

HUDOBŇNÝ ŽIVOT 86

Ročník XVIII.
2. — KĚS
29. IX. 1986
18

Mierový akord znie Bratislavskými hudobnými slávnosťami



Ako každý medzinárodný hudobný festival aj Bratislavské hudobné slávnosti neposkytujú len bezprostredný umelecký zážitok z podujatí, ale sú predovšetkým nositeľom závažných myšlienok kultúrno-spoločenského charakteru, zrkadlom postoja krajiny usporiadateľa k svetovému politickému daniu, sú dokladom vzájomnej výmeny kultúrnych hodnôt medzi národmi v pláne historickom i geografickom. Pri tvorbe dramaturgie Bratislavských hudobných slávností, člena Európskej asociácie hudobných festivalov, boli preto pre tento rok mocným impulzom nielen rýdzo hudobné, ale v závažnej miere aj kultúrno-spoločenské a politické výročia.

Tohtoročný festival (25. septembra — 9. októbra) predovšetkým pamätá na to, že sa koná v Medzinárodnom roku mieru, a tak vo svojej koncepcii si kladie za úlohu v čo najširšej miere prezentovať domácej a svetových tvorcov, ktorí svojimi dielami a postojom propagujú myšlienku mieru, mierového spolunažívania a vzájomného porozumenia, čím zasahujú do širokého spoločensko-politického povedomia.

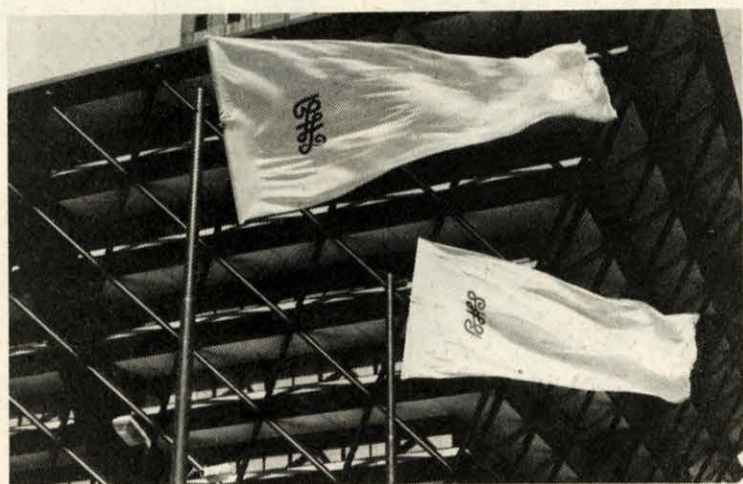
Ešte nikdy doťeraz nečnela otázka existencie ľudstva podmienená zachovaním mieru na celom svete tak výrazne a hrozivo ako v súčasnosti. Preto je nutné a žiaduce, aby kultúrna politika a kultúrne inštitúcie priniesli svoj vklad v rámci svojich možností do svetového hnutia za odvrátenie vojnového hrozby a zachovanie mieru na celom svete.

Pri listovaní Programového bulletinu Bratislavských hudobných slávností nájdeme emblém Medzinárodného roku mieru pri koncertoch, ktoré sú priamo zasvätené myšlienke mieru. Na 26. septembra usporiadatelia zaradili do dramaturgie večerného programu kompozíciu súčasného nórskeho skladateľa Oddvara S. Kvama Querala pacis pre dva zboru a orchester na slová Erasma Rotterdamského, op. 70. Monumentálne dielo malo premiéru v roku 1984 v Moskve a bratislavský festival si ním pripomína zároveň tohtoročné 450. výročie úmrtia Erasma Desideria Rotterdamského (1465 až 1536). Renesančný mysliteľ cez svoju rozpravu o mieri Querala pacis apeluje na ľudstvo: nech je vypočutý hlas mieru, nech je odsúdená tyrania a spupnosť tých, ktorí rozpútavajú hrozné a ničivé vojny, pretože ich konanie nie je ničím ospravedlniteľné. V Kvamovom spracovaní naplno vynieva humánnosť textu, skla-

dateľ kompozično-výrazovými prostriedkami umocňuje údernosť slovnej výpovede, k čomu — okrem orchestra — využíva zvukovú plnosť dvoch zborov. Na realizácii tohto veľkolepého mierového hudobného monumentu sa podieľali Slovenský filharmonický zbor (zbormajster Pavol Procházka), Spevácky zbor mesta Bratislavy (zbormajster Ladislav Holásek) a Veľký rozhlasový orchester Lipsko pod vedením Horsta Neumanna.

O dva dni, teda 28. septembra, sa emblém Medzinárodného roku mieru objavuje pri podujatí v Slovenskom národnom divadle. Vystúpenie Laterny magiky Praha má názov Orbis pictus a je baletnou kompozíciou na skladby Alfreda Šnitkeho (Koncert pre husle a orchester č. 3) a Vladimíra Godára (Orbis sensualium pictus). Balet ako syntetický umelecký druh sa prihovára jednoznačne ako výostne hudobné dielo. V tomto smere je tanečná kompozícia Orbis pictus a predovšetkým zhudobnenie diela Orbis sensualium pictus priamo predurčené na vyjadrenie veľkých a závažných myšlienok, pretože dramatická skratka ľudského života je nekonečne bohatá a podnetná.

Integráciu dramaturgie žánrovej pestrosti s myšlienkou mieru prezentuje koncert priamo venovaný Medzinárodnému roku mieru. Interpreti populárnej hudby pripájajú svoj hlas k všeobecnému protestu proti vojnovému hrozbe, kulminujúcemu v záverečnej skladbe Johna Lennona a Ľuboša Zemana Daj šancu mieru. Aktuálnosť svetového mierového spolunažívania inšpiruje čoraz častejšie autorov z oblasti tohto žánru, vďaka čomu „mierová tematika“ intenzívne preniká medzi najširšie poslucháčske publikum.



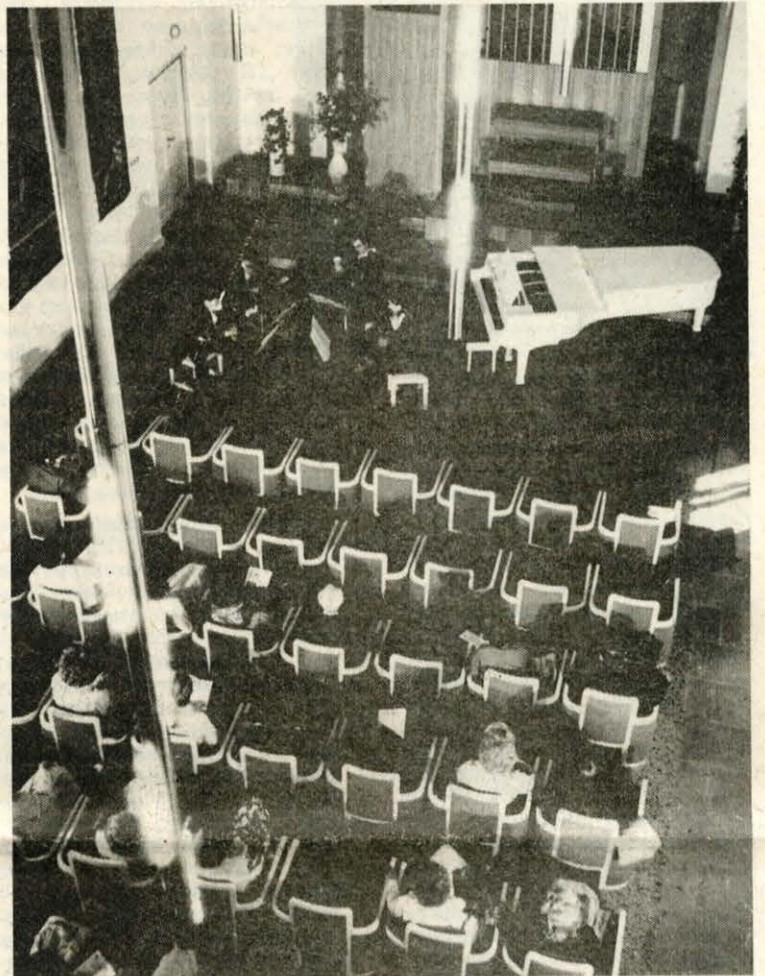
Vlajková výzdoba Bratislavských hudobných slávností pred budovou Čs. rozhlasu.

Švédsky vokálno-inštrumentálny súbor Aquarius sa orientuje predovšetkým na interpretáciu súčasnej, avantgardnej tvorby. Je pravdepodobné, že práve tieto kritériá určovali výber a zaradenie skladby Ladislava Kubíka Nárek bojovníkovej ženy pre soprán, vietnamskú recitátorku, violu, bas-

klarinet a bicie nástroje na text starovietnamskej poémy básnikov Dang-Trang-Cona a Doan-Thi-Diema.

Literárna predloha je plná bezvýchodiskovosti a žiaľu; je obvinením osihotenej, vysilenej a bezbrannej ženy, ktorá stratila svojho muža a zmieta sa v bolestnej meditácii nad nezmyselným smrtonosným utrpením plynúcim z vojny. Ladislav Kubík dielo stavia na báze kontrastu recitátorky a komorného súboru — tradičné prechádza cez prizmu súčasného, čím sa aktualizuje starovietnamský text. Skladba vznikla v roku 1974, v tom istom roku sa umiestnila medzi prvými piatimi dielami na súťaži Medzinárodnej skladateľskej tribúny UNESCO v Paríži a v kategórii mladých skladateľov zožala vavriny víťazstva.

V ten istý deň (2. októbra) večer v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie v podaní Symfonického orchestra hlavného mesta Prahy FOK pod vedením Jiřího Bělohlávka zaznie kompozícia Klementa Slavického Symfonieta č. 4 Pax hominibus in orbi universo pre strunové, klávesové a bicie nástroje, sopranové sólo a recitátora. Dielo venované 40. výročiu založenia Organizácie spojených národov patrí k ideovo i hudobne najzávažnejším výsledkom českej hudobnej kultúry posledných rokov. Mierová ideu diela Klement Slavický predznamenať trojjazyčným mottom: Ještě nikdy v dějinách lidstva nebyla naše krásná, ale i nešťastná planeta blíž záhuby totálního zničení, jako dnes. Ještě nikdy v dějinách tohoto světa nebylo opodstat-



Hudobná sieň Bratislavského hradu, jedna z reprezentačných koncertných siení, kde sa konajú Bratislavské hudobné slávnosti.

Snímka: S. Kőnőzsi

myšlienku — Mír lidem, mír vši zemi — zveril autor spočiatku recitátorovi a obom sólistom, aby ju mohol vygradovať v bohatom zvuku orchestra. Dramaturgický a architektonický koncizný tvar diela vytvára hudobné obrazy, ktoré priam evokujú slovnú konkretizáciu. Údernou, na chromatiku bohatou hudbou s drsnými klastrami a dynamikou, sa len zvýrazňuje, aký je tvrdý zápas o mier.

K najzávažnejším činom tohtoročných Bratislavských hudobných slávností nesporne bude patriť premiéra diela Ivana Hrušovského Canticum pro pacem, oratória na texty Pavla Horova a staré latinské texty pre recitátora, mezzosoprán, bas, miešaný zbor a veľký orchester. Dielo uvedie na záverečnom koncerte BHS v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie Slovenská filharmónia pod taktovkou svojho šéfdirigenta Bystríka Režucha, spoluúčinkujú Slovenský filharmonický zbor (zbormajster Pavol Procházka) a sólisti Viktória Stracenská, mezzosoprán, Peter Mikuláš, bas a Ida Rapaičová, recitácia. Deväťčasové oratórium Ivana Hrušovského vychádza zo starých latinských textov a z básnickej zbierky P. Horova Nioba matka naša, ktorá je v centre autorovej pozornosti. Básnické slovo — plné hrôzy, beznádeje a skazy, vnú-

tornej dramatickosti — umocňuje autor hudobnými prostriedkami, ktoré stupňujú filozofický náboj diela, nútia k zamysleniu sa nad zmyslom bytia a prežitia. Ťaživý tón vystrieda v závere lúč nádeje, ktorý je symbolom viery v jasnejšiu budúcnosť.

Pri výpočte diel s mierovou tematikou nemožno nespomenúť už časom overené predstavenie baletného súboru Slovenského národného divadla stanečnou kreáciou diel Eugena Suchoňa Metamorfózy a Jána Cíckera Vojak a matka. Ideová hodnota a protivojnové zameranie zaradilo predstavenie medzi závažné dramaturgické činy.

Čo dodať na záver. Slová z vlaňajšieho otváracieho prejavu ministra kultúry SSR Miroslava Váľka výstižne charakterizujú snahu aj nášho festivalu:

„...umenie môže slúžiť ako prostriedok dorozumenia medzi národmi, má svoj zmysel vo chvíľach, keď je svet plný zložitých a výbušných problémov. Je dobre, že stále hovoria múzy, aj keď, žiaľ, zbrane celkom nemlčia... želáme si predovšetkým to, aby sa každý ďalší ročník uskutočňoval vo svete, v ktorom vládne mier a životné istoty, lebo budúcnosť umenia je do značnej miery aj budúcnosťou človeka.“

EVA SLANINKOVÁ

● SLOVENSKÉMU KOMORNÉMU ORCHESTRU UDELILI NÁRODNÚ CENU SSR ZA ROK 1986. Národnú cenu SSR, ktorú v roku 1986 udelilo Predsedníctvo SNR na návrh vlády SSR, odovzdal 28. augusta t. r. jej nositeľom člen Predsedníctva ÚV KSS, predseda SNR Viliam Šalgovič. Na slávnostnom akte v Sieni federácie Bratislavského hradu sa zúčastnili poprední predstavitelia politického, vedeckého a kultúrneho života. Národnou cenou SSR v oblasti kultúry odmenili Slovenský komorný orchester v Bratislave za vynikajúce úspechy pri šírení slovenskej, českej, sovietskej a ostatnej hudobnej tvorby doma i v zahraničí. Pri odovzdaní Národnej ceny SSR, udeľovanej každoročne k výročiu SNP, Viliam Šalgovič v príhovore zdôraznil, že komunistická strana, náš socialistický štát a celá naša spoločnosť si vysoko vážia a oceňujú prácu kolektívov i jednotlivcov, ktorí svojím úsilím prispievajú k ďalšiemu rastu hmotného a kultúrneho bohatstva našej vlasti. (ČSTK)

● **AKADEMICKÝ SÚBOR PIESNI A TANCOV SOVIETSKEJ ARMÁDY A. V. ALEXANDROVA**, známy pod menom svojho zakladateľa národného umelca ZSSR A. V. Alexandrova ako alexandrovci, hosťoval v dňoch 28. augusta — 6. septembra t. r. na Slovensku. Svojimi vystúpeniami dôstojne prispel k oslavám 42. výročia SNP. Pod vedením umeleckého vedúceho súboru, syna zakladateľa telesa Borisa A. Alexandrova kolektív sa predstavil v Galante, Trnave, Trenčíne, Piesňanoch, Bratislave, Lučenci, Banskej Bystrici, Prešove, Humennom a Košiciach. V repertoári alexandrovcov sú piesne, oratóriá a kantáty sovietskych skladateľov, ale aj diela ruskej a svetovej klasiky a piesne rôznych národov sveta. Súbor, ktorý má dlhú a bohatú históriu, presťahoval do našej krajiny v kompletnej zostave — s dvadsiatimi členmi orchestra, mužským zborom a tanečnou skupinou.

● **ÚSPECHY MOYZESOVHO KVARTETA V ZAHRANIČÍ**. Okrem pozoruhodných výkonov na domácich pódiiach si Moysesov kvarteto čoraz zdatnejšie počína i na mnohých zahraničných zájazdoch. Začiatkom tohto roka absolvovali teleso koncerty v ZSSR, BER, Turecku, Maroku a Taliansku. Zvlášť teší, že súbor, ktorý je od 1. januára 1986 profesionálnym telesom Slovenskej filharmónie, nie je v cudzine iba reprezentantom nášho interpretačného umenia, ale zároveň i propagátorom slovenskej hudobnej tvorby, zaraďujúc ju do programu svojich vystúpení. V júli účinkovali „moysesovci“ na známom rakúskom hudobnom festivale Carinthischer Sommer v Ossiachu, kde okrem skladieb W. A. Mozarta a J. Brahmsa s veľkým úspechom uviedli premiéru Piatich kusov pre sláčikové kvarteto súčasného rakúskeho skladateľa Ulricha Kuchla. Mimoriadne úspešné bolo ich nedávne koncertné turné po Španielsku a Francúzsku. Na niekoľkých koncertoch v okolí Barcelony uviedli o. i. spolu so španielskym gitaristom José Luisom Lopátequim aj Boccheriniho kvintetu pre gitaru a sláčikové kvarteto. Od 9. do 15. augusta viedli členovia Moysesovho kvarteta spolu s J. L. Lopátequim kurz komornej hry v San Cugat, kde spolupracovali s frekventantmi kurzu vo viacerých komorných skladbách pre rôzne nástrojové obsadenie. Vo Francúzsku, v mestách v okolí Annency koncertoval súbor s programom zostaveným z kvartetu Mozarta, Schuberta, Brahmsa a Betty Jolasovej. Letnú sériu úspešných vystúpení Moysesovho kvartetu uzavrel koncert 28. augusta v rámci pražského Kultúrneho leta v poslucháčmi preplnenej Bazilike sv. Juraja v areáli Pražského hradu.

V júli realizovalo Moysesovo kvarteto pre hudobné vydavateľstvo Opus nahrávku svojej prvej gramoplatne, na ktorej je zaznamenané 4. sláčikové kvarteto Alexandra Moyses a 3. sláčikové kvarteto Dmitrija Šostakoviča. —Z—

ABSOLVENTSKÉ KONCERTY VŠMU V BRATISLAVE

KLAVIRISTI

Poukazovať vyčítavo na pochybnosť úrovňovej krivky v hudobnej interpretácii znamenalo by podobnú absurdnosť ako „prikazovať“ výskyt a vývoj talentov. O to ale nejde. Do úvah o celkovom profile diplomových výkonov v klavírnom odbore bratislavskej Vysoké školy múzických umení vstupuje tentoraz zistenie niako nesúvisiace s faktom, že lansky „cech“ bol lepší. V mnohoroakej spleti individualít len dlhodobšie pozorovanie odhalí „kolektívne fluidum“ v jeho negatívnom trende. Najpríznačnejším rysom sa stala totiž uniformita v narábaní s niektorými výrazovými prostriedkami.

Ide v prvom rade o zúžený dynamický ambitus. Najmä striedmosť vo využívaní najhornejšej hladiny budí podozrenie, akoby prekročenie hranice „ff“ považovali všetci za čosi trestné. Potom panuje akýsi strach pred rýchlymi tempami. Nedostatok technickej suverenity býva kompenzovaný povestnou „agogikou z núdze“, prípadne samoučelnou „kultivovanosťou tónu“. Následok? V lepšom prípade sa vlastný postoj k zvoleným skladbám nepatrne devaluje, v horšom prípade je nahradený vyslovene školsky alebo indiferentne odohratým prejavom. Nič sa tým prvok zdravého muzikantského entuziazmu. Rozpisovať sa o tom viac bolo by však náplňou samostatného článku. Teda konkrétne k výkonom.

Václav Vait (absolvujúci u odb. as. S. Čáporovej-Vizváryovej) ma umelecky nepresvedčil. Jeho prirodzené danosti — nenaucená muzikalita a mnohostranne orientovaný technický fond — mu k tomu mohli poskytnúť bezpečné zázemie. Namiesto toho sa kde-tu objavili iba ich záblesky, pričom drvivé kvantum hudobného procesu pohltí doslova etudovitý prednes stierajúci buď jasné stavebné kontúry (Beethoven: Sonáta D dur, op. 28, „Pastorálna“, Chopin: Sonáta h mol, op. 58), alebo žiaduci výraz (Janáček: V mlhách). Vaitov prejav akési nezaangažovanosti pôsobí na poslucháča ako nedôvera, nevšimnúť si ho je nemožné. Škoda, že klavirista s tak veľkým rozhľadom v svetovom klavírnom umení necháva svoje vlohy hrdzaviť.

Nesmierne zložitým údelom je zaujať zodpovedné stanovisko k absolventskému výkonu **Kataríny Lukešovej** (z triedy doc. E. Fischerovej-Martvoňovej). Svoje vystúpenie začala akýmsi „opatrníckym“ prístupom (Bach: Prelúdium a fuga Es dur z 2. dielu Temperového klavíra), čím utrpela pevnosť frázovania i tempová jednota. V priebehu nasledujúcich skladieb (Beethoven, Debussy, Zelenka) sa prevaha fixnejšej kontroly stávala čoraz zrejmejšia. Osobne mi imponoval — z hľadiska študijného — Lukešovej výber Lisztovej Sonáty h mol. Bol som navyše prekvapený, že klaviristka ani v tejto neobvyčajne náročnej skladbe nemala nijaké problémy so zachovaním vnútornej vyrovnanosti. Všetko ostatné patrí už do sféry výhrad. Interpretácia tohto romantického výtvaru je najmenej tak zložitá ako výklad jeho kompozično-formovej podstaty. Vyžaduje viacvrstvené myslenie a vysoký nadhľad nielen nad hudbou, lež i sebou samým. Žiaľ, technická suverenosť, tónová vyhranenosť a vlastný názor na formový projekt nie sú charakteristické rysy vysokoškolského veku.

Zuzana Šupková si pod vedením odb. as. I. Černeckej pripravila v podstate zaujímavý program, ktorý sa však v druhej polovici nevyhol nebezpečiu mozalkovitosti. Súborné predvedenie 24 klavírnych prelúdii, op. 11 od A. Skriabina je vzhľadom na pozornosť poslucháča preda len problematické. Pokiaľ ide o absolventku, tá je hudobne vyprofilovaná poetickým smerom so schopnosťou tónovej delikátnosti a nebyť počiatkovej nervozity

(Scarlatti: tri sonáty), nestála by jej v ceste uplatnenia týchto devíz nijaká prekážka. V priebehu prvého programového bloku sa tomuto neustále doliehajúcu neduhu vytrvalo a koncentrovane bránila, takže pyramída variácií z poslednej časti Beethovenovej Sonáty E dur, op. 109 mala až na nepatrné výkyvy prijateľnú architektúru. Zapôsobil i podanie Suchoňovej Malej suity s passacagliou v jej kontinuitnosti i poetickosti — len dramatismu mohlo byť viac.

Mária Strapcová bola v čase svojho recitálu vo vynikajúcej kondícii a pravdepodobne má spomedzi absolventov i najviac koncertných skúseností. Sedem kontrastných častí Bachovej Anglickej suity a mol, BWV 807 zovrela do jednotného celku takmer nezlyhávajúcou pamäťovou istotou. Jej Bach sa intelektuálnym skúmaním príliš neinšpiruje, podstatne viac ho ovláda muzikantská spontánnosť, ktorá navzdory istej nespôsobilosti vyhovieť oficiálnym požiadavkám bachovských súťaží vlastný prvok presvedčivosti. Keď sa však rovnakým úderom pustila do Mozartovej Sonáty B dur, štýlový postoj sa stal nezistiteľný, neurčitý a najmä nepresvedčivý. A pritom by stačilo prejav len trochu nadľahčiť. Schumannove Viedenské fašiangy, op. 26 ako jeden z najzvlášťších opusov klavírnej literatúry nemajú mnoho aktívnych čitateľov. Strapcová je jedným z nich, no zrejme sa zatiaľ osobne nedokáže plne ponoriť do skladateľových náladových kontrastov i nuansí: do hĺbky Romance, vynaliezavosti a vtípu Scherzina, kantabilnosti a ponoru Intermezza a tempového švihy Finále. Pokiaľ výraz živelnosti bol v začiatkoch Allegre namiesto rozloženia síl v ostatných častiach potrebovalo intenzívnejšiu kontrolu a — povedané priamo — životnú skúsenosť. Výborným vyznením sa osvedčili Cikkerove Tatranské ptočky, kde tón klaviristky plne vyhovoval danému typu zvukovej neurčitosti, rozvíjanej v medziach Cikkerovho jazyka. Momentálne umelecké ambície Márie Strapcovej, doteraz kultivované v triede odb. as. I. Černeckej, vynímajú sa v kruhu odchádzajúceho ročníka relatívne najsľubnejšie a je len vecou bezprostrednej budúcnosti, ako a či na ne tvorivo nadviaže. V rámci svojej diplomovej aktivity vystúpila tiež v koncertnej sieni SF, kde pod taktovkou Jozefa Baňa interpretovala Beethovenov Koncert pre klavír č. 4, G dur, op. 58.

JURAJ POKORNÝ

...

HRÁČI NA DYCHOVÝCH NÁSTROJOCH

Absolventské koncerty poslucháčov dychového oddelenia Katedry orchestraálnych nástrojov HF VŠMU v školskom roku 1985-86 mali vysokú a vcelku vyrovnanú úroveň. Predsta-



Flautista Jaroslav Harvan

vili sa dvaja hráči na lesnom rohu, jeden fagotista, pozaunist a flautista. Absolventské vystúpenia poukázali na perspektívnosť mladých dychárov, majúcich všetky predpoklady pre ďalší umelecký rast a plné uplatnenie sa na poli orchestraálnom i sólistickom.

K takýmto absolventom patrí aj hornista **Miloslav Števo** z triedy ext. ped. J. Budzáka. Umelecký rast diplomanta som mala možnosť sledovať už počas jeho konzervatoriálnych štúdií v Bratislave. Každé jeho

vystúpenie bolo krokom vpred, a to na primerane vysokej úrovni. Samotný diplomový koncert bol toho potvrdením. V Koncerte Es dur pre lesný roh a orchester (klavír) F. A. Rossiniho sme mohli obdivovať najmä Števoeho suverénne ovládanie nástroja či už v brilantných technických pasážach, ale aj na miestach kantilénového charakteru. V interpretácii náročnom Morceau de concert, op. 94 C. Saint-Saënsa vystihol všetky dynamické i tempové odtiene. Náročným pasážam vtisol podtón hravosti a nadľahčenosti. Vysokou kultúrou tónu, obsahujúcou širokú dynamickú i farebnú škálu vo všetkých polohách, svojou prirodzenou muzikalitou a suverénym stvárnením každej skladby potvrdil, že s ním možno počítať v našom hudobnom živote. Pri klavíri diplomanta sprevádzal ext. ped. P. Virág.

Peter Jankech, ďalší absolvent z triedy ext. ped. J. Budzáka, zahral na úvod Koncert Es dur, č. 2 W. A. Mozarta pre lesný roh (klavírny sprievod odb. as. C. Dianovský). Začiatok bol poznačený určitou dávkou nervozity, čo sa prejavilo najmä v menšej intonačnej presnosti (hlavne vo vysokých polohách) a v neistých nasadeniach. Sonáta op. 21 E. Hlobila vyznela istejšie a presvedčivejšie. Darila sa mu kantilénna v pomalých častiach i technicky náročne pasáže rýchlych častí zahral na požadovanej úrovni. Jankech sa predstavil ako technicky dobre pripravený hráč, muzikantsky spoľahlivý, avšak po stránke tónovej kvality sa bude musieť ešte ďalej zdokonaľovať.

Mladý fagotista **Peter Šagát**, z triedy odb. as. J. Martanoviča, sa predstavil za klavírneho sprievodu ext. pod. T. Ghillányho Koncertom pre fagot W. A. Mozarta a Koncertom pre fagot J. Pauera. Jeho vystúpenie nieslo pečať svedomitej prípravy, presvedčivosti a vyrovnanosti. Určitým handicapom interpretácie bolo rozdielne ponímanie skladby medzi sólistom a korepetítorom, čím nastali nezhody v súhre. Napriek tomu však Šagát v spomínaných skladbách preukázal hrácku pohotovosť i technickú vyspelosť. K jeho muzikantským charakteristikám patrí disciplína, presnosť, technická i štýlová čistota. Jedine, čo mi azda chýbalo pri počúvaní Šagátových hry, je výraznejšia dynamická diferenciacia. Malé dynamické rozdiely miestami ochudobňovali jeho interpretáciu vo výrazovosti. Nesporne medzi najlepšie výkony absolventa patrilo vystúpenie s orchestrom Čs. rozhlasu, kedy interpretoval skladbu J. Pauera. Snaha zakončiť svoje štúdium dôstojným umeleckým výkonom sa Šagátovi podarila.

Michal Jaško, absolvent z pozaunovej triedy ext. ped. J. Gašparoviča, patril už počas štúdií na Konzervatóriu v Bratislave k špičkovým predstaviteľom mladé dycharskej generácie. Svojím absolventským výkonom (klavírny sprievod ext. ped. M. Mireková) len potvrdil, že ide o technicky dokonale pripraveného interpreta, schopného zvládnuť bohatý hudobný obsah každej interpretovanej skladby. Dramaturgiu vystúpenia zameril na diela súčasných českých skladateľov: Jiří Pauer — Trombonetta, Josef Matěj — Sonáta. Spomenuté skladby zahral s ľahkosťou, nadhľadom i vyhraneným citom pre interpretáciu hudby 20. storočia. Krásny tón, intonačná čistota, mimoriadne nátlakové dispozície, technická vyspelosť — to sú atribúty, s ktorými mladý muzikant narába s maximálnou samozrejmosťou. Jeho hra pôsobí tak, ako keby nepoznal technické problémy, ide o syntézu mladistvého nadšenia s prejavom už zrelého u-

melca. Častou diplomovej práce poslucháča bol aj orchestraálny koncert v koncertnej sieni Čs. rozhlasu, kde v jaškovej interpretácii odznel Koncert pre pozaunu a orchester Kazimierza Serockého. Ide o skladbu, ktorá sa zaraďuje k najnáročnejším pre tento nástroj a len vďaka vynikajúce mu muzikantovi, akým je Jaško, mohla byť aj na Slovensku premiérovu uvedená. Michal Jaško sa predstavil ako typ nezlyhávajúceho interpreta a o jeho výborných muzikantských kvalitách svedčí aj skutočnosť, že získal na medzinárodnej súťaži v Markneukirchen v silnej medzinárodnej konkurencii titul laureáta.

Sériu absolventských koncertov uzavrel flautista **Jaroslav Harvan** z triedy prof. M. Jurkoviča. Náročný program čo do rozsahu i obsahu vyvolal určité napäté očakávanie, ako sa vyrovná mladý interpret s neľahkou úlohou. V prvej časti programu odznela Sonáta pre flautu a klavír od F. M. Veraciniho a transkripcia Sonáty pre husle a klavír C. Francka. Hoci predvedenie prvej sonáty spodobilo trochu neisto, hlavne pri ukončeníach jednotlivých fráz, ktoré zanikali v klavírnom sprievode, bolo od začiatku jasné, že ide o interpreta mimoriadnych muzikantských kvalít. Interpretácia Franckovej Sonáty, ktorá patrí ku skvostom husľovej literatúry, poskytila Harvanovi možnosť realizácie virtuozity a fantázie, ale najmä zmyslu pre logické rozčlenenie fráz. Technická virtuozita v jeho prípade však nie je cieľom, ale prostriedkom na vyjadrenie hlbokého obsahu skladby. Osobitne krásne zneli pianové miesta 3. časti (Recitativo. Fantasia), kde dokázal vystavať jemnú melodickú klenbu bez narušenia lyrické náladowosti. Aj v Koncertine pre flautu a klavír Dušana Martinčeka mal možnosť preukázať širokú paletu svojich muzikantských schopností. Harvan, plne vystihol brilantnosť, virtuóznosť okrajových častí i meditatívnu, náladovo snívú časť strednú. Prejavil zmysel pre farebnosť i dynamickú nuansovosť modernej hudby. Sonáta č. 2 op. 94 pre flautu a klavír S. Prokofieva bola dôstojným zavŕšením recitálového vystúpenia. Na interpreta kladla skladba predovšetkým vysoké technické nároky, s ktorými sa vysporiadal na profesionálnej úrovni. Lahkosť, s akou zdolal náročnú behu a skoky bez ohrozenia pri prefukovaní, veľmi pekná práca s tónom, zvuková farebnosť, tvorivá fantázia — to boli dominantné charakteristiky Harvanovej umeleckej výpovede. V svojich skladbách dokázal vystihnúť dramatickosť, výbušnú expanziu, ale i lyrickosť a jemnosť. Celý recitál bol dôkladnou previerkou znalostí a schopností mladého flautistu, jeho výkon svedčil o umeleckej zrelosti, vyspelej interpretačnej i tónovej kultúre. Na pôsobivom vyznení skladieb mala zásluhu aj klaviristka, ext. ped. H. Gáfforová. Jaroslav Harvan podobne ako Šagát a Jaško veľmi úspešne účinkoval na orchestraálnom koncerte, kde spolu so SOČR-om predniesol Koncert G dur op. 29 pre flautu a sláčikový orchester K. Stamica.

IVETA BIKSADSKÁ

BRATISLAVSKÉ KULTÚRNE LETO '86

DNI GITAROVEJ HUDBY

Bratislavské Kultúrne leto, ktorého organizátorom je Mestský dom kultúry a osvetu, sa vyznačuje niekoľkými pravidelnými podujatiami, ktoré v jeho kontexte majú svoje stále miesto a tradíciu. Jedným z nich je aj prehliadka **Dni gitarovej hudby** (ďalej DGH), pri zrode ktorej pred 9 rokmi stál náš popredný koncertný umelec, gitarista Jozef Zsapka. Viac ako 8-ročná tradícia tohto podujatia umožnila bratislavskému publiku i



Gitarista Leonardo de Angelis
Snímka: archív MDKO

letným návštevníkom nášho hlavného mesta zoznámí sa s interpretačným umením vyše 60 našich i zahraničných gitaristov, snáď i vďaka podujatiu vytvorí si vzťah k tomuto nástroju, k jeho krehkému zvuku a hudbe, ktorá na ňom zaznieva. Vzhľadom na možnosti, ktoré gitara počas ďalších mesiacov roka dostáva ako koncertný nástroj, je treba oceniť snahu a vytrvalosť usporiadateľov, ktorí napriek mnohým problémom toto podujatie už dlhé roky organizujú a realizujú.

Tohtoročné Dni gitarovej hudby sa uskutočnili 6.—13. júla a jednotlivé koncerty zaznievali podľa vrtochov letného počasia na Barokovom nádvorí Univerzitnej knižnice, v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca a v Klariskách. Predstavili sa na nich dvaja československí a šiesti zahraniční umelci, resp. komorné duá. I na tomto ročníku — podobne ako po prvýkrát v minulom roku — boli koncerty konferované. Usporiadatelia v úsilí poskytnúť poslucháčom čo najviac informácií o účinkujúcich volili sprievodné slovo v podobe krátkych rozhovorov a stručných informácií o jednotlivých účinkujúcich. Myšlienka a cieľ veľmi sympatické, realizácia však v tomto roku nie najideálnejšia. Konferenciér Pavol Lím v krátkych rozhovoroch prinášal informácie často nepodstatné, „zákulisné“, ktoré sice mali byť spresnením, či zvýšením záujmu o koncertného umelca, ale vo svojej snahe pozabu-

dosu, vlastné transkripcie štyroch sonát D. Scarlattiho a troch capriccií N. Paganiniho a vlastnú skladbu Regalo per Domenico. Lendle je výborným gitaristom, dôverným znalcom svojho nástroja. Technické majstrovstvo sa v jeho hre snúbi s muzikalitou a intelektom, prejavujúcim sa vo vyvinutom zmysle pre mieru štylizácie, evidentnej najmä v spomínaných transkribovaných skladbách. Predovšetkým v Paganiniho capricciách sme obdivovali jeho techniku, frázovanie a bohatú výrazovú škálu. W. Lendleho sme počuli aj na ďalšom koncerte 8. júla, kde účinkoval ako partner svojej manželky, mezzosopranistky **Berthy Casaresovej**, pôvodom z Ecuádoru. Na svojom komornom vystúpení uviedli v úprave pre spev a gitaru piesne C. M. von Webera, F. Schuberta, F. García Lorcu (zhudobnenie básnikovej poézie na ľudové nápevy), C. Gustavina, J. Morela, J. Cardosu, A. Ginastera a L. Almeida. B. Casaresová upútala najmä v piesňach španielskeho a juhoamerického koloritu, ktorým viac ako dielom ranej nemeckej romantickej piesňovej literatúry zodpovedal jej sýto sfarbený hlas a výrazný temperamentný prejav, snúbiaci sa miestami až s expresivitou. Weberovým a Schubertovým piesňam chýbal najmä vyrovnaný hlasový prejav v jednotlivých výškových polohách, väčšia rytmická precíznosť a intonačná istota.

Jedným z vrcholných zážitkov prehliadky bolo vystúpenie francúzskeho gitaristu **Roberta Aussela** (9. júla), pôvodom Argentínca, ktorý vo Francúzsku žije od roku 1977. Umelcov vystúpenie v Bratislave sprevádzal veľký záujem zo strany publika. Na rozdiel od W. Lendleho je R. Aussel introvertným typom koncertného umelca, pre jeho hru je charakteristická nielen technická, ale aj výrazová dokonalosť, zmysel pre stavbu interpretovaného diela a bohatá škála dynamických a farebných odtieňov, ktoré uplatňuje s vkusom podľa charakteru jednotlivých skladieb. Do dramaturgie koncertu zaradil diela Buxtehudeho (Súita e mol), Berkeleyho (Sonatina), Nasmanna (Cavatína) a z tvorby 20. storočia Tri kusy A. Piazzolliho, Štyri krátke kusy F. Martina a Sonátu, op. 47 A. Ginasteru. Pokiaľ v barokovej Buxtehudeho Súite sme boli svedkami jemnej vycizelovanej hry s dôrazom na každý jednotlivý tón, každú frázu, v súčasných skladbách zvýraznil dramatický akcent, farbu.

Dňa 10. júla v Klariskách zaznel koncert dánskeho gitarového duá **Maria Kämmerlingová a Leif Christensen**. Program uvádzaný na originálnych dobových nástrojoch (Lacote z r. 1830 a Panoreo z r. 1824) zostavili z tvorby skladateľov 18. a začiatku 19. storočia (W. A. Mozart, N. Coste, M. Giuliani, G. Rossini, F. Schubert). Zvukovo a charakterovo veľmi príbuzné skladby, pôsobiace

priek jeho sympatickému zjavu nedokala upútať pozornosť poslucháčov.

S technickými nedostatkami zápasil v prvom čísle svojho recitálu (12. júla) i náš mladý gitarista **Vladimír Tomčányi**. Snáď nedostatok skúseností z koncertnej praxe a rozptýlenosť z úvodného rozhovoru s konferenciárom mali za následok, že náročná Sonáta C dur, op. 15 C. M. Giulianiho neznela v jeho podaní dostatočne presvedčivo. V ďalších skladbách večera — v Katedrále a Maxixe A. Barriosu Mongorého, 3. koncertnej etude D. Martinčeka, Štyroch lyrických kusoch F. Justa, Elegio de la danza L. Brouwera a v Grande ouverture C. M. Giulianiho — dokázal V. Tomčányi svojou muzikalitou, uvoľnenou hrou a technickou vyspelosťou, že v ňom skutočne rastie talentovaný a nádejný koncertný umelec.

Na záverečnom koncerte Dní gitarovej hudby (13. júla) sa predstavil mladý 24-ročný taliansky gitarista **Leonardo de Angelis**, docent gitarovej hry na Konzervatóriu v Potenzi, ako zrelá umelecká osobnosť, hodná chýrov, ktoré o ňom letia a zaraďujú ho medzi výnimočné javy európskej gitarovej koncertnej praxe. Jeho bratislavské vystúpenie bolo pre mnohých poslucháčov vrcholným umeleckým zážitkom celého koncertného cyklu. Na koncerte uviedol Pavanu a Gagliardu F. Cuttinga, Partitu c mol J. S. Bacha, cyklus El Decamerom negro L. Brouwera, Grande Sonate N. Paganiniho a Capriccio diabolico M. Castelnuovo-Tedesca. Bohatá škála zvukovej a dynamickej farebnosti, hlboká citová zaangažovanosť sa v jeho umení snúbia s brilantným umeleckým prejavom, kultivovanosťou a intelektom. Pokiaľ už spomínanú farebnú a dynamickú škálu rozoznal najmä v Brouwerovej skladbe, v diela Castelnuovo-Tedesca fascinovala technika jeho hry, ľahkosť a prirodzenosť, s akou zvládol i tie najnáročnejšie virtuózne pasáže. **MARTA FOLDEŠOVÁ**

Z KOMORNÝCH KONCERTOV

Bratislavské Kultúrne leto '86, ktorého organizátorom je Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave, otvorilo — v časti Komorných koncertov — 24. júla vystúpenie súboru **Cappella Istropolitana** s rakúskym dirigentom **Paulom Kant-schiederom**. Ten do svojho dramaturgického projektu pojal diela z dedičstva hudobného baroka i klasicizmu. Prvé kontakty s poslucháčmi nadviazali cez Händlovu Concerto grosso, op. 6, č. 1. Händlov sklon k oslavnosti a prostredníctvom nej i k radosti ľudského ducha má v sebe vždy detinský úžas i rozvážnu dôstojnosť. Ak teda interpretácia podčiarkla alebo rozohrala tieto dve výrazové polarity, urobila to s vedomím úplnej pokory a poslušnosti voči dielu. V tejto prímkutosti však bola sloboda a kreatívna vibrácia jednotlivých hráčov, ktorí majú Händla znamenite prečítaného. Ešte v nás ani nedoznela táto majestátna hudba a už na nás doliehal prvý tón Bachovho Brandenburského koncertu č. 5 D dur, BWV 1050 s poľskou čembalistkou **Elžbietou Stefaňskou-Lukowiczovou**, s ktorou spolupracoval náš **Ewald Danel** (koncertný majster SF) a flautista **Vladimír Brunner**. Možno tak ako v Händlovi ani v Bachovi sa nežiadali nijaké interpretačné inovácie — skôr šlo o to, zvnútorňiť ho, rozjasniť jeho náladu, v ktorých je ukryté čaro melanchólie i korenie nostalgie.

V druhej časti sme si vypočuli Vivaldiho Dvojkoncert g mol s violončelistami **P. Baranom** a **L. Kantom**. Obaja vynikajúci umelci rozospievali Vivaldiho hudbu, ohmatávali jej pulz a vpisovali sa do nej svojím vlastným prejavom. Bolo zrejme, že Cappella Istropolitana už nie je len telesom zloženým z výborných sólistov, ale že je komorným súborom, v ktorom sa zjednocuje a vyjasňuje úloha každého jedného interpreta. Hráči sa lepšie počúvajú, korigujú svoj prejav a postupne sa prepracúvajú k individuálnemu interpretačnému rukopisu. Ich Vivaldi, Händel alebo Bach nie je hraný s neskrotnou vervou, výbušnosťou, je muzikálny, interpretovaný disciplinovan, no pritom uvoľnené. Lenže to bola i dirigentova koncepcia, ktorú vtlačil jednotlivým dielom — ako napríklad aj Mozartovej Malej nočnej hudbe, KV 525. Cappella Istropolitana sa nevyžívala v jemnosťach, nemodelovala dynamické kontrasty prírodo a nekompromisne. Išla po zvukovosti, akcentovala dynamickú príťažlivosť hudby a predovšetkým spevnosť. Bol to odušnený Mozart. A tak stretnutie so súborom Cappella Istropolitana potvrdilo radostnú skutočnosť, že postupne rastie ďalšie zdatné komorné teleso.

Bratislavské Kultúrne leto hostilo dňa 7. augusta 1986 na Barokovom nádvorí Univerzitnej knižnice **Brnenské spevácke združenie Foerster** s dirigentom **Petrom Fialom**, ktorého umelecké kvality veľmi dobre poznáme. Opäť sme sa presvedčili o tom, že umenie nosíme v srdci, v duši. Pretože pred Petrom Fialom tentoraz nestál miešaný zbor Kysuca z Čadce,

ktorý práve tento dirigent priviedol k vysokým umeleckým métam, ale už spomínaný brnenský mužský zbor. Rukopis dirigenta je však vec tak zjavná, že tento fakt nemožno nezdôrazniť. Už v dielach starých majstrov (A. Gabrieli, Tomas L. de Victoria, G. Croce, G. P. da Palestrina, J. Gallus) sme mali možnosť vychutnávať hravosťou a nespútanou rozkošou poznačený interpretačný prístup dirigenta a mužského zboru. Fiala vie oživiť túto hudbu zvláštnym darom vnútorného senzomotorického dynamizmu, ktorý nevyzníeva hedonicky, ale



Elžbieta Stefaňska-Lukowiczová
Snímky: J. Luky

skôr sviežo, spontánne — má svoje diónýzke čaro. Myslím si, že nebolo najšťastnejším dramaturgickým činom zaradiť po tejto palete starých majstrov Zemanovského mužský zbor „Nad neznámym hrobom“. A to nielen preto, že nie som zástancom „skokov“ ponad niekoľko storočí, ale i z hľadiska umeleckosti, ktorú zbor navodil v renesančnej, polyfonickej intráde. Fialovo Capriccio II, by sa tiež mohlo umiestniť skôr v druhej časti programu, pretože interpretované diela v poslucháčovi doznievajú, povedané rečou atómových fyzikov, majú svoju dobu, svoj poľas rozpadu v nás. Inak ale Fialovo „In vino veritas“, táto vokálna bakchanália je veľmi vtipná a dobrá skladba. V jej ilustratívnej rozšafnosti je opojnosť, dráždivá chuť vína, pijácka bodrosť.

V druhej časti programu, rozdelenej na českú tvorbu a na úpravy moravských a slovenských ľudových piesní, sa prejavil ucelenejší dramaturgický názor. Na úvod nás očaril Janáček (Klekanice, Což ta naše bříza, Dež viš), ktorého hudba v nás neustále rastie a dozrieva. Pravda, po stránke interpretácie azda vieme dnes Janáčka ponímať zmysluplnejšie. To znamená, že expresivitu, údernosť, naliehavosť vášní dokážeme lepšie vykompenzovať nehou, očarením citov, povzdychom a úžasom. Tak totiž chápal Janáček Fiala — vo všetkej plnokrvnosti a vášňovej úplnosti. Kontrastný obraz priniesol výber z Foersterových Deviatich mužských zborov, v diela, ktoré skladateľ obdaril vzácnu lyrickou rozospievanosťou, závojom českej poetickosti a drobnokresby. Navyše i interpretácia mala široký výrazový záber. Z pokladnice českej zborovej tvorby sme si vypočuli i Smetanovu Pieseň na mori, duchovne tak spriaznenú so zborovými úsekmi vo Wagnerovom Blúdiacom Holandanovi. Spomínané úpravy moravských a slovenských ľudových piesní (Halma, Petrželka, Suchoň) stupňovali v poslucháčoch záujem a pozornosť, prihovárajú sa rečou hudobne materinskou, a práve preto širokú okruhu milovníkov zborového spevu rečou najadekvátnejšou.

Co povedať na záver? Snáď len toľko, že Brnenské spevácke združenie Foerster sa predstavilo v Bratislave ako znamenité vokálne teleso s vynikajúcou artikuláciou, hlasovou kultúrou a strhujúcou muzikalitou.

Dňa 14. augusta 1986 sme sa v rámci Kultúrneho leta v Bratislave stretli s vokálno-inštrumentálnou hudbou 13.—16. storočia, ktorú nám sprostredkovali **Dolnorakúski hudci** (Niederösterreichische Spielleute). V ich podaní zazneli diela známych majstrov, ako napríklad Walthera von der Vogelweide, Mönch von Salzburg, Neidharta von Reuenthal. Počuli sme ukážky zo zbierky Glogauer Liederbuch a Carmina burana. V kostýmoch meistersingrov (menestrellov, či minestrellov) sa predstavil komorný súbor na čele s **dr. Hermannom Buchnerom**, a to nielen hudbou, ale aj slovom. Interpreti hrali na dobových nástrojoch, napríklad na drumšajde, fidule, rôznych druhoch flaut, kamzíčom rohu, portative, zvonkohrách a iné. Hudba, ktorú naši rakúski hostia predviedli (Pokračovanie na 4. str.)



Gitarové duo Maria Kämmerlingová a Leif Christensen. Snímka: archív MDKO

dol na to, že Dni gitarovej hudby si za 9 rokov existencie vychovali svoje vyspelé publikum, očakávajúce predovšetkým fundované informácie. Výber konferenciára pre budúce roky bude úlohou usporiadateľov, aby dobre mienená myšlienka v plnej miere uspokojila a splnila svoj cieľ.

Prvým hosťom 8-dňového koncertného cyklu bol český gitarista a skladateľ **Štěpán Rak** s autorským recitálom z vlastných skladieb (6. júla). Nakoľko som sa na jeho koncerte nemohla zúčastniť, nemôžem jeho vystúpenie ani hodnotiť. Kvôli kompletnému pohľadu na DGH dovoľm si uviesť názory mojich kolegov — recenzentov, publikované v tlači. Podľa nich recitoval Š. Raka (jeho sugestívne gitarové skladby zazneli v Bratislave už viackrát) sa vyznačoval muzikálnosťou interpretačného prejavu, technickou vyspelosťou a bezprostrednosťou akou nadviazal vlastným sprievodným slovom kontakt s publikom.

Hosť z NSR **Wolfgang Lendle** patrí k najvýznamnejším reprezentantom gitarovej hry vo svojej vlasti. Na svojom prvom bratislavskom koncerte (7. júla) uviedol skladby M. Castelnuovo-Tedesca, A. Barriosu Mongorého, J. Morela, J. Car-

zdanlivo jednotvárne, pozornému poslucháčovi nebažiacemu len po vonkajších efektoch priniesli hodnotný umelecký zážitok, ktorý prýštil z umenia oboch interpretov, z ich dokonalej súhry, čistoty ich hry, z nenásilného až priezračného zvuku, štýlovej vyhranenosti a v neposlednom rade i z evidentnej radosti z muzikovania. Bolo zaujímavé a hodnotné počuť na originálnych nástrojoch skladby tak, ako sa udomácnili v európskej hudobnej kultúre pred viac ako 100 rokmi. Rozhodne vystúpenie dánskeho gitarového duá sa stalo vítaným dramaturgickým obohatením tohtoročných DGH.

Koncert maďarského gitaristu **Istvána Androvicza** 11. júla patril medzi najslabšie. Publiku sa umelec predstavil skladbami rôznych autorov z rôznych štýlových období (L. Milan, V. Bakfark, I. Albénis, W. Walton, C. Debussy, A. Barrios Mongoré, E. Granados, L. Brouwer, H. Villa-Lobos). Jeho bratislavský koncert nepresiahol úroveň dobrého domáceho muzikovania; technickými nedostatkami poznačená hra (nevýrovnaný zvuk ľavej a pravej ruky, intonačné nepresnosti, „šmírovanie“ a „pod“) na-

Náš rozhovor so zaslúžilým umelcom JURAJOM MARTVOŇOM

PRIEKOPNÍK OPERNÉHO HERECTVA

Sólista opery Slovenského národného divadla JURAJ MARTVOŇ oslávil tohto roku 65. narodeniny a zároveň 35. výročie svojho pôsobenia na scéne SND. Pri takýchto príležitostiach býva zvykom obhliadnuť sa späť na začiatok cesty, hodnotiť, rekapitulovať, či spomínať. Pretože životná cesta popredného slovenského barytonistu Juraja Martvoňa je mimoriadne bohatá a pestrá aj reminiscencie na jeho operné, ale nielen operné začiatky sľubujú mnoho zaujímavého.

Úspešná a v mnohom záslužná umelecká kariéra Juraja Martvoňa sa začína r. 1951 na prvej slovenskej opernej scéne postavou Monteroneho z Verdiho opery Rigoletto, kedy si po prvýkrát získal publikum svojím mohutným hlasovým fondom hlbokého barytonového zafarbenia i dôsledným a precíznym dramatickým výrazom. V bohatej galérii ním stvárnených hrdinov svetovej opernej literatúry nájdeme mnoho veľkých, ale i menších postáv a postavičiek, ktorým v jeho naštudovaní nikdy nechýbal cit pre prirodzenosť a celkové estetické vyznenie inscenácie.

Ako interpret klasického operného repertoáru sa predstavil v Mozartovom Donovi Giovannim (Leporello), v Paisiellovom Barbierovi zo Sevilly (Basilio), v Gluckovej Ifigénii v Aulide a v Beethovenovom Fideliovi (Pizzaro). Martvoňov kontakt s Wagnerovými operami sa začína úlohami Wolframa (Tannhäuser), Colona (Rienzi) a končí naposledy naštudovaním úlohy Telramunda v Lohengrinovi. Ako jeden z mála operných spevákov si uvedomil, že opera je aj divadlom; stal sa priekopníkom operného herectva, snažil sa pri stvárnení postáv preniknúť do ich psychológie, k čomu mu napomáhala vysoká hudobná kultúra a inteligencia. Jeho spevácky a herecký talent dostal priestor aj v talianskej opernej literatúre. Spieval Amosra vo Verdiho Aida, Macbetha a predovšetkým nespočetne mnohokrát reprizovaného Nabucca. Sériu jeho ďalších talianskych hrdinov dotvárajú Pucciniho Angelotti a Scarpia (Tosca), Schicchi (Gianni Schicchi) a Mascagniho Alfio (Sedlák-čest). Najväčší priestor na realizáciu svojich dispozícií a predstáv dostal však v opernej tvorbe 20. storočia, v ktorej zaznamenal aj najvýraznejšie úspechy. Nezvyčajne a originálne interpretované výkony dokumentujú náročné postavy opernej moderny v dielach Debussyho, d'Alberty, Ravela, Straussa, Orffa, Egka, Brittena, Prokofjeva, Šebalina, Janáčka, Martinu, Menottiho, Gershwinu. Na tejto širokej autorskej palete, ktorú však v mnohom dopĺňa aj slovenská operná tvorba, sa dotváralo charakteristické a progresívne Martvoňovo poňatie modernej opernej interpretácie a herectva.

Z celkového počtu vyše sto premiér, ktoré ste v SND naštudovali, tvoria takmer jednu štvrtinu diela slovenských skladateľov. Svedčí to iste aj o skutočnosti, že k pôvodnej opernej tvorbe máte blízky vzťah. Spievali ste v operách E. Suchoňa, J. Cikera, A. Moyzesa, T. Andrašovana, B. Urbanca, L. Holoubka, M. Kořinka, M. Bázlika, J. Beneša a T. Frešu. Počas svojej kariéry ste získali výzračný prehľad o pôvodnej slovenskej opernej tvorbe; preto by bolo zaujímavé, keby ste prezradili, ktoré z naštudovaných diel vám boli najbližšie a vďaka čomu si vás získali?

Takmer všetky slovenské operné diela sú mi blízke — no a najbližšie sú mi asi tie, s ktorými som sa pri štúdiu musel najviac popasovať (Scrooge, Nechľudov a Courvoisier). Získali si ma predovšetkým silou umeleckej výpovede, náročnými požiadavkami psychoanalytického prístupu k interpretácii a originalitou hudobného vyjadrenia, ktorou Cikker takmer v každej svojej novej opere dokáže poslucháča prekvapiť. A to je jedna z dôležitých požiadaviek súčasnej opery — zaujať, prekvapiť. Myslím si, že splníť tieto požiadavky je však do značnej miery aj v moci réžie a hereckej tvorby.

Čo podľa vás súčasnej opernej litera-

túre — či už po stránke hudobnej alebo libretistickej — chýba?

Myslím si, že nedostatky treba hľadať skôr v hudobnoestetickom výchove, resp. úrovni poslucháčov než v tvorbe. Na druhej strane však pripať medzi tvorcami vážnej hudby a poslucháčmi narastá, o čom svedčí návštevnosť na predstaveniach... A to už voľneča signalizuje. Nemožno asi obviňovať jednoznačne iba poslucháčov, pretože bez nich umelecké dielo stráca zmysel. Skladateľ nemôže kráčať iným smerom ako poslucháč, nemôže ho prestať akceptovať. Preto chce dnešný divák niečo iné než sa komponuje? Bolo to tak vždy v minulosti? Sú to ťažké otázky. História nás však neoklame, ale môže nás poučiť. Istotne boli aj kvalitné diela, ktoré pri svojom zrode nedosiahli zaslúžené ocenenie, ale v podstate väčšina kvalitných opier bola kladne prijatá — a čo je najdôležitejšie — nie odborníkmi ako dnes, ale najširšou vrstvou poslucháčov. Ak má byť opera ďalej, treba sa zamyslieť. Ak sa pozrieme späť do minulosti, zistíme, že sa pravidelne objavujú isté zákonitosti — zákonitosti zrodu a zániku, budovania a rozpadu. Musíme si uvedomiť, že na istom stupni vývoja treba začať akoby odznova a inak, treba prehodnocovať výrazové prostriedky, for-



Snímka: J. Vavro

mové prejavy — vlastne všetko. Obdobie návratu reformi a prehodnocovania nastane vždy po vyvrcholení, po degenerácii istých manier: samoučelnej exkluzivity, virtuozity, disharmónie a podobne. Čo ak dnešnému poslucháčovi chýba iba úsmev čistejšej harmónie, sviežosť melódie? Možno ho priniesie jediné nové dielo.

Nazdáte sa, že operný žáner je schopný v pôvodnej tvorbe čerpať z realistiky spracovanej problematiky súčasnosti, alebo je skôr ako vysoko štylizovaný tvar predurčený už samotnými charakteristickými prostriedkami komunikácie na témy fantastické, rozprávkové alebo historické?

Napriek tomu, že opere sú a vždy v minulosti aj boli fantastické prvky blízke, má veľké dispozície stvárniť súčasnosť. Problém je iba v schopnosti nájsť vhodný kľúč k potrebným výrazovým prostriedkom, pretože mechanická aplikácia výrazových prostriedkov klasickej, ale aj modernej opery nie je pre dnešok dostačujúca. Súčasná neznamená len tému — problém blízky dnešnému človeku, ale aj pocit a štýl blízky dnešnému poslucháčovi. Operné divadlo má veľké možnosti, disponuje vlastne všetkými zložkami, ktoré má činohra a navyše má aj tie, ktoré činohra nemá. Využiť tieto možnosti je vecou fantázie a umeleckého majstrovstva.

Ako operného interpreta vás netreba zvlášť predstavovať — poslucháči vás veľmi dobre poznajú či už z operných predstavení, koncertov, rozhlasových alebo televíznych záznamov. Menej je však tých, čo vedia, že patríte k umelcom, ktorí sa neupisali výsostne múze hudby, ale aj filmovému umeniu. Na opernom javisku počet vami stváraných postáv prekročil číslo 100. Aká je situácia pri bilancovaní „vašich“ hrdinov na striebornom plátne?

Zďaleka nie taká ako na opernom

javisku. Nebolo ich veľmi veľa, iba ak by sme prirátali aj niektoré sfilmované operné diela, napríklad Kováča Wielanda, Krútnavu, Bega Bajazida. No a dnes som už dosť starý na to, aby som robil filmovú kariéru. Aj keď mám s filmom a televíziou nejaké skúsenosti, predsa je tu istý pocit cudzieho územia a čo je najhoršie — mám veľmi málo času. Napriek tomu som však rád, keď takú príležitosť dostanem. Naposledy ma oslovil mladý slovenský režisér Vladimír Balco, ktorý realizoval film Uhol pohľadu. Bola to mimoriadne zaujímavá práca.

Kedy sa vaša spolupráca s filmom začala a aký máte k nej vzťah?

Moje prvé kontakty s filmom začali asi pred 18 rokmi, približne v roku 1966. Potom nasledovali ďalšie, väčšinou iba menšie postavy. Napriek tomu som si však vždy rád vo filme zahrál, pretože kontakt s prísnou optikou kamery znamenal pre mňa ako operného speváka veľmi veľa. Bolo to do istej miery akési overenie schopnosti aj mimo javiska, a to je dôležité, pretože herec — a operný spevák predovšetkým — by sa mal vedieť orientovať v najrozsiahlejších podobách interpretačného umenia. Spolupráca s filmom mi pomohla objaviť zmysel pre detail, cit pre drobnokresbu, mieru a úspornosť.

S akými režisérmi sa vám lepšie spolupracovalo: s opernými či filmovými?

Ťažko povedať. Oveľa častejšie som spolupracoval s opernými režisérmi. Myslím si, že je dôležité, aby režisér — či už operný, divadelný alebo filmový — vedel hercovi pomôcť, aby ho vedel chápať, „podržať“ ho v čase jeho problémov. Režisér, ktorý to dokáže, je dobrý režisér a má najväčšie predpoklady, aby od herca dosiahol maximum.

Slovenské operné interpretačné umenie prešlo počas vášho pôsobenia mnohými peripetiami, zaznamenalo veľa úspechov doma i v zahraničí. Ktorú etapu považujete v jeho vývoji za najvýznamnejšiu, najšťastnejšiu, najplodnejšiu a najprogresívnejšiu?

Sme pomerne malý národ a za taký krátky čas ako je 45 rokov sme vytvorili desiatky operných diel vysokej umeleckej úrovne, čo iným národom trvalo stáročia. Na Slovensku došlo k istej expanzii, ku kvantitatívnemu i kvalitatívnemu skoku v kultúre. Vznikli nové diela, vychovávali sa interpreti a z malého „spevového“ národa sa zrazu stala krajina s vyspelou interpretačnou kultúrou. Potvrdzujú to spevácke osobnosti ako Peter Dvorský, Sergej Kopčák, Peter Mikuláš, Ján Galla, Jozef Kundlík. No nie sú to iba jednotlivci, ktorí robia nášmu opernému spevu dobré meno. Výsoká náročnosť, silná konkurencia a zdravé inšpiračné prostredie pozdvihli celkovú úroveň našej opernej kultúry, ktorú súbor SND úspešne reprezentuje aj za hranicami našej vlasti.

Prípravil: JOZEF SLOVÁK

BRATISLAVSKÉ KULTÚRNE LETO '86

(Dokončenie z 3. str.)

li, je mladým výhonkom z kmeňa nášho kontinentu. Je prejavom brieždenia a driemajúcej tvorivých túžob európskeho človeka. Vo výrazovej prostote je tu toľko obdivu a úžasu, že hudba citovosťou priam prekvapuje. Rakúski hostia neakcentovali inštrumentálny exhibicionizmus, ba ich vokálny prejav sa ani neuberal cestami školeného ľudského hlasu. V ich prejave bolo čosi naturalistické, čosi čo vyvierá zo samotnej podstaty človeka: hrať a spievať, tešiť ľudí svojím spevom, svojou radosťou. Možno, že by neškodilo oživiť repertoár samostatnými inštrumentálnymi vstupmi alebo hľadať v rámci vokálno-inštrumentálneho prejavu i kontrastnejšie polohy — napríklad cudzej proveniencie. Námetov by bolo veľa. Ved čo všetko by sa dalo pojať do názvu stredovekej hudby. Dnes nežiadame od stredovekých trubadúrov artistické kúsky, ale skôr dramaturgicky bohatý program. Nuž a práve tento nášmu poslucháčovi chýbal. Dalo by sa povedať, že ani z inštrumentára, ktorý mali interpreti k dispozícii, nevyťažili maximum. Nástroje bolo možné predstaviť nielen verbálne, ale i hudobne; tak ako tomu bolo s prekrásnou fanfárovou melodikou na drumšajde — navyše s farebným napodobnením trúbky. Prirodzene, že nemožno hovoriť len o nedostatkoch — pekných a pôsobivých hudobných momentov bolo dosť. Ved koncerty tohto druhu sú priam predurčené na prekrásne staré nádvorie; dotvárajú atmosféru teplých letných večerov a v nás vyvolávajú nostalgiu po minulosti, po detstve nášho kontinentu.

IGOR BERGER

Celovečerný recitál (20. augusta) patrili profesionálnemu komornému súboru pridruženému k Slovenskému filharmonickému kvartetu v zložení Jozef Škorp (1. husle), Anton Lehotský (2. husle), Juraj Petrovič (viola) a Peter Šochman (violončelo).

Prvá polovica vystúpenia poskytla priestor jednému z vrcholných komorných opusov Dmitrija Šostakoviča — 15. sláčikovému kvartetu. Dielo sústreďuje v sebe pozoruhodné kompozičné postupy a myšlienkovú hĺbku, vypovedá o zmysle života a smrti a právom sa považuje za tvorivo výzračné a objavné. Plnosť citovej výpovede odráža duševný stav autora na sklonku života. Premiérové odznelo necelý rok pred jeho smrťou. Štvorica



Dolnorakúski hudei

interpretov ostala verná notovej predlohe, oživila písomný odkaz skladateľa, nedosiahla však výrazovo očakávaný výsledok, napätie, priam neznesiteľné zvukové ópium, aké si toto dielo vyžaduje. Obdivuhodná výstavba jednotlivosti diela, usporiadanosť častí, gradácia zjednocujúceho oblúku si vynucujú znásobenie kontrastu, nadsadenie dynamizmu, vnútornej sily hudby. Interpretácie kvartetu plynulo v zvukovej šedivosti a možno iba pre nedostatok absolútnej koncentrovanosti hráčov nepôsobilo natoľko sugestívne, ako je to v možnostiach hudby.

Veľmi dobrá dramaturgia koncertu zostávala okrem Šostakoviča z uvedenia sláčikového kvarteta „Rozlúčka“ reprezentanta mladšej slovenskej skladateľskej generácie Vítazoslava Kubičku a Sláči-

kového kvarteta G dur, KV 387 Wolfganga Amadea Mozarta. Kubičkov kvarteto vzniklo — podľa slov interpretov — na objednávku súboru ako prídavkový opus. Táto skutočnosť vôbec nie je na škodu, naopak, skladba je pútavá, invenčne zaujímavá, muzikantsky vďačná. Napriek istým výhradám odbornej kritiky z ostatného obdobia voči zotrúvaniu mladých autorov pri tvorbe komorných opusov a malej odvaha postaviť sa zoči-voči väčším orchestrálnym partitúram som stále presvedčená, že Kubička je zaujímavý predovšetkým ako autor

menších plôch, takých, kde demonštruje nápad i kompozičný vývin. Konečný tvar tohto diela jednoznačne získal tvorivou interpretáciou. Mozartovo kvarteto malo byť bonbónikom druhej polovice koncertu Filharmonického kvarteta. Splnilo všetky parametre súhry a technické požiadavky, nemalo však potrebné espris, štavu, nevybýdlo zo sedivosti, ktorú bolo cítiť v Šostakovičovi. Súbor spolupracuje už desať rokov, práve dielom Šostakoviča s úspechom debutovalo na festivale Bratislavské hudobné slávnosti, má nemalé predpoklady rastu, preto sú i kritériá hodnotenia kladené veľmi vysoko. V takom kontexte nutne vyznel ich prispevok do Bratislavského Kultúrneho leta '86 ako muzikantsky prijemný vstup.

Na záver cyklu Letných komorných

koncertov, ktoré organizuje MDKO v Bratislave na Barokovom nádvorí Univerzitnej knižnice alebo v nevhodnom počasí v koncertnej sieni Klarisiek, vystúpil súbor Camerata Slovaca s dirigentom zaslúžilým umelcom Viktorom Málkom a sólistami Elenou Holíčkovou, Petrom Mikulášom a Jozefom Durdinom. Úvod tvorila orchestraálna predohra J. S. Küssera, v ktorej sa orchester predstavil sýтым plným zvukom a zámerne málo diferencovanou dynamikou (kontrastom v zmysle terasovitej dynamiky boli pôvabné Eccho a Passe-pied). Sopranistka Elena Holíčková dostala príležitosť v áriách z kantát J. S. Bacha Seufzer, Tränen, Kummer, Not a Sich üben im Lieben. Jej štýlový rovný tón, dokonalá zžitosť so spievaným obsahom zaujali rovnako ako celková muzikalita a zladenosť sólového a sprievodného orchestraálneho prejavu. Mimoriadne pôsobivý bol interpretačný vklad Petra Mikuláša do kantáty G. F. Händla Dalla guerra amorosa. Presnosť, čistota, jasnosť, malé hudobné divadlo, výraz arlózných i recitatívnych častí a dokonale premyslené frázovanie prezrádzajú dlhoročnú skúsenosť umelca s koncertným repertoárom i jeho vzťah k starej hudbe. Treťi sólista, hoboista Jozef Durdina ukázal, že je okrem dobrého orchestraálneho hráča i perspektívnym sólistom. Napriek kozmetickým kazom jeho výkonu i súhry s orchestrom nemožno mu uprieť pochvalu, pretože Adagio a variácie pre hoboju, op. 102 J. N. Hummela sa stali nielen príťažlivým dielom pre jeho prezentáciu, ale zapadli vhodne i do rámca celej dramaturgie. Záver jednotlivých programových polovic patril Francúzskej suite c mol, op. 62 Jána Zimmera a Sinfonii G dur J. K. Vaňhala. Pri Zimmerovej skladbe, veľmi pôsobivej po naške na hudbu starých majstrov, sa výrazne potvrdilo, čo dokáže z diela urobiť dobrá interpretácia. Chut, iskra, živost a temperament pridali Zimmerovmu opusu punc a štavu. Podobne presvedčivo vyznela i záverečná Vaňhalova Sinfonia. V duchu klasickej ľahkosti, jemného frázovania, dôkladnej dynamiky sa stala dôstojným záverom koncertu.

VIERA POLAKOVIČOVÁ

PREMIÉRA SLOVENSKEJ NOVINKY V ŠD KOŠICE

GRAMORECENZIE

Uplynulá sezóna v opere **Státneho divadla v Košiciach** vyvrcholila v plnom význame tohto slova premiérami dvoch jednoaktoviek, a to pôvodnou slovenskou komickou operou zaslúžilého umelca **Milana Nováka** **Prestávka** (za prítomnosti autora) a cjeinelým opusom **Giama Pucciniho Gianni Schicchi** (13. a 15. júna 1986).

Prvá opera M. Nováka s nezvyčajným názvom, ale aj dejom je nielen prírastkom, ale kvalitatívnym obohatením súčasnej slovenskej opernej tvorby. Prestávka je symbiózou lapidárne komunikatívneho satirického libreta a hudby, úprimnej vo svojich vyjadrovačích prostriedkoch, v sadzbe nekomplikovanej, a predsa bytostne súčasnej. Nositeľkou výrazových emócií je melódika, vyrastajúca síce z deklamácie, no vypätá i do širokých kantabilných oblúkov, akým je napr. fúbočné dueto Petra a Evy. Päťdesiatpäťminútová opera má výrazný dynamický pulz a zaujímavý hudobný priebeh, čo tvorivo odzrkadlilo hudobné našťudovanie dirigenta **Mariána Vacha**. Ústredným motívom vydareného, satiricky nasmerovaného libreta **Jána Strassera** je malomešťactvo a snobizmus. Tieto ľudské neduhy konfrontuje v nezvyčajnom prostredí — cez prestávku operného predstavenia v interiéri divadla. Libretista počítal v rámci tejto konfrontácie so situáciou komikou; nešetřil ňou ani režisér **Marián Chudovský**, ktorému poslúžilo hľadisko ako zrkadlový obraz javiska.

V ohni satiry sa vedľa vedúcej Čedoku, zubného lekára, technika z autoseru, hlavnej z reštaurácie ocitajú aj traja operní kritici, ktorých postavy sú v hudobnej dramaturgii diela stmelujúcim prvkom. Snobizmus týchto ľudí prerastá dvojica mladých ľudí — Peter a Eva. Skladateľ im vyčlenil pomerne bohatý hudobný priestor, možno až priveľký v končiznosti ostatného hudobného materiálu. Réžia zdynamizovala toto lyrické intermezzo tak, že sólistov v ich druhom fúbočnom dvojspeve vysunula až na II. balkón po bodových prímkach oboch strán javiska, čo prekvapilo akusticky, ale aj nekonvenčným nápadom. Réžia M. Chudovského — to bola krásna mozaika vynikajúcich, do seba zapadajúcich nápadov, vrcholiacich niekoľkokrát, no snáď najintenzívnejšie v scénach Elviry Benkovičovej a Arpáda a Kláry Molnárovcov. Podobne každý člen zboru mal režijske svoje nezastupiteľné miesto, vytvárajúc tak samostatné typy v súkolí celku — zboru, ktorý veľmi spoľahlivo pripravila zbormajsterka **Júlia Ráčová**. Scéna pozostávala z maľovaných kulis a vytvárala ilúziu arkád divadelných chodieb aj interiéru divadelného bufetu. Jej autorom, ako aj autorom charakterizačne volených kostýmov bol **Jaroslav Valek** a. h.

Inscenačný aj autorský úspech opery **Prestávka** dotvorila tvorivá interpretácia sólových postáv. V oboch alternáciách trojice kritikov sa sólis-



Záber z premiéry opery M. Nováka **Prestávka**. V popredí zľava: **František Malatínek** ako Druhý kritik, **Ladislav Pačaj** ako Prvý kritik a **Gejza Spišák** ako Tretí kritik. Snímka: O. Béreš

ti prezentovali individualizovane, čo režia plne a právom akceptovala. Mimoriadne cenný spevácky výkon podal v úlohe Prvého kritika **Július Regec**, kým **Ladislav Pačaj** sa viac sústredil na exteriérový dizajn postavy. V typologicky výstižných kreáciách sa ďalej prezentovali **dr. Peter Bárd** a **František Malatínek** (Druhý kritik) a **Gejza Spišák** a **Ludovít Kovács** (Tretí kritik). **Mária Harnádková** kreovala — zatiaľ pre ňu nezvyčajnú — komickú postavu Kláry Molnárovej, ktorú bravúrne vypointovala. Škoda, že táto speváčka sa v ostatnej dobe zjavuje na javisku ŠD sporadicky. Excelentne sa v tej istej postave cítila **Eva Malatincová**, ktorá drobnými nuansami vonkajších znakov (potkyňavá chôdza vo vysokých lodičkách a i.) stupňovala komický účinok postavy. Nemenej úspešné boli kreácie **Juraja Somorjai** (Arpád Molnár), **Viery Hronskej** a **Márie Adamcovej** (Elviry Benkovičovej) i **Gabriela Szakála** (dr. Teodor Benkovič), v ktorých spomínaní sólisti príznačne zdôraznili charakteristické, ale aj charakterové znaky stvárňovaných postáv (napr. spoločenskú neohrabanosť A. Molnára, snobizmus prekvypujúcu E. Benkovičovej, vo vleku svojej ženy existujúceho T. Benkoviča a pod.). Partnerkami Petra, ktorého vytvoril **Emil Merheim**, boli v úlohe Evy **Ludmila Zubalová** ako exkluzívna dcéra svojich rodičov a **Svetlana Tomová** ako sympatické a jednoduché mladé dievča.

Pucciniho chef d'oeuvre Gianni Schicchi uviedli v košickej opere opäť po 36 rokoch. Dobové kostýmy i scéna **Jaroslava Valeka** a. h. — s perspektívou Florencie na zadnej stene javiska — časovo lokalizovali dej opery do 13. storočia. Výrazne pomalované tváre hlavných predstaviteľov (okrem Lauretty a Rinuccia) v zmysle štylizovaných prostriedkov commedie dell'arte patrili v réžii k významotvorným prvkom, ktorými sa vyjadrovalo divadlo ľudských typov, spoločne rezonujúcich v chamtivosti. Nadčasovú platnosť opery vypointoval

režisér **Marián Chudovský** veľmi odvážne až absurdne antiluzívnou. Nositeľkou tejto pointy, ale aj myšlienky réžie bola marioneta — symbol mŕtveho Buosa Donatiho. Aj v prípade diskusie o použitých výrazových prostriedkoch je dôležité podčiarknuť, že režisérovu koncepciu motivovala idea libreta, a teda aj hudobnej drámy.

Hlavnú postavu Gianni Schicchiho stvárnil **Ladislav Neshyba** a **dr. Peter Bárd**. Neshyba spevácky pohyblivo a herecky pružne vyjadril Schicchiho preffikanosť. Bárd zastihla úloha Schicchiho vo vynikajúcej speváckej forme, ktorá dáva tušiť, že v ňom rastie hlasovo kultivovaný, vynikajúci barytonista. Z pozície oboch sólistov možno hovoriť o veľmi úspešných kreáciách, no filozofický podtext Pucciniho postavy nevystihli bez zvyšku. Oba protagonisti inklinovali viac — vzhľadom na ich vek to bolo prirodzené — k mladíckej roztopenosti a recesii, čo akceptovala aj réžia. O letitosti postavy vypovedalo len maskovanie a kostýmy oboch. Charakterizačne výstižný bol výkon **Márie Adamcovej** i **Viery Hronskej** v úlohe stareckej Zity. Ľudské figúrky ako svojské typy predstavovali **Eva Malatincová**, **Mária Harnádková** (Nella), **Eva Šmáliková**, **Eliška Pappová** (Ciesca), **Július Regec**, **Ladislav Pačaj** (Gherardo), **Karol Mareček**, **Gejza Spišák** (Betto), **Ludovít Kovács** (Simone), **František Balán**, **František Malatínek** (Marco), **Juraj Somorjai**, **František Balán** (Amanatio), **Jozef Klein**, **Juraj Hingis** (Spinelloccio). **Alžbeta Mrázová** vytvorila lyrickú Laurettu. U **Emila Marheima**, ktorý stvárnil Rinuccia, chýbala podobne ako aj v úlohe Petra v opere **Prestávka** jednotná architektonika farby a kvality tónu.

Obe jednoaktovky zazneli vo veľmi dobrom hudobnom našťudovaní šéfa opery **Mariána Vacha**. Bola to precízna práca, záručená na oboch premiérach prispôsobivým výkonom orchestra.

DITA MARENČINOVÁ

NICOLAI GEDDA

RUSKÉ PIESNE A ROMANCE

Akademický veľký zbor Ústrednej televízie a Vše-zvázového rozhlasu

Umelecký vedúci Klavdij Ptica

Hlavná zbormajsterka Ludmila Jermakovová

V licencií hudobného vydavateľstva Melodija, ZSSR vyrobil OPUS

© OPUS Stereo 9117 1617

Platňa prevzatá zo sovietskeho vydavateľstva Melodija predstavuje svetového tenoristu Nicolaiu Geddu z iného pohľadu než je všeobecne známy. Skvelý interpret lyrického tenorového odboru v opernej literatúre, mimoriadny tlmočiteľ piesňovej tvorby, prezentuje sa tu rovnako ako vynikajúci spevák ruských piesní a romanci. V spolupráci s Akademickým zborom speva vo vynikajúcej hlasovej dispozícii, precítene a s perfektnou ruskou dikciou (po otcovi je Gedda Rus). Je obdivuhodné, aký široký výrazový register dokáže umelec uplatniť i v tomto repertoári. Tu a tam prezradí svoju opernú profesiu, keď niektoré piesne zaspieva vyslovene dramaticky — ale napokon, prečo nie?

Krásne znie i zbor: mätko a farbisto. Z jeho hlasových skupín najväčšmi na seba upozorní typicky ruský „bezodný“ bas.

Na platni nájdeme tak úpravy ľudových piesní ako aj umelé romancy (Šašin, Varlamov, Sidorovič, Popov), ktoré sa však svojím štýlom od ľudových piesní nijako podstatne neodlišujú.

Priaznivcom tohto žánru hudby poskytnie licenčná platňa OPUS-u iste veľa potešenia.

...

RUSKÉ OPERNÉ PREDOHRY

M. I. Glinka: Ruslan a Ludmila; A. P. Borodin: Knieža Igor; M. P. Musorgskij: Chovanščina; A. S. Dargomyžskij: Rusalka; N. A. Rimskij-Korsakov: Čárka nevesta, Pskovčanka
Slovenská filharmónia
Dirigent Vladimír Verbickij

© OPUS Stereo 9110 1398

Z obdobia šéfovania Vladimíra Verbického v Slovenskej filharmónii (nahrávka vznikla v apríli až júli 1983) dostala sa na trh ďalšia platňa s repertoárom dirigentovi zaiste veľmi blízkym. Prvá strana platne prináša napospol veľmi známe ruské operné ouvertúry (Glinka, Borodin, Musorgskij), kým predohry z druhej strany (Dargomyžskij, Rimskij-Korsakov) nie sú natoľko frekventované ani na javisku ani na koncertnom pódii. Recenzent preto ocení najmä zaradenie týchto posledne menovaných, keď navyše ide o naozaj dobrú hudbu.

Umelecké zvládnutie všetkých zaradených skladieb je na veľmi dobrej úrovni: orchester Slovenskej filharmónie znie sýto a kultivovane, niektoré inštrumentálne sóla na seba vyslovene upútajú pozornosť (hoboj v predohre k Chovanščine, lesný roh vo viacerých ouvertúrach atď.). Aj dirigent dáva jednotlivým predohrám všetko, čo im náleží: tempový spád, kontrastnosť dynamiky i perfektnú súhru.

Keďže i po zvukovej stránke (František Poul, Martin Burlas, resp. Peter Smolinský a Gustáv Šoral) je všetko v poriadku a ani proti dizajnu obálky (Peter Havessy) nemožno nič namietť, treba priateľom ruskej národnej hudby 19. storočia platňu iba úprimne odporučiť.

ROMAN SKŘEPEK

K novému našťudovaniu MY FAIR LADY v Banskej Bystrici

Na záver uplynulej sezóny uviedol bansko-bystrický operný súbór Divadla J. G. Tajovského 30. a 31. mája 1986 nové našťudovanie svetoznámeho muzikálu **A. J. Lerner**a a **F. Loeweho My Fair Lady**, napísaného podľa divadelnej hry B. Shawa Pygmalion v slovenskom preklade **Dalibora Hegera** s textami piesní **Lubomíra Feldeka** (prvé uvedenie v B. Bystrici 18. 5. 1969). Zaradenie tohto titulu sa vhodné začlenilo do hudobno-zábavnej orientácie dramaturgickej skladby poslednej sezóny, poznačenej účinkovaním opery DJGT v náhradných priestoroch Domu kultúry ROH. A nakoniec, **My Fair Lady**, muzikál nesporných umeleckých hodnôt, pôvabných melódii, podmaňujúcich rytmov a vtipných dialógov je vždy znova príťažlivý pre tvorcov inscenácie, interpretov a divákov.

Možno povedať, že v Banskej Bystrici pochopili podstatu toho, čo muzikál je, i toho, čo nie je a v rámci daných priestorovo-technických a interpretačných možností vytvorili inscenáciu v striedmom, jednotnom štýle, bez zbytočne prehnanej bujarosti, ľahkovážnosti a kulárnosti, ale s akcentom na obsahové a hudobné umelecké kvality, ktoré poskytuje predloha.

Postup režiséra **Martina Dubovica** a. h. boli zdôvodnené dejom, charakterom postáv a situácií a výraznou mierou prispeli k zodpovedajúcemu betlmočeniu obsahu diela. V inscenácii boli dostatok divadelnej akcie, vtipne rozohratých scén a invenčných nápadov. Bolo zaujímavé sledovať režijské riešenie jednotlivých situácií, založenom na prin-

cípe kontrastu a vyváženosti kompozície, optimálnom striedaní kludnejších a živších plôch, kontrapunkte jednotlivcov a skupiniek (na stred alebo v diagonále) s vyzdvihnutím figurálnej pohľadovej a zároveň aj významovej dominanty. Scénograf **Vojtěch Štolfa** a. h. rozčlenil javisko na dva priestory, jednu tretinu zaberá interiér pracovne profesora Higginsa s účelným štýlovým zariadením a dve tretiny mierne vyvýšené miesto pre exteriérové výstupy. Zošikmená plocha zlejšovala optický pohľad na dianie na javisku. Jednoduchá prestavba sa robila na otvorenej scéne. V danej situácii možno považovať toto riešenie za šťastné, i keď na druhej strane hlavne ansámbové výstupy a tanečné kreácie nebolo možné spracovať veľkorysejšie. Kostýmy (**František Kříž** a. h.) v secesnom štýle, decentných a esteticky pôsobivých dekoratívnych líniách (zvlášť pôvabné boli dámske klobúky a elegantné spoločenské šaty) korešpondovali so scénou a dobre charakterizovali jednotlivé postavy.

V hudobnom našťudovaní (dirigent **Miroslav Šmíd**) sa podarilo výstižne vyjadriť obsahovú a významovú nosnosť hudby, vystihnúť to, čo je v nej broadwayské a čo európske a vytvoriť kompaktnú líniu, v orchestri so širokou výrazovou škálou — od jemne vypracovaných pian až po farebne bohatú plnokrvnú zvukovosť — s dobre volenými tempami, dôrazmi a patričným vnútorným rytmom. Jednotlivé prechody od hovorového slova k spevu boli citlivo a funkčne vzážené. Orchester, ktorý bol inšpiratívnou zložkou inscenácie, hral na prvom predstavení mimoriadne discipli-

novane, jednotne, intonačne čisto a s chuťou si „zaswingoval“. I keď na druhom predstavení už jeho kompaktnosť nebola stopercentná (zrejme zmenami v obsadení), treba veriť, že túto dobrú „kondíciu“ si udrží na všetkých reprizách.

Predstaviteli Henryho Higginsa boli **Štefan Turňa** a **Štefan Šafárik** a. h. z činohry DJGT vo Zvolene. Kým Š. Turňa sa charakterovo viac priblížil divadelnej pôvodine a vytvoril typ povýšenec-kého, cynického a samofúbeho profesora fonetiky s typickým rétorickým prejavom, Š. Šafárik predstavoval viac muzikálového Higginsa. U neho treba oceniť živý herecký prejav a u Š. Turňa úspešnejší spevácky prejav i kreáciu záverečnej scény (spolu s J. Vašicovou). **Jarmila Vašicová** ako Eliza podala mimoriadne koncentrovaný výkon (30. 5.), nechýbala jej potrebná dávka dievčenského pôvabu a súčasne zrelá herecká skúsenosť jej umožnila hlboko načrieť do podstaty tejto postavy (tento aspekt preferoval aj B. Shaw, keď hľadal ideálnu predstaviteľku Elizy a nakoniec si vybral 49-ročnú Stellu Campbellovú). Na speváckom prejave **Olgy Hromádovej** (31. 5.) bolo badať určitú hlasovú indispozíciu, má však všetky predpoklady na to, aby sa úlohy Elizy úspešne zhostila. V každom prípade sa túto svoju veľkú príležitosť snažila naplno využiť. Plukovníka Pickeringa predstavovali **Milan Schenko**, ktorý typovo viac konvenoval tejto postave, a **Mikuláš Doboš**. **Štefan Babjak** v úlohe smetiara Doolittle opäť uplatnil svoje nadanie pre komediálnosť, ako aj zmysel pre preniknutie do podstaty jadrovej filozofie postavy. Mal

by však stále korigovať svoje výrazové prostriedky, aby časom neupadol do zbytočnej teatrálnosti. **Mária Murgašová** sa nespievane úlohy Lady Higginsovej (alternovala **Mária Nagyová**) zmocnila s nadhľadom, patričnou dávkou povýseneckej noblesy a vtipu. **Peter Koppal**, predstaviteľ Freddyho Eynsford-Hilla (30. a 31. 5.) spevácky ani herecky nedokázal vystihnúť podstatu postavy a jej dôležité miesto v inscenácii. Lepšie sa to vydarilo skúsenejšiemu **Jánovi Zemkovi** (5. 6.), mal by však v záujme lepšej zrozumiteľnosti usmerňovať tempá a rytmus v hovorenej reči. Pani Pearceovú, tiež typovo odlišne, stvárnil **Božena Lenhardová** a **Mária Kalická**. Choreografiu inscenácie pripravil **František Vychodil** a. h. a zbory **Darina Turňová**. Treba vyzdvihnúť, že každé z obidvoch recenzovaných predstavení malo svojský, síce odlišný, ale kompaktný výraz a charakter.

Na záver chcem poznamenať, že nedostatky v technickej stránke inscenácie (nedostatočné a miestami aj chybné osvetlenie, prenikanie zvuku z mikrofónu na javisko [30. 5.], kývajúci sa nápis **My Fair Lady**, ktorý sa využíval na funkčné predely, ale vidieť ho bolo z jednej tretiny stále) by sa na profesionálnej scéne nemali vyskytovať. V bulletine, skromnom na inšpiratívny text, treba síce oceniť snahu o nekonvenčné spracovanie fotografií, ale v situácii, kedy sú postavy alternované, nemožno súhlasiť s tým, aby v bulletine bol zastúpený vždy len jeden predstaviteľ.

MARIANNA BÄRDIOVÁ

BAYREUTH 1986

Bayreuth — centrum Wagnerovej hudby pripúta každoročne v letných mesiacoch tisíce záujemcov. Každý rok sa odtiaľ šíria nové poznatky a nové propagačné záujmy o tomto géniovi. Sila Bayreuthu je v tom, že organizuje wagnerovský výskum, vychováva vedcov, vplýva na prípravu wagnerovských interpretov a zásadne usmerňuje celú propagáciu Wagnerových názorov i praktických umeleckých činov.

V Bayreuthe sa pravidelne stretávajú znalci jeho diela, a tak nie je nijakou zvláštnosťou, keď v niektorom parku, prípadne na niektorej terase diskutuje skupinka ľudí o jeho umení, respektíve jeden druhému vyvracia názory. Zvlášť interpretačné kvality jednotlivých predstavení nebývajú prijímané jednoznačne; kritériá náročného obecnstva sa prejavujú i v tom, že chce čím ďalej tým viac a že nároky na interpretov sú z roka na rok väčšie. Tento stav sa nikdy neuspokojuje s dosiahnutým. Bayreuth je typický tým, že stavia pred organizátorov nesmierne náročné úlohy. Tým, že sa základná štruktúra v obecnstve roky takmer nemení, pôsobí tu silne „pamät obecnstva“, ľudia porovnávajú a sú zvlášť citliví, ak niektorá postava alebo výkon sú slabšie ako v minulosti. Táto skutočnosť robí starosti Wolfgangovi Wagnerovi, ktorý je zodpovedný za umeleckú úroveň celého festivalu a neraz sa musí vyrovnávať s „neprijemnou“ kritikou. Aby sa tomu vyhlo rozkladá svoju pozornosť na mnohé svetové operné scény, radí sa a využíva i svojich poradcov, aby pre festivalové obsadenie vybral najvhodnejších umelcov.

I keď sa spomínaná tendencia nedá nikdy stopercentne splniť a vždy sa nájdu rôzne prekážky; predsa Bayreuth prezentuje operné umenie vysokej stability a Wolfgang Wagner rád konštatuje, že obsadzuje umelcov, o ktorých úrovni je presvedčený. V tom zmysle je Bayreuth príkladom i pre iné festivaly. Musí sa však brať do úvahy, že tento festival je finančne mimoriadne nákladný, práve tohto roku sa však podarilo organizátorom zmeniť finančný systém a získali viac finančných zdrojov a „mecénov“ (banky, zemské správy, veľké závody, ministerstvá i jednotlivci).

Tohtoročný Bayreuth uviedol nové nastudovanie Prsteňa Nibelungov, Tannhäusera, Tristana a Izoldy a predstavil aj niekoľko nových sólistov. Zažil som tam už štvrtú, či piatu koncepciu Prsteňa a nikdy sa neviem ubrániť pocitu, že najsilnejšie bolo nastudovanie Bouleza a Chereaua. Pod týmto dojmom stále znova porovnávam a zatiaľ takmer vždy to dopadne v prospech spomínaných Francúzov. Ich výklad bol úplne nový, vychádzal z Wagnerovej korešpondencie a dejových poznámok, skladateľových filozofických spisov, a tak vznikla

moderná dráma, ktorá silne korešpondovala s našou prítomnosťou. Títo dvaja už natrvalo poznamenali každý nový výklad Prsteňa, hoci asi dlho si nikto netrúfne na tak pokrokový výklad. Nová inscenácia Prsteňa, robená podľa Petra Halla, nevzdvihuje tak Wagnerove progresívne rysy. Nibelungovia síce opat-



Režisér Wolfgang Wagner

rujú svoje rýnske zlato, ale neuvedomujú si ešte jeho celospoločenský význam. Siegfried predstavuje síce nový svet, avšak nie je to ešte svet bez pretvárek, silných sociálnych protikladov a triednych zložitostí. Politické detaily tohtoročného Prsteňa sú zmiernené, možno až otupené. Hudobné nastudovanie Petra Schneidera je síce v celom priebehu účinné, avšak ja osobne dávam prednosť lyrizujúcemu pochopeniu Bouleza, kde sa dráma prenášala do vnútra postáv a dramatické vrcholy boli len tam, kde si to Wagner ozaž vyžadoval.

Jednotlivé postavy sú ako vždy prvotriedne obsadené; i keď som v Bayreuthe už počul aj lepších spevákov. Wotan Siegmunda Nimgsera je síce menej nápadný, avšak o to viac vynikajú ženské postavy — Fricka Hanny Schwarzovej, Freia Lucy Peacockovej a najmä Erda Anne Gjevangovej. Režisér si dal zvlášť záležať na I. obraze a bohatými nápadmi vyšperkoval tri dcéry Rýna (Agnes Habererová, Silvia Hermanová, Birgitta Svendénová). Vrcholom celého Prsteňa je v tomto nastudovaní Valkýra. Tu sa umelecké sily nápadne zmožujú a už Hunding Mathiasa Hölleho i Siegmund Siegfrieda Jerusalema, ale najmä všetky ženské postavy (osobitne Brünnhilda v podaní Hildegard Behrensovej) predstavujú pravý javiskový wagnerovský „koncert“, opretý o krásne znejúce hlasy, úžasnú wagnerovskú deklamáciu

i prejemný zmysel pre umeleckú spoluprácu. Keď sa na scéne objaví všetky valkýry, dostaví sa pocit najväčšieho umeleckého zážitku. Je to jednak pre ich spevácku dokonalosť, jednak pre výborne štylizovanú hereckú kreáciu, ale predovšetkým pre nevšednú skladateľskú nápaditosť samotného Wagnera. Myslím, že to je jeden z vrcholov, ku ktorým dospelo skladateľské myslenie tej doby a nehynúci odkaz Richarda Wagnera budúcim generáciám.

Zatiaľ čo Majstri speváci norimberskí neprinášajú nič nové a predstavujú vlastne opakované predstavenie z minulých sezón, udalosťou je Tannhäuser, uvedení pod dirigentskou taktovkou Giuseppe Sinopoliho. Je to nový muž v tíme W. Wagnera, osobnosť, ktorej sa tu venuje nevšedná reklama, ale súčasne umelec, ktorý naplňa azda aj najvyššie dirigentské predstavy. Predstavenie režisuje samotný Wolfgang Wagner a zvlášť prvé dejstvo, zápas spevákov na Wartburgu, prináša zážitky, s ktorými sa len tak ľahko nestretávame. Znova sa využíva mierne naklonená rovina a kruhové posadenie účinkujúcich. To by nebolo nič nové, avšak navyše tu pôsobí monumentálne rozmery bayreuthského javiska, akustické dimenzie pomáhajúce veľkoleposti prejavu a dokonalá svetelná technika, ktorá vyzdvihuje detaily. Americkí speváci Richard Versalle (Tannhäuser) a Cheryl Studerová (Alžbeta) spolu s Némkom Gabriele Schnautovou (Venuša) vytvárajú hlavnú vokálnu os opretú ešte o úlohu Landgrafa v kreácii Hansa Sotina. Je to veľké divadlo pre oči, dokonale umocňované Sinopoliho nastudovaním a pochope-
ním.



Sopranistka Hildegard Behrensová

V čom je Wagner poučný i pre dnešok? Predovšetkým obrovským príkladom, čo môže dosiahnuť umelec v daných podmienkach, ako prerastá dobu a vyprofiluje si svoje umelecké vlastnosti z obrovskej šírky vplyvov a prí-

kladov. Vždy musím obdivovať jeho romantickú genialitu, ktorá stačila obsiahnuť a nevšednou usilovnosťou spotrebovať stovky podnetov zvonka. V tom zmysle bol nenapodobiteľný, a v tom zmysle nepoznám druhú hudobnú osobnosť, ktorá sa tak všestranne vzdela a tak účelne všetko to pre svoju prácu využila.

Toho roku sa v Bayreuthe konali aj prednášky o Wagnerovej literárnej zdatnosti a všetci sa zhodli v názore, že i v tomto zmysle bol nadpriemerný (už len jeho obrovský literárny slovník). Jeho dotyky s filozofiou, jeho znalosti Feuerbacha, Hegela, Schopenhauera, Marxa a napokon i Nietzscheho boli vo svojej dobe príkladné a neviem o inom skladateľovi, ktorý by bol cítil vnútornú potrebu a našiel si čas toto všetko pochopiť a pre seba využiť. Jeho politická koncepcia bola v tom čase úplne nová, už nie romantizmus opretý o ľudovú idylku alebo rozprávkové čítanie tém, ale pohľad na čítanie človeka opradený často desiatkami poznatkov z mytológie, histórie, prípadne „sociológie“.

Napokon samotná kompozičná technika, hoci má vo svojom základe určité klišé, je tak majstrovská ako u máloktorého skladateľa tej doby. Všade chcel zvýšiť nároky, všetko chcel novými postrehmi prekonávať, všade predvíjal budúci vývoj hudby a hudobno-javiskového myslenia. Zostáva, pravda, otázka, čo všetko sám dovlčil, naplnil, prípadne vyčerpal.

Bayreuth na viaceré tieto otázky dáva odpovedi i keď si myslím, že všetliho ostáva otvorené a umelci tu majú ešte vždy dosť miesta inscenovať vrcholné Wagnerove diela novším spôsobom. Som presvedčený, že zvlášť socialistický



Dirigent Giuseppe Sinopoli

orientovaní umelci ešte len v budúcnosti vytvoria pravú inscenačnú podobu Wagnerovho Prsteňa Nibelungov, ale aj Blüdiaceho Holandana a Tristana a Izoldy.
ZDENKO NOVÁČEK

V znamení medzinárodnej spolupráce muzikológov

Tohtoročný 8. medzinárodný seminár marxistických muzikológov, ktorý sa konal 19.—23. mája v Kongresovom stredisku hotela Palast v Berlíne, venoval pozornosť vývojovým procesom socialistických hudobných kultúr. Zúčastnili sa ho delegáti deviatich krajín socialistického spoločenstva — BER, ČSSR, Kórey, Kuby, MER, NDR, PER, Vietnamu a ZSSR. Československú muzikológiu reprezentovali M. Adamčiak, L. Burlas, O. Ferenczy, J. Jiránek, L. Kačič a I. Poledňák. Vo vedení jednotlivých dní rokovania seminára sa vystriedali Wolfgang Lesser (NDR), Georgij Keldyš (ZSSR), Victoria Eli (Kuba), Ladislav Burlas (ČSSR) a Walther Siegmund Schulze (NDR).

Medzinárodné stretnutia marxistických muzikológov sa začali pred vyše dvadsiatimi rokmi, kedy z iniciatívy československých a sovietskych muzikológov sa v r. 1963 uskutočnil Prvý seminár marxistických muzikológov v Prahe. Od tých čias sa semináre stali významným pólom výmeny názorov, skúseností a podnetov na skúmanie hudobných javov z výsostne marxistických pozícií v ich aktuálnej podobe, retrospektíve i perspektívach. Tohtoročný, v poradí už ôsmy ročník seminára sa orientoval na široký okruh otázok týkajúcich sa skúseností, problémov a perspektív vývojových procesov socialistických hudobných kultúr v ich národných, internacionálnych a interkontinentálnych súvislostiach. Skutočnosť, že sa seminára zúčastnili reprezentanti socialistických hudobných kultúr Európy, Ázie i amerického kontinentu, dodala priebehu zasadaní mnohodomenzionálny charakter, inklinujúci k zachyteniu problematiky v jej interných i externých reláciách.

Mnohovrstevnatosť socialistickej hudobnej kultúry a jej uchopenia v hudobnovednom bádani sa odrazila hneď vo východných prolegomenách hlavného, úvodného referátu H. A. Brockhausa. Popredný muzikológ NDR predostrel bohato štruktúrovaný referát, ktorého základné intencie figurovali v priebehu všetkých rokovaní seminára. Poukázal predovšetkým na typologické rozdiely profilu buržoáznej a socialistickej hudobnej kultúry, na procesy demokratickej, vnútornej diferenciácie, na dominantnosť sociálneekonomických a komunikačných aspektov v socialistickej hu-

dobnej kultúre, na dialektiku väzieb národného a internacionálneho i na východiská historikomaterialistického pochopenia jej problematiky. Ďalej sa sústredil zhruba na päť okruhov problematiky — na funkcie a poslanie hudobnej vedy v socialistickej spoločnosti, na vzťahy hudobnej kultúry a kultúrnej politiky či vedeckotechnickej revolúcie, v užšom (skladateľ — poslucháč) a širšom (hudobná kultúra v masových komunikačných procesoch) aspektoch. Referáty a diskusné príspevky umocnil tento koncepčný záber o plejádu informácií, postojov i projektov bádania v tejto oblasti.

Globálne pohľady na formovanie socialistickej hudobnej kultúry vo svojich krajinách predostrel účastníkom seminára kórejskí, vietnamskí a kubánski delegáti. Tschong Bongsok poukázal predovšetkým na vzťah k domácim a európskym tradíciám, na problematiku kontaktov a splyvania inštrumentálnych médií v súčasnej kórejskej hudobnej tvorbe. Mimoriadnu pozornosť venoval ideologickým východiskám a podobám budovania socialistickej hudobnej kultúry, problematike hudobnej výchovy a medzinárodnej spolupráce i špecifickosti žánrovej diferenciácie hudby svojho národa. Jeho vietnamský kolega Tu Ngoc sústredil svoju pozornosť na spätosť sociálnych zmien s ich odrazom v hudobnej tvorbe, na otázky profesionalizácie hudobného diania a na štruktúru hudobnej kultúry v zjednotenom Vietname. V historickom priereze profilovania kubánskej hudobnej kultúry, ktorý načrtla Victoria Eli, dominoval kontext vážnej

a zábavnej hudby s domácimi a európskymi tradíciami. Ukážkami z tvorby, najmä z oblasti revolučnej piesne, priblížila účastníkom seminára rad pozoruhodných umeleckých hodnôt, pričom sa vynorila potreba dôkladného poznania reálnych okolností vzniku i sémantického pozadia jednotlivých tvorivých aktov. Problematika vzájomnej informovanosti, sledovania hudobného diania vo vzdialenejších kultúrach, poznávania a výmeny umeleckých a kultúrnych hodnôt ostatne tvorila „basovú“ líniu seminárových rokovaní...

Nestor sovietskej muzikológie Georgij Keldyš predostrel vo svojom referáte široké spektrum vzťahov národného a internacionálneho v historickom priereze; poukázal na variéty súvislostí, vplyvov, unifikačných a diferencijálnych faktorov v profilovaní hudobných kultúr a národných škôl v minulosti i súčasnosti. Na tento okruh otázok svojim spôsobom nadviazali diskusné príspevky, ktoré sa dotýkali naplnenia hudobnej kultúry konkrétnymi činmi — hudobnovýchovnými konceptami, festivalmi, koncertno-diskusnými podujatiami a podobne (V. Kasenin, RSFSR; O. Gravitis, Riga; M. Nižurskij, PER...).

Problematika hudobnej výchovy v socialistickej spoločnosti tvorí nesporne náročnú samostatnú kapitolu socialistickej hudobnej kultúry, ktorej sa diskutie na seminári dotkli skôr podnetmi než riešením. O to výraznejšie vyzneli otázky hudobnej výchovy dospelých (G. Keldyš; G. Olias, NDR), reštruktúracie výchovy hudobných vedcov a činiteľov (J. Jiránek; K. Niemann, NDR), najmä v súvislosti so žánrovou diferenciáciou vážnej (E-Musik) a zábavnej (U-Musik) hudby, problematikou ktorej venovali široký priestor temer všetci referenti a diskutéri. Problematika vzťahov vážnej a populárnej hudby v súvislosti s ich podobami v kapitalistickej a socialistickej spoločnosti figurovala v popredí záujmu H. A. Brockhausa, K. Niemanna, G. Mayera, J. Jiráka, I. Poledňáka a V.

Eli. Napríklad Günther Mayer poukázal na konfliktnosť kapitalistickej a socialistickej koncepcie v podobe polarít konkurencia — solidarita, exkluzivita — kolektivita, individualizmus — individualita a podobne a vyslovil potrebu riešenia úloh takých činiteľov v socialistickej hudobnej kultúre a jej masovokomunikačných prostriedkoch, ako je producent, dramaturg, hudobný funkcionár, hudobná inštitúcia atď. s dispozíciami teórie médií, teórie inštitúcií, teórie riadenia. K podobnej problematike kultúrno-politických aspektov nonartificiálnej hudby sa vyjadril Ivan Poledňák akcentujúc nové a vo vážnej hudbe netypické podoby hudobnej komunikácie (polarita skladateľ — realizácia tím a pod.). Je prirodzené, že v týchto súvislostiach vynikla i problematika vzťahov hudby a vedeckotechnickej revolúcie, otázky elektronizácie hudobnej produkcie, sociálneekonomické vzťahy atď.

Invenčné pozoruhodnými príspevkami umocnil rokovaní seminára československí delegáti Jaroslav Jiránek s problémom bohatým konceptom hudobnej praxeológie a Ladislav Burlas s referátom k prognostickým funkciám hudobnej vedy. Kategórie ako integrácia a diferenciácia, vedeckosť, straníckosť, internacionálnosť či interdisciplinarita, ale i potreba zachovania muzikologickej kontinuity, zápas s reakciou, proporcionálna požiadavka a výsledkov, dynamika vývoja, funkčnosť médií, kritika nesocialistických javov v socialistickej hudobnej kultúre, ideologický vplyv a hudobná propaganda figurovali v priebehu seminára dodávajúc mu punc cieľavedomosti a perspektívnosti i v odhaľovaní rezerv muzikológie. A vlastne o to tu išlo — o poznanie terénu, na ktorom je potrebné sa stretnúť a s vysokými kritériami nielen predostierať problémy a vnášať podnety, ale kolektívne riešiť konkrétne a špecifické situácie adekvátnym spôsobom a s videním širokého poľa dialektických väzieb. Ôsmy medzinárodný seminár marxistických muzikológov, vychádzajúci v mnohom zo záverov XXVII. zjazdu KSSZ, uskutočnil v tomto smere sympatický rázny krok.

MILAN ADAMČIAK

XII. CYKLUS KONCERTOV V KLARISKÁCH

XII. cyklus komorných letných koncertov v Klariskách, ktorého usporiadateľmi boli Slovenský hudobný fond a Galéria hl. mesta SSR Bratislava, otvoril dňa 30. júna 1986 koncert čembalistky Marice Dobiášovej a Bratislavského dychového kvinteta. Vystúpenie **Marice Dobiášovej** sa vyznačovalo zaujímavou dramaturgiou, pozostávajúcou zo skladieb François Couperina (Skladby pre čembalo, 2. zväzok, Síta č. 11), Franza Paula Riglera (Sonáta č. 5, v As dur) a Víťazoslava Kubičku (Capriccio). Počas prednesu Dobiášovej sa, žiaľ, na nástroji postupne vynorilo niekoľko závažných technických chýb, pre ktoré sa musíme od konkrétnych kritických súdov uchýliť k súdom obecnnejším — a to aj vtedy, keď Dobiášová statočne dohrala všetky kompozície svojho recitálu. Vieme, že Marica Dobiášová patrí k významným zjavom slovenskej čembalovej školy. Ku každému verejnému vystúpeniu pristupuje s maximálnou umeleckou zodpovednosťou. Najmä v interpretácii starej hudby sa usiluje nájsť taký výsledný interpretačný tvar, ktorý by vynikal jasným poňatím štýlovosti a zároveň by aj oslovoval dnešného milovníka tejto hudby. Dobiášová má široký interpretačný záber (17.—20. storočie) a rada oživuje neprávom zabudnuté diela dávnych majstrov.

Druhá polovica úvodného koncertu patrila **Bratislavskému dychovému kvintetu**, ktoré hrá v zložení **Vojtech Samec** (flauta), **Jozef Čejka** (hoboj), **Jozef Lupáčik** (klarinet), **František Machats** (fagot), **Jozef Illés** (lesný roh). Členovia súboru sa na koncerte predstavili v rôznom zložení: najprv v triu pre hoboj, klarinet a fagot vo Viedieckom koncerte od Henriho Tomasiho, potom ako kvarteto vo výbere (2 časti) z cyklu Deux mouvements od Jacquesa Ibarta (bez lesného rohu) a nakoniec v kompletnom obsadení v Divertimente od Jozefa Malovca. Na ich výkone treba predovšetkým oceniť vysokú kultúru tónu, zmysel pre najrôznejšie farebné odtiene, zreteľný interpretačný názor na dielo a z neho vyplývajúci adekvátny dôraz na pevné kontúry, ktoré dobre korešpondujú so štýlovou podstatou zvolených kompozícií.

Na druhom koncerte v Klariskách sa dňa 7. júla t. r. predstavil súbor **Brio Quartet** zo Švédska, ktorý hrá v zložení **Annika Schöningová** (1. husle), **Tomas Anderson** (2. husle), **Per Högborg** (viola) a **Klas Gagne** (violončelo). Úvod ich vystúpenia patrila Sládkovému kvartetu č. 4 B dur, op. 76 od Josepha Haydna (s podtitulom Východ slnka). Haydnovu hudobnú reč, ktorá v tomto diele predovšetkým v oblasti výrazovej v mnohom anticipuje Beethovena, podali mladí umelci s priam vzorovým štýlovým pochopením. Prirodzeným spôsobom formovali celkový skladobný priebeh, plasticky stvárňovali tematickú štruktúru skladby a oblasti výrazovej sa venovali do najminucióznejších podrobností a detailov. Sviežim dojmom zapôsobil ich prednes Suchoňovej „malej ľudovej rozprávky pre deti“ z cyklu Obrázky zo Slovenska v úprave pre sládkové kvarteto s názvom Keď sa vici zišli. Môžeme povedať, že švédskym hudobníkom nerobilo najmenšie ťažkosti vžiť sa do hudobného myslenia ovplyvneného slovenskými folklórnymi idiómami. Na záver vystúpenia predstavili zaujímavý zjav švédskej hudby 20. storočia — Bo Lindeho. Predčasne zosnulý skladateľ (žil v rokoch 1933—1970) napísal ako

20-ročný Sládkové kvarteto op. 9, Presentazione, v ktorom syntetizuje výdobytky novej hudby s neskororomantickou tradíciou a s niektorými typickými — určitú náladu evokujúcimi — črtami severoeurópskej hudby. V diele sa jedinečným spôsobom spája hlboká emotívnosť s jednoliatou stavebnosťou a so zmyslom pre hutnosť výpovede. Kompozícia Bo Lindeho patrí zaiste ku kmeňovým repertoárovým skladbám kvarteta, pretože jeho členovia vedeli dielo tohto nádejného a talentovaného skladateľa stvárniť na vysokej umeleckej úrovni stupňujúc navyše jeho nevšednú úprimnosť, príťažlivosť a estetickú pôsobivosť. Švédsky súbor mladých muzikantov sa ukázal byť veľmi inšpiratívnym.

MILOSLAV BLAHYNKA

V dramaturgii koncertov v Klariskách patrila 14. júl 1986 klaviristke **Viere Doubkovej** s programom: Beethoven — Sonáta e mol, op. 90; Fauré — Nokturno Des dur, op. 63; Cikker — Tatranské potoky; Debussy — Prelúdiá II. Vlnajšia absolventka VŠMU v triede M. Starostu, kam prišla po štúdiách na Bratislavskom konzervatóriu u J. Mašindu, má v súčasnosti za sebou už i štipendijný pobyt v Paríži; v rámci príležitostí, ktoré VŠMU už niekoľko rokov pravidelne poskytuje svojim študentom, tu do mája t. r. pracovala pod vedením Dominiqua Merleita. Možno i v tejto súvislosti orientovala svoj recitálový program s veľkým dôrazom na francúzsku tvorbu. A v tej aj zaujala.

Celkovo sa Doubková prezentovala ako zručná klaviristka, s dobrou prstovou technikou, prirodzenou muzikalitou i zjavným sklonom k „reálnemu“ pohľadu na hudobné partitúry. Má krásne, subtilne pianissimá a ak ide o výrazové polohy, evidentnejšie je jej zvládnutie poetickjších polôh než kontrastujúceho, z vnútorného prežitia vychádzajúceho dramatismu. — Beethoven sa ťažko koncipuje v povestnom dlhom dozvuku Klarisiek, no i tak dobre vyznela kantabilita i ľahká veselá bezprostrednosť 2. časti sonáty. Ďalším dielom toto akustické špecifikum Klarisiek neubralo, práve naopak. Doubková sa plynulo preniesla Faurého Nokturnom (nie veľmi známe dielo, no zaujímavé), zručne preklenula požiadavky na technickú brilantnosť Cikkerových etud, pričom vsadila na ich hravosť i impresionistickú farebnosť. No Potok a búrka si predsa len žiadali viac dramatických polôh — ani nie tak vo zvukovej intenzite (tej bolo dosť) ako po výrazovej stránke. Debussyho Prelúdiá sú veľkou klaviristickou príležitosťou. Novotý zápis odkrýva množstvo technických nuansí klaviristického umenia (o. i. kvalitu tvorenia tónu), a pritom nemožno zabudnúť na ich nosnú obsažnosť. Tá je vlastne určujúca pri koncipovaní výrazu. Tieto náročné miniatúry veľa prezradzajú o poetike tvorcu, ale aj interpreta. Doubková sa tu predstavila ako dobrý „rozprávač dojmov okamihu“ a ak aj rozširovala hladinu zvuku smerom k plnším, sytejším polohám, často sa stotožnila s osobnostnými finesami tvorcu. Pozoruhodne jej vyšli najmä Viná brána, Generál Lavine — excentrik a Undina (3., 6. a 8. prelúdium).

Ak je treba uviesť, čo by sme radi konštatovali v ďalšom vývoji tejto dobrej klaviristky, tak je to napríklad väčšie osobné zaangažovanie a stotožnenie sa s interpretovaným dielom.

VIERA REZUCHOVÁ

Z hudobného života Bardejova

Profil koncertného života v Bardejove v sezóne 1985-86 vytvárali jesenný a jarný koncertný cyklus, štyri koncerty z domácich zdrojov a operné predstavenie.

IV. bardejovská hudobná jeseň pozostávajúca z troch koncertov predstavovala po kvalitatívnej stránke vyvážený cyklus. Nórsky violista Lars Anders Tomter, účastník MTMI BHS '85, sa svojím vystúpením postaral o najlepší recitál, aký sme doteraz v Bardejove mohli počuť. Nemalú zásluhu má na tom aj klaviristka Valéria Hrdinová-Kellyová — detailne a citlivo prepracovaným klavírnym partom. Zdravá mladická muzikalita a kultivovanosť prejavu sálali z vystúpenia Moyzesovho kvarteta. Skvelý dojem zanechal Košický spevácky zbor učiteľov, nositeľ štátneho významného

ba práve naopak, utvorili inšpirujúcu atmosféru. Na druhej strane ponukové listy Slovkonzertu na tieto cykly len ťažko možno nazvať ponukovými. Z troch či piatich navrhnutých koncertov si usporiadateľ ťažko môže vybrať. Nemá predstavu o tom, čo v tom období bude v kraji na koncertných trasách. A predsa naše súčasné interpretačné možnosti sú ozaj bohaté. Košická hudobná jar a Medzinárodný organový festival ponúkajú nové možnosti dramaturgie pre jednotlivé mestá a mestechá nášho kraja. Viaceré historické objekty volajú po využívaní aj na koncertné účely. V Bardejove čakáme na veľké — fanfárové — koncerty, čím by sa nadviazalo na tradíciu vytvorenú kedysi Oldřichom Hemerkom.

Je žiadateľné, aby koncertný život v



Košické dychové trio na VII. bardejovskej hudobnej jari. Snímka: autorka článku

vynikajúcu prácu, s dirigentom Karolom Petrőczim. Program koncertu, zostavený z diel od renesancie až po súčasnosť, naplno ukázal kvality tohto amatérskeho telesa.

VII. bardejovská hudobná jar otvorila Štátna filharmónia Košice so šéfdirigentom Richardom Zimmerom. Ako sólista sa — po dlhšom čase — predstavil klavirista Stanislav Zamborský, a to pekným prednesom Beethovenovho Koncertu pre klavír a orchester č. 3 c mol. Celkovou súhrnou a vyváženosťou hry upútalo Košické dychové trio (A. Trnová, J. Klein, V. Klein). Zvláštnu pozornosť si vyslúžili citlivým a jemne odtieňovaným podaním diel Debussyho, Milhauda a Smirnovovej. Po 15 rokoch sa v Bardejove opäť uskutočnil organový recitál, na ktorom sa Vladimír Rusó predstavil na prenosnom digitálnom organe, zakúpenom Slovkonzertom. Koncert vyvolal opodstatnenú požiadavku využiť v budúcnosti vzácnu historickú nástroj v miestnej národnej kultúrnej pamiatke na koncertné účely. Je nám smutno, že správa objektu aj napriek viacerým upozorneniam necháva viac ako 10 rokov organ „konzervovať“ dažďovou vodou prenikajúcou z poškodennej strechy. Vrcholný zážitok poskytol súbor Linha Singers z Prahy s umeleckým vedúcim Jiřím Linhom. Nadšené obecenstvo nadchlo citovo a myšlienkovito sugestívnym prejavom.

Dramaturgia koncertných cyklov už dlhšiu dobu srší nápaditosťou v snahe poskytnúť návštevníkovi hodnotný umelecký zážitok. Ukázalo sa, že je to správna cesta, lebo oba cykly priniesli viacero dominant, a to zásluhou umelcov, ktorí bardejovské publikum nepodcenili.

XV. MUZIKOLOGICKÁ KONFERENCIA

v rámci cyklu Hudobné tradície Bratislava a ich tvorcovia na tému 100 ROKOV NOVEHO OPERNEHO DIVADLA V BRATISLAVE

Štvrtok 2. októbra 1986
9,00—16,00 h
Filmový klub
Čs. armády č. 36

Program

Úvodný referát:

Dr. Zdenko Nováček, CSc., vedecký tajomník konferencie — Spoločenská a kultúrna situácia v Bratislave v osemdesiatych rokoch minulého storočia

Referáty:

1. Dr. Alia Varkondová — Hlavné zásluhy o vznik opery v osemdesiatych rokoch 19. storočia
2. Dr. Zuzana Marczellová — Umelecké sily v divadle v období 1886—1900
3. Naďa Földváriová — Hlavné umelecké projekty v opere SND do roku 1939
4. Dr. Jaroslav Blaho — Opera v rokoch tzv. Slovenského štátu
5. Dr. Michal Palovčík, CSc. — Operné divadlo od oslobodenia do konca päťdesiatych rokov
6. Dr. Terézia Ursinyová — Opereta v repertoári SND do roku 1945 z kultúrno-spoločenského hľadiska
7. Igor Vajda — Dramaturgické smerovanie a hlavné prínosy rokov 1960—1986
8. Dr. Jaroslav Blaho — Zahranicné sólistické osobnosti opery SND
9. Dr. Marián Jurík — Úvaha o perspektívach opery SND

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. 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., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursinyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Registračné číslo: SÚTI 6/10. Indexné číslo: 492 15.

Slovenská filharmónia na Korutánskom lete

Na tohtoročnom hudobnom festivale **Korutánske leto** (Carintischer Sommer), ktorého koncepcia sa utvárala približne pred dvoma desaťročiami, sa zišla skvelá zostava umeleckých osobností i súborov. Medzi nimi nechýbalo svetoznáme Berlínske sládkové kvarteto, organista G. Gillen z Dublinu, Schönbergov zbor z Viedne alebo spevácke stálice O. Schenk či R. Brunson; výrazné postavenie pripadlo — ako už v predchádzajúcich sezónach — našej **Slovenskej filharmónii**. V rozpätí desiatich dní od 9. do 18. júla orchestre SF a **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster **Pavol Procházka**) zaskveli sa v piatich koncertných produkciách pod taktovkami národného umelca **Zdeňka Košlera**, **Alexandra Rahbariho** z Rakúska a švajčiarskeho dirigenta **Huga Kácha**.

Do bohatého dramaturgického programu povedľa Verdiho Quattro pezzí sacri a Talianskej symfónie F. Mendelssohna-Bartholdyho vhodne zapadla tiež kantáta pre miešanj zbor, klarinet a fagot súčasného rakúskeho skladateľa Gottfrieda von Einem — Die träumende Knaben (Snívajúci chlapi). Vďaka Košlerovmu majstrovskému poňatiu táto náročná vokálna kompozícia, zaujímavou transformujúca nadrealisticky ladenú poetickú víziu Oskara Kokoschku, stala sa zdatnou previerkou interpretačnej pohotovosti SFZ. Jubileum Ferencu Lisztu podnietilo výber symfonickej básne Tasso, Lamento a Trionfo, ako aj skladateľovej vydarenej transkripcie pre klavír a orchester Schubertovej Fantázie C dur Pútnik, ktorú spoľahlivo interpretovala francúzska klaviristka Brigitte Engererová. Rahbariho temperament vynikol nielen v dramaticko-dynamických oblúkoch Lisztových diel, ale tiež v strhujúcej apoteóze v podobe Symfonických scén pre veľký orchester Hommage à Liszt skladateľa maďarského pôvodu Ivana Erőda.

V celkom inej polohe sa po jednoročnom odstupe odvíjala repríza scénicko-koncertného predvedenia Janových paší J. S. Bacha v útulnom kostolíku v Ossiachu. Dirigent a režisér Hugo Kách sa ani tentokrát v zmysle umocňovania inscenačného ťahu nevyhol pri odkrývaní Bachovej predlohy istému afektovému nadhľadu. Režijnú stránku dotváral princípom meniacich sa statických obrazov situovaných do spádového pôdorysu, s využívaním dvoch zborov na prescénii a zadnom horizonte. Oproti vlnajšiu menej riskoval so zvukovou stránkou v postaveniach čelného zboru (SFZ), čo sa mu napokon zúročilo v najchúlostivejších miestach. V sólistickom aparáte vynikol tenorista Horst Laubenthal s mezzosopranistkou Margou Schimlovou. Okrem domáceho Učiteľského zboru z Villachu (zbormajster Walter Kolar) k spoľahlivým oporám pretlmočenia Bachovho diela patrila Slovenský filharmonický zbor (zbormajster P. Procházka), zredukovaný do komornej 32-člennej zostavy, spoločne s primeraným obsadením orchestra Slovenskej filharmónie. **MARIÁN BULLA**

Z NOVOOBJAVENEJ KOREŠPONDENCIE MIKULÁŠA SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO

Pred tridsiatimi rokmi bol vymenovaný prvý slovenský národný umelec

V roku 1984 dr. Terézia Ursínyová upozornila na skutočnosť, že dr. Dušan Pálka, autor viacerých slovenských tanečných piesní žijúci v Prahe, vlastní niekoľko listov, ktoré mu písal národný umelec Mikuláš Schneider-Trnavský. Ide o listy z rozmedzia rokov 1953-54, kedy medzi oboma došlo k „listovému dialógu, ktorý pripomínal listový vzťah Čajkovského s Nadeždou von Meckovou“ (ako píše D. Pálka v liste adresovanom autorku článku z 24. 11. 1984), pretože pisatelia sa ani raz osobne nestretli. Dušan Pálka sa vyznáva z veľkého obdivu k piesňovej tvorbe Schneider-Trnavského trvajúcej vyše 65 rokov. Už ako 10-ročný počúval svojich rodičov, ktorí si tieto piesne postupne zobstarávali vo vydaniach pre spev a klavír. Po čase za klavírom sám vymenil svojho otca, a tak sa Schneider-Trnavský stal jedným z jeho troch najobľúbenejších piesňových skladateľov spolu so Schubertom a Schumannom. Kópie listov obohatili zbierky Západoslonského múzea v Trnave, kde sú okrem iných uložené i tri listy D. Pálku. Datovaním patria do vymedzeného obdobia, takže v chronologickom zoraďení tvoria určitý, hoci mozaikovitý obraz o kontakte týchto dvoch osobností.

V poradí prvý je list D. Pálku Schneider-Trnavskému z 30. 6. 1953. K nemu na vysvetlenie Pálka v horeuvedenom liste z 24. 11. 1984 píše: „Keď som sa dozvedel, že M. Schneider-Trnavský onemocnel a ležal sa v Trenčianskych Tepliciach, poslal som mu malý darček, ktorý som dostal od otca za doktorskú promóciu, lebo som cítil, že tak najlepšie vyjadrim moju neskonálnu vďačnosť za tento môj styk s jeho umeleckým talentom, s jeho rýdzim ľudským a umeleckým charakterom a že v tom uvidím povzbudenie v nemoci a symbol čistoty svojho myslenia a čítania v hudbe i v živote.“ V prvej časti listu Schneider-Trnavskému z 30. 6. 1953 sa mu Pálka, hoci vtedy už známy autor, predstavuje. V roku 1928 začal študovať na kompozičnom oddelení pražského konzervatória, kde ho prijímal Jaroslav Křička (spolužiak Schneider-Trnavského) so slovami: „Ste rodený muzikant.“ K tomu Pálka dodáva: „Nedostal som sa však nikdy úplne k hudbe. Z vôľ rodičov a z nedostatku vlastnej priebornosti ukoval mi osud len ideálny — amatérsky zvukozosť z muzikou. Vaše zbierky piesní a Schubertove, piesne boli pre mňa od malička a ostali aj dodnes najmilším úsekom hudby...“ Okrem stručného výpočtu svojej dovtedajšej tvorby obracia sa Pálka na M. Schneider-Trnavského s prosbou o klavírnu úpravu šiestich piesní, ktoré priložené posielal. Schneider-Trnavského považuje za jediného v celom Československu, ktorý dokáže „dať klavírnej úprave slovenské piesne to, čo jej patrí. Úpravy Vítězslava Nováka (a ostatných predošlých i pozdejších) sú profesorsky dokonale nabalzamované nenarodené deti.“ Zo Schneiderovej piesňovej tvorby považuje za „vrcholný a dosiaľ nedostihnutý vzor umelej zľudovej piesne skladbu V našom malom potôčku“.

Schneiderov list, ktorý by sme nielen podľa datovania 10. 7. 1953, ale i podľa obsahu mohli považovať za odpoveď, nemáme, žiaľ, k dispozícii kompletný. Začína pre nás in medias res, stranou číslo 3. Práve na mieste, kde skladateľ vyslovuje svoj nesúhlas s tým, aby niekto písal o ňom monografickú prácu, kým žije. „Nie som poverčivý, ale takáto literatúra má prichuť odparentovaciu a zvuky funebrálne.“ Zároveň sa pozastavil pri mene autorky jeho monografie vyjdúcej v roku 1952, dr. Zdenky Bokesovej, ktorú (ako píše Pálkovi), osobne upozorňoval. „Keď bude o mne písať, bude musieť o mne ako o skladateľovi nesešitých cirkevných skladieb a dnes už aj v cudzine ohodnotenom kancionáli písať... alebo nepísať! Keď áno, môže si s tým sapraforsky „zdať“, keď ale túto moju činnosť zamlčí, alebo len tak per jas et nefas schraľne, bude môj životopis, môj skladateľský profil, ako sa dnes hovorí, len torzo!“ (Pozn. aut.: V roku vydania kancionála vyšla na toto dielo kritika z pera Zdenky Hanákovéj 27. 6. 1937 v Slovenskom denníku. Vzápätí 11. 7. 1937 uverejnili noviny Slovák Mikuláša Schneider-Trnavského Odpoveď pani Zdenke Hanákovéj na kritiku o JKS. Tento dialóg asi rozvíril hladinu, pretože sa v Slovenskom denníku k problematike vrátili nepodpísaným článkom Ešte trochu Jednotný katolícky spevník a Mikuláš Schneider-Trnavský. — JKS je dielo, ktoré nielen z hľadiska časovosti, ale najmä v otázke jeho kvality predstavuje završenie kancionálovej literatúry u nás. Obsahuje do 550 piesní zozbieraných z 54 tlačných a rukopisných kancionálov jestvujúcich v rozpätí troch storočí, z čoho do 100 piesní sú pôvodné Schneiderove skladby a väčšia časť zostávajúca je v jeho

harmonizácii.) Okrem uvedenej výčitky Schneider-Trnavský v liste Pálkovi na margo pomerne čerstvej knihy Z. Bokesovej uvádza viacero faktických výhrad, ktoré si — konečne — doslova poznačil i na margo knihy založenej vo vlastnej knižnici (v zbierkach Západoslonského múzea, sign. M. 3416). Nespokojnosť s touto monografiou oveľa konkrétnejšie však vyjadril v liste D. Pálkovi. Vyvracia tvrdenie Z. Bokesovej, ktorá takmer v každej piesni našla citáciu ak



Národný umelec Mikuláš Schneider-Trnavský

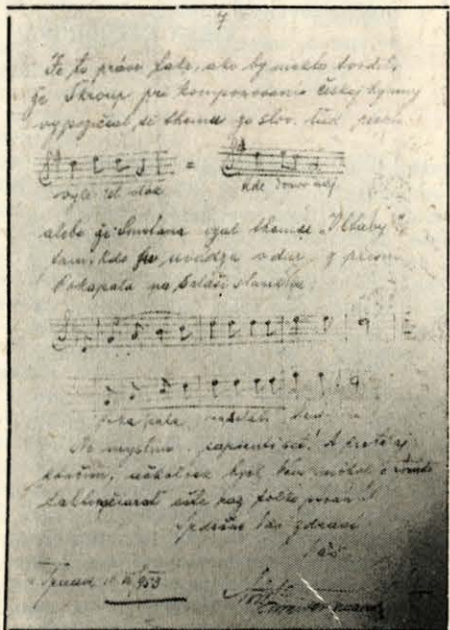
už nie z cigánskej, tak aspoň zo slovenskej ľudovej piesne a ako argument volí porovnanie napríklad so Škroupovou. Kde domov můj, ktorý by si podľa toho nutne vypožičal tému zo slovenskej Vyletel vták, či Smetanovu Vltavou, kde v durovej polohe je vlastne citovaná naša Pokapala na salaši slanina.

Ďalším zo skúmaných listov je Schneiderova odpoveď D. Pálkovi zo 16. 7. 1953. Obsah listu tvorí hodnotenie Pálkových piesní a tanečnej hudby všeobecne. O tzv. ľahkej hudbe, na ktorú sa podľa neho mnohí dívajú zhora, M. Schneider-Trnavský píše: „Je to hudba vtipu, nápadov, šarmantnej invencie a radosti... a keď je taká, tak sa teda Vy páni bez nápadov a espritu nehengegujte, lebo napísať dobrú ľahkú hudbu je jeden z najťažších kompozičných výkonov. Raz som sa spýtal môjho starého kamaráta Jaroslava Křičku: Čo povieš na to, Jarko, napísal som operetu? On mi na to odpovedal toto: Mikulášku, ja poznám dva druhy hudby: hudbu dobrú a hudbu zľú. Máme dobré symfónie a zlé operety a máme dobré operety a zlé symfónie! Každá dobrá a krásna hudba má rovnaké právo na epiteton — umenie.“

V hustejšej korešpondencii pokračovali, o čom svedčí Schneiderov list z 30. 7. 1953. Pálka mu opäť posielal ďalšie piesne, ku ktorým mu Schneider-Trnavský stábil vypracovať klavírny sprievod. Na Pálkovu otázku, kto je okrem neho autorom slovenských piesní, ktoré zľudovali, píše odpoveď: „Zo starých má niektorú snáď M. Lichard, Fajnor, Lihovecký. Keď mi srdce choré je Fajnor, či Lihovecký? Neviem. Mám doma zaznamenané meno istého Pejku, ktorý asi tak v 80-tych rokoch minulého storočia zložil Trenčianske hodiny a Ešte raz sa ozrieť mám, ktoré znárodnili...“ Ďalej sa Schneider zaoberá otázkou, čo je predpokladom zľudovania piesne. „Je to otázka, na ktorú odpovedať je práve tak ľahko ako aj ťažko. Ak by som chcel odpovedať ľahko, povedal by som — aby sa páčila, aby bola pekná! Ale čo je pekné? Snáď to, čo sa páči? ... My sme sa v škole v estetike učili (ešte per se po maďarsky) — Szép az ami érdek nélkül tetszik — Pekné je, čo sa bez záujmu páči. Táto definícia pokulháva. Koľko je takých ľudí, ktorým sa páči niečo, čo len tak kričí a páchne nevkusom! ... Krásu veci determinovať nejakým receptom nemožno. Keď som písal, dnes už spopularizované piesne, ani vo sne mi nenapadlo „chcieť“ napísať niečo, čo by sa v ľude ujalo... Ako vznikli napríklad moje, dnes už toľko spievané populárne Ružičky, Keby som bol vtáčkom, Hoj vlast moja, atď., slovom môj cyklus piesní zo srdca? Písal som učebnicu spevu pre školy. O tejto piesni som požiadal nebohého Ferka Urbánka. Poslal mi 15, pre mládež sa hodiacich „bielych“ nevinných textov. Ja som chytil notový papier a tužku a ako som tie veršičky čítal, tak som si ich ex improviso spieval a už aj písal. Písal som ich, ako sa hovorí, „jedným ťahom“ a po každej som si povedal: „Ach, smrkádky to bude dobré!“ Pripravovanú učebnicu však neschválili, Schneider-Trnavský piesne založil a pri príležitosti slávnostného koncertu 28. októbra ich na naliehanie priateľa — speváka vy-

tiahol zo šuplíka. Na túto príhodu v liste spomína: „Mám síce niekoľko drobízgov — povedal som mu, ale s takýmto bagatelkami by sme predsa nemohli ísť na verejnosť... Dosť na tom, ... s týmito maličkostami sme mali taký neočakávaný úspech, že nás obecenstvo nechcelo pustiť z pódia... No, potom som to vydal ako cyklus piesní pod titulom Zo srdca.“ V ďalšej pasáži listu reaguje na Pálkove slová uznania. „Myslím, že ráčite byť voči mne vo Vašej kritike snáď príliš láskavý. Nevieť, či si túto Vašu superlatívnu kypiacu chválu zaslúžim? Naši modernisti chápu melódiu ináč ako my... Je to celkom iný ráz melodického prejavu. ...Nájdeme aj medzi týmito tvorbami mnoho veľmi zaujímavých, ovšem nie s popularitou počítajúcich skladieb. Krúťava je veľdielo, ktoré s našimi maličkostami v jednom dúšku spomínať nesmieme. Tu máte geniálneho Janáčka. Zaspievajte si niečo z jej pastorkyne. To nie sú melódie, ktoré si možno zanôtiť pri vínečku ako tie naše! To je celkom iný žáner, celkom iný svet tvorby hudobnej. Mohli by ste mi povedať: A čo Smetana? Čo tá smetanovská melódika? Nie je ona ľudová a širším masám prístupná? Áno, je! Ale podaj ju takou ušľachtitou klasickou hudobnou rečou ako sa to Bedřichovi Veľkému podarilo, lepšie rečeno — ako to dokázal tento hudobný génus, to sa nepodarilo nikomu ani pred Ním, ani po ňom. On má svoju osobitnú reč, melódiu českú, ktorá je v histórii hudby jedinečná! Po ňom by som nespomenul ani Haydna, ani Mozarta, ani Beethovena, ale Schuberta! Má ju aj Dvořák, vyjadruje sa ale už celkom inou češtinou ako Smetana. Je on tiež jeden pevec, ktorý má svoju čarovnú lutnu, jeho národná melódika očarila celý svet... Dvořák a Smetana znamenajú pre náš štát tvrdú valutu, ktorú nám cudzina rada platí pre ich okúzľujúcu božskú melódiu.“

Listy datované rokom 1954 obsahujú odpovede Mikuláša Schneider-Trnavského na nezlomnú snahu a úsilie Dušana Pálku upozorňovať predstaviteľov umeleckých a kultúrnych inštitúcií na Schneiderove zásluhy o rozvoj slovenskej národnej hudby. V septembri 1954 poslal Pálka Schneider-Trnavskému kópiu listu adresovaného Eugenovi Suchoňovi na Zväz skladateľov. V liste píše: „Vážený majstre, dovoľte, aby som na chvíľku uprel Vašu pozornosť na Mikuláša Schneider-Trnavského, na ktorého v Gramofónových závodoch, čs. rozhlase i na príslušných úradných miestach sa príliš zabúda. Položte, prosím, otázku v slovenskej sekcii Zväzu skladateľov, či M. Sch. Trnavský je skutočne národným umelcom v slovenskej hudbe, či jeho formálne dokonale umelecké piesne prešli do ľudu, či znárodnili, či v piesňovej tvorbe (v tom základe hudobnej kultúry) patrí prvenstvo M. Sch. Trnavskému. ...Mám pocit, že M. Sch. Trnavský, ktorého bohužiaľ, nemal som šťastie osobne poznať, ale ktorého piesne som sa vo svojom detstve tak učil spievať ako iné slovenské národné piesne, patrí do galérie národných umelcov slovenskej hudby, že osud a dejiny mu



Fotokópia listu M. Schneider-Trnavského dr. D. Pálkovi zo dňa 10. júla 1953.

toto miesto určili...“ Odpoveď Eugena Suchoňu v liste, ktorý D. Pálka v minulom roku venoval Západoslonskému múzeu, akceptuje tieto Pálkove snahy: „Veľmi ma teší,“ píše Eugen Suchoň, „že sám upozorňujete, na vec, ktorá nám, slovenským skladateľom leží už dávno na srdci. ... Váš list bude dokumentom, že naše snahy sú podporované želaním širokých mas. ...“ Mikuláš Schneider-Trnavský na toto Pálkovo po-

čínanie reagoval listom z 8. 9. 1954. Ďakoval mu za jeho dojímavú starostlivosť a upozornil ho na svoj blízky vzťah k E. Suchoňovi. „My žijeme v tej najideálnejšej zhode, ani bratia. ... Žeňko Suchoň má veru tisíc iných a vážnejších starostí...“ Schneider-Trnavský sa snažil tiež Pálkovi vysvetliť, že Gramofónové záводы sú podnik, ktorý si predpisovať nedá a robí si úplne vlastnú dramaturgiu. Niekoľko platní vydali i zo Schneiderovej tvorby, však bez vedomia a súhlasu autora. „Spravili na mňa ten ohavný atentát, že mi pieseň Ďaleko, široko dali nahrávať s nemožným cimbalovým sprievodom Cigáňa Csikósa.“ Schneider píše ďalej: „Keď som túto moju dnes už dosť spopularizovanú pieseň v tomto podaní počul, cítil som sa, ako keby ma bol niekto — sit venia ver-



Dr. Dušan Pálka

bo — hnojovicou polial! Najsmutnejšie na veci je však, že nemáme možnosti sa takýchto atentátov, takýchto spravení ubrániť!... Bolo by teda pátivo potrebné, aby bol vynesý zákon, ktorý vypovie, že bez nášho predchádzajúceho súhlasu nesmeli by reproduktori z našich skladieb ani len taktu použiť na cieľ reprodukcijný. Všetko takto si môžeme my autori zadovážiť pred celým svetom takú ostudu, ktorú z nás žiadna iná gramofónová platňa nezmyje. Sapienti sat!“

V poslednom liste Schneider-Trnavského Pálkovi z 2. 11. 1954, ktorý máme k dispozícii, sa skladateľ ešte vracia k téme gramofónových nahrávok. Opäť žiada Pálku, aby nikomu nepísal, nikoho o nič nežiadal, nič neurogoval. Dôvody: „Ja mám celkom iné starosti ako polemizovať... Doktor mi aj tak radil, aby som sa nerozčuľoval a moje zdravieko je mi nadovšetko milšie. A čo sa tých gramofónových platní týka, tú v našom malom potôčku som len tak spomenul, že mi ju nechceli nahrávať, lebo sa v nej spieva o vínečku! A Veje víetor! preto, lebo by bola potrebovala dve strany a tam sa zas spieva moja pieseň na ľudové slová. Boli časy, boli! Túto by som mal aj pre orchester, zbor a sóla. Mám potom aj iné pre spev a orchester: Kraskovu báseň Vesper dominice, Vajanského Letí havran, Gusliar, Rázusovu uspávanku Na prstoch chodte! a iné. Ale nechajme to! Šťo to mená, ktorých cveng dnes nezvučí bez trochu zakalených alikvotných tónov...“

Listy národného umelca Mikuláša Schneider-Trnavského sú väčšinou čitateľskou lahôdkou. V listoch všeobecne sa pred nami otvárajú zákutia ľudskej duše, človek v nich obvyčajne vyslovuje názory, ktoré sa stotožňuje s jeho životnou filozofiou. Tento rozsahom síce veľký súbor listov (dosiaľ známa je najpočetnejšia jeho korešpondencia s Milošom Ruppeldtom a Antonom Štefánkom uložená v Matici slovenskej) je však obsahom snáď pozoruhodnejší. Práve cez tieto výpovede môžeme do istej miery získať nový uhol pohľadu na obdobie životnej jesene Schneider-Trnavského, ktoré doznievalo vo vývoje najrušnejšom čase našej spoločnosti. Jeho generácia vôbec prežila príliš veľa historických zmien. Narodili sa v Rakúsko-Uhorsku, s mladistvým entuziazmom bojovali za samostatné Československo, prežili dve svetové vojny, boli svedkami výrazných politicko-spoločenských premien rokov 1945—1948 a svoj objektivní utrapami poznamenaný život pomaly stareckého veku dožívali v čase práve sa rodiaceho mladého spoločenského zriadenia. Poznávaním istých skutočností zaradených do komplexu všetkých objektivných aj subjektívnych činiteľov môžeme v zhodnocovaní našej hudobnej histórie pokročiť o ďalšie stupienky.

EDITA BUGALOVÁ