohli povedať: Čím viac nástroj produkuje, tým ťažšie je na ňom hrať. Ak sa má predstavíť vo svojej plnej kráse, musí sa mu huslista prispôbiť.“ Isaac Stern raz spomenul, že hrá na svojich „Alard“ guarnierkách z r. 1737 s menším vibrátom, ako na iných guarnierkách z r. 1740.

Po viacnásobnom vypočutí „porovnávacej gramofónovej platne“ si odborník uvedomí, že žiadne husle nevyhovujú požiadavkám každého. Dokonca mnohé veľmi slávne husle nie sú ideálne ani pre mnohých najslávnejších huslistov. „Umelec nemôže nič múdrejšie urobiť, ako hľadať taký nástroj, ktorý pokiaľ

vyžaduje dávať i dostávať. Umelec vie, že husle sa mu nemôžu prispôbiť. Mal by však tiež vedieť, že „ideálny“ husľový zvuk neexistuje. Existuje len najlepší zvuk husiel pre konkrétneho huslistu. Tónové vlastnosti husiel závisia od troch faktorov: krásy zvuku, jeho nosnosti, ktorá sa niekedy nazýva aj volúmenom a artikulačie, čiže už spomínanej ľahkosti a rýchlosti, akou reagujú na huslistovu hru. Volúmen a artikulačia sa dajú zistiť pomerne ľahko, no krásu zvuku je vždy problematické. Pekne znejúce husle je ľahko rozlíšiť od neznejúcich, no huslisti sa málokedy dohodnú, ktoré z viacerých husiel znejú najkrajšie. Zvuk je treba inštinktívne vycítiť, rozumné vysvetlenie nejstvie.

Pri husliach sa väčšina huslistov spolieha na vlastné názory a pocity. Neraz sa im páči zvuk nejakých husiel, no nevyhovuje im ich volúmen. „Nenesú dost ďaleko“, tvrdia. Inokedy im vyhovuje zvuk a jeho intenzita, no nie sú spokojní s jeho ozvou. Kto musí zaplatiť



Antonio Stradivari: intarziami zdobené husle „Hellier“ z r. 1679.