HUDOBNÝ ŽIVOT 87

Ročník XIX.
2,— Kčs
15. IV. 1987
7

60 rokov hudobného vysielania košického rozhlasu

Máloktorý technický prostriedok prispel k rozvoju hudobnej kultúry na celom svete v takej miere, ako Edisonov fonograf v roku 1877. Na jeho princípe sa rozvinula výroba gramofónových platní a celý gramofónový priemysel. Rovnaký význam mal Marconiho objav bezdrôtového sprostredkovania signálov elektromagnetickými vlnami z konca 80. rokov 19. storočia (pritom nezabúdame ani na prínos nášho Jozefa Murgaša do tejto oblasti), čo súhrnne nazývame rádiotelegrafiou, resp. rádiotelefóniou. Z nich sa rozvinulo rozhlasové šírenie hudby, spevu a hovoreného slova prostredníctvom rozhlasového vysielača a prijímača. Najmä rozhlasové vysielanie hudby vyvolalo celý komplex nových foriem „výroby" hudobných programov, ich zaznamenávania na zvukový pás a reprodukcie do éteru potenciálnemu poslucháčovi. Tak ako gramofónová platňa, tak aj rozhlasový zvukový pás prevzali na seba úlohu dokumentácie hudobného diela, hudobnej interpretácie a úlohu šírenia hudobných skladieb v priestorove a časove neobmedzenom rozsahu.

Prvou stálou rozhlasovou stanicou na svete bola Westinghouse Company v USA, ktorá začala pravidelne vysielať 20. novembra 1920. V Československu sa pravidelne začalo vysielať z Prahy na jar 1923 a 7. júna 1923 vznikla osobitná spoločnosť Radiojournal. Tá zriadila sieť rozhlasových staníc v Brne (1924), v Bratislave (1926), v Košiciach (1927) a v Ostrave (1929). Budovanie rozhlasových staníc v Československu vychádzalo z princípov kultúrnej politiky vtedajšej centralistickej československej vlády, ktorá rozhlasovú stanicu v Bratislave považovala za rovnako regionálnu stanicu ako v Košiciach. Organizácia rozhlasu na Slovensku aj podľa potrieb rozvoja slovenskej hudobnej kultúry sa uskutočnila až neskôr.

•••

Za začiatok hudobného vysielania košického rozhlasu sa vo všeobecnosti považuje 17. apríl 1927. Vtedy totiž košická rozhlasová stanica začala vysielať pravidelne denne od 19,30 do 22,00 h. V záujme historickej presnosti treba však konštatovať, že prvé pokusné vysielanie na Slovensku vôbec sa uskutočnilo na rádiotelegrafickom vysielači v Haniske pri Košiciach už v decembri 1925 a potom sa opätovne pokusne vysielalo aj 17. februára 1926. Ministerstvo pôšt a telegrafov 20. októbra 1926 rozhodlo, že sa na Slovensku zriadia dve silné rozhlasové stanice, a to v Bratislave a v Košiciach. Rozhodujúcim činiteľom bolo riešenie technických otázok výkonnosti vysielacích staníc tak, aby signál pokryl relatívne celé územie Slovenska a vtedajšej Podkarpatskej Rusi, i otázok politických v záujme šírenia československej štátnej ideológie na celom tomto území.

Na vyskúšanie technického zariadenia a intelektuálneho zázemia pre košickú rozhlasovú stanicu sa z vysielača v Haniske pri Košiciach opätovne pokusne vysielalo od 1. do 4. decembra 1926. Aj v tomto vysielaní už mala popri hovorenom slove svoje miesto aj hudba. Košickí umelci, violončelista Ákoš Paulusz, violista Dezider Kövér, huslisti Eduard Nademlynský a František Kozák (ako Kozákovo kvarteto) a speváci Leoš Jakubíček a M. Pohlová a ďalší ľudoví muzikanti (spomína sa fujarista z Bankova), predniesli diela klasickej i ľudovej hudby. Vysielalo sa prostredníctvom telefónneho mikrofónu naživo z narýchlo zbudovaného drevené-ho štúdia priamo v Haniske. Už tento program presvedčil vedenie Radiojournalu v Prahe, že v Košiciach je dostatočné kultúrne zázemie pre vlastné literárne a hudobné vysielanie. Ku konečnému rozhodnutiu o personálnom obsadení košickej rozhlasovej stanice a o začiatku jej pravidelného vysielania rozhodla návšteva riaditeľa Radiojournalu dr. Ladislava Šourka v Košiciach začiatkom apríla 1927. Na koncerte vo vtedajšom Schalkháze si vypočul symfonický orchester 32. pešieho pluku s dirigentom kpt. F. Kozákom, ktorý o. i. predniesol Tri piesne pre barytón a orchester od dr. Vojtecha Měrku. Snáď práve tento koncert rozhodol, že pražské riaditeľstvo Radiojournalu poverilo vedením hudobnej redakcie dr. Vojtecha Měrku, erudovaného hudobného vedca so skúsenosťami hudobného skladateľa, dirigenta i hráča v komorných súboroch. Už v rámci programu prvého pravidelného vysielania košického rozhlasu 17. 4. 1927 načrtol dr. Měrka koncepciu i praktický program hudobného vysielania. Od jeho začiatku presadzoval vysokú náročnosť v interpretácii tak vážnej ako aj zábavnej hudby, v dramaturgickej línii usiloval o naplnenie vysielania slovenskou, slovanskou a svetovou hudbou.

Košická rozhlasová stanica v rokoch 1927—1929 pracovala úplne samostatne, bez možnosti simultánneho spojenia s rozhlasovou stanicou Praha (cez Brno a Bratislavu). Až v júli 1929 si vymieňala celé programy s Bratislavou, Prahou a Brnom. Niektoré programy pražského rozhlasu súčasne preberali rozhlasové stanice v Bratislave a v Košiciach a opačne. „Slovenskú hodinku" košického rozhlasu preberala Praha a ostatné pripojené stanice. Až v roku 1934 zriadením vysokofrekvenčných telefónnych spojov Bratislava — Košice sa košický vysielač zapojil na simultánnu sieť Československého rozhlasu. Dočasná a relatívna samostatnosť košickej rozhlasovej stanice mala svoje výhody. Prinútila pracovníkov hudobného vysielania denne zaplniť jednohodinový program a zapojiť do neho každého tvorivého umelca na východnom Slovensku. V rokoch 1927 a 1928 sa hudobné vysielanie z Košíc opieralo o spomenuté Kozákovo sláčikové kvarteto, v ktorom ojedinele hrával 1. husle aj Eduard Zathurecký a violončelový part výnimočne Ferdinand Danyi. Zábavnú hudbu zabezpečoval príležitostný malý salónny orchester. Až v roku 1928 pražské ústredie Radiojournalu na návrh dr. Měrku zriadilo samostatný malý salónny orchester so 6—8 hráčmi, zamestnancami rozhlasu.

Salónny orchester košického rozhlasu z roku 1928.

Toto orchestrálne jadro sa príležitostne dopĺňalo niekedy až na veľký symfonický orchester. Tento s dirigentom V. Měrkom začiatkom decembra 1928 predniesol vo vtedajšom Schalkháze Dvořákovu „Novosvetskú" a Smetanovu symfonickú báseň Blaník. Orchester sa postupne rozširoval až na 16 členov a na jeseň roku 1929 funkciu dirigenta prevzal Bedřich Holeček. Tu treba vidieť začiatky Košického rozhlasového orchestra (KRO). Bedřich Holeček, skúsený huslista a divadelný dirigent, prišiel v roku 1927 do Košíc za šéfa spevohry Východoslovenského národného divadla. Roku 1929 sa stal pracovníkom košického rozhlasu, od roku 1930 správcom tejto stanice (vtedy rozhlas dostal novú budovu na Moyzesovej ulici). V práci hudobnej redakcie sa opieral najmä o tajomníka hudobného oddelenia Jána Zycha, ktorý bol súčasne dirigent, klavirista a zbormajster. Z ďalších dirigentov KRO treba spomenúť Viliama Pištěláka, Vlastimila Musila, Bohuslava Tvrdého. Od roku 1929 plnil KRO funkciu symfonického orchestra pre potreby koncertného života v Košiciach. V rokoch 1934—1936 vystupoval pod názvom Košická filharmónia.

Hudobné vysielanie košického rozhlasu si od svojho začiatku dalo za úlohu propagovať skladby slovenských, najmä však východoslovenských skladateľov a inšpirovať ich k tvorbe pre rozhlas. Sám dr. Měrka uplatnil v rozhlasovej práci už spomenutú svoju skladbu z roku 1916 „Tri piesne pre barytón a orchester" na slová Jaroslava Vrchlického. V roku 1928 (26. mája) sa košický rozhlas zaslúžil o propagáciu skladateľských prvotín vtedy mladého východoslovenského skladateľa Jozefa Grešáka, ktorý sám predniesol svoje Tri skladby pre klavír, okrem toho odzneli aj jeho Dve balady pre spev a klavír. 7. 10. 1929 v celoštátnom vysielaní v rámci „Slovenskej hodinky" rozhlasový orchester predniesol Grešákovu Komornú symfóniu. Aj prešovský skladateľ Mikuláš Moyzes a jeho syn Alexander tu prezentovali svoje najnovšie diela. Skladba, ktorú pôvodne objednal košický rozhlas od Mikuláša Moyzesa odznela pod názvom Malá vrchovská symfónia priamym prenosom z Prešova pri príležitosti skladateľových 65. narodenín (5. decembra 1937). Aj ďalší východoslovenskí skladatelia Ján Móry, Ladislav Stanček, Oldřich Hemerka, v košickom rozhlase zamestnaný skladateľ a klavirista Janko Matuška (1930—1935), obohacovali svojimi dielami hudobné programy košického rozhlasu. Vedľa českej národnej hudby a svetovej klasiky zneli tu pravidelne skladby V. F. Bystrého, J. L. Bellu, M. Schneidra-Trnavského, slovenské ľudové piesne v interpretácii domácich a českých sólistov, spevokolov a orchestrov.

Hudobné vysielanie košického rozhlasu sa stalo na plných desať rokov (1927—1938) centrom hudobného života na východnom Slovensku. Tu sa sústreďovala hudobno-umelecká aktivita domácich i popredných československých umelcov a súborov (Mária Hemerková-Mašíková, Antonín Dostálek, Věra Řepková, Ladislav Kundera, Jaroslav Kvapil, Jaroslav Štěpánek, Josef Brabec, Anna Hnátková, Bohuš Tůma, spevokoly Foerster, Hlahol, Smetana a i.).

•••

Mníchovský diktát a z neho vychádzajúca viedenská arbitráž **v novembri 1938 hlboko zasiahli do hudobného vysielania košického rozhlasu.** Pred 10. novembrom 1938 odsťahovali technické zariadenie z Košíc do Prešova, kde zásluhou Antona Prídavku už v novembri 1938 začala pracovať rozhlasová stanica. (Činnosť prešovského vysielača vďaka svojmu významu stojí za povšimnutie i napriek tomu, že s históriou košického rozhlasu súvisí len okrajovo.) Jej hudobné vysielanie zamerané na komornú hudbu, hudobnovzdelávacie programy a na celé cykly z východoslovenskej ľudovej hudby, pripravovali Dezider Kardoš a František Prášil. Hudobné vysielanie z Prešova sa podieľalo na propagovaní najnovšej slovenskej hudobnej tvorby s osobitným zreteľom na hudobnú tvorbu slovenských skladateľov na východnom Slovensku. Tak sa do programu rozhlasového vysielania dostali komorné skladby M. Moyzesa, M. Vileca, D. Kardoša a J. Kresánka, ktorý v tom čase pôsobil ako pedagóg v Prešove. Do rozhlasového vysielania sa zapojili všetci profesionálni hudobní umelci pôsobiaci v Prešove, z ktorých treba vyzdvihnúť klavíristu Michala Vileca, huslistu Ernesta Husára, violončelistu Bedřicha Musila (spoločne vystupovali aj ako klavírne trio) a Františka Prášila, ktorý vystupoval na pravidelných organových koncertoch. V prešovskom vysielaní sa uplatnilo aj salónne kvinteto, neskoršie okteto, vojenská dychová hudba s kapelníkom Antonom Geržom i ďalšie amatérske dychovky z východného Slovenska a vo vokálnej hudbe najmä prešovský spevokol Moyzes. Východoslovenská ľudová hudba sa v rozhlasovom vysielaní prezentovala v celých cykloch, zostavených na základe zberateľskej činnosti Antonína Prídavku, Jozefa Kolarčíka, Ladislava Berku a ďalších. Bola samozrejmou súčasťou osobitných prenosov z Levoče, Spišskej Novej Vsi, Michaloviec, Medzilaboriec a pod. Východoslovenská ľudová pieseň v úpravách Mikuláša a Alexandra Moyzesa, D. Kardoša, J. Pöschla, J. Kresánka znamenala oživenie slovenskej hudobnej reči v celonárodnom kontexte. Záslužnú prácu vykonali hudobní redaktori prešovského rozhlasu pri zostavovaní hudobnovzdelávacích cyklov o slovenskej komornej tvorbe D. Kardoša, J. Kresánka a ďalších i v rokoch 1942—1944, kedy vytvorili bohatý cyklus hudobnovzdelávacích programov pod názvom „Nesmrteľné melódie".

•••

Po maďarskej okupácii Košíc provizórna vysielačka maďarského rozhlasu začala vysielať 13. novembra 1938. Vedúcim hudobnej redakcie sa stal dr. Alexander Buchner (neskoršie pod menom Egerváry) a v zostavovaní programu sa zameral najmä na propagovanie maďarskej komornej hudby a maďarskej ľudovej piesne v podaní maďarských spevokolov a cigánskych kapiel. V rámci komorných koncertov vystupovali najmä košickí umelci, učitelia Hudobnej školy. Do hudobného vysielania sa nepodarilo zaradiť symfonické koncerty pre nedostatočnú úroveň vtedajších košických orchestrov. Ale pomerne často vystupoval v tomto vysielaní salónny orchester s programom zábavnej hudby. Osobitne treba spomenúť, že v rámci slovenského vysielania košického rozhlasu, ktoré v rokoch 1938—1945 viedol tiež dr. A. Buchner, sa primerane uplatňovala východoslovenská ľudová hudba v podaní sólistov i slovenských spevokolov.

MÁRIA POTEMROVÁ

(Pokračovanie v bud. čís.)

Staccato

● **ZOMRELA ĽUBA HORNOVESKÁ. Dňa 11. marca 1987 sa náhle skončila životná cesta Ľ. Hornoveskej, dlhoročnej redaktorky časopisu Ľudová tvorivosť a neskôr vedúcej redaktorky Rytmu. Rodáčka z Revúcej (16. 7. 1926) študovala na Gymnáziu v Banskej Bystrici a v Tisovci, kde zmaturovala. V čase príprav SNP sa ako študentka zapojila do práce pri vydávaní povstaleckého cyklostylovaného časopisu Naše zprávy. Na Filozofickej fakulte v Bratislave absolvovala štúdium filozofie, francúzštiny a hudobnej vedy. Ako vysokoškoláčka spievala v rozhlasovom zbore a sama založila v internáte N. Belojanisa dievčenský spevácky zbor. Neskôr pôsobila v Akademickom speváckom združení a stála pri zrode Lúčnice, kde viedla spevácku zložku. Publicistická i organizátorská činnosť Ľ. Hornoveskej bola zrkadlom jej hlbokého vzťahu k hudbe, zborovému spevu i tancu. Jej všestrannú aktivitu pri rozvíjaní kultúrneho života na Slovensku, najmä na úseku záujmovej umeleckej činnosti ocenilo Ministerstvo kultúry SSR roku 1982 vyznamenaním Zaslúžilá pracovníčka kultúry. Česť jej pamiatke! (-B-)**

● **ZREKONŠTRUOVANÁ BUDOVA BANSKOBYSTRICKEJ OPERY. Deň 20. január 1987 sa zapíše do histórie činnosti opery DJGT v Banskej Bystrici ako radostný návrat umeleckého súboru do rekonštruovaných priestorov svojej materskej scény. Návratom sa skončilo temer 20-mesačné putovanie súboru po rôznych, pre divadelnú prevádzku nevyhovujúcich priestoroch niekoľkých kultúrnych inštitúcií v Banskej Bystrici, ktoré bolo zapríčinené náhlym uzavretím prevádzky divadelnej budovy z dôvodu havarijného stavu elektroinštalácie.**

Rekonštrukčné práce sa stali predmetom prednostného záujmu umeleckého vedenia DJGT, ktoré počas uzavretia budovy iniciatívne nadviazalo kontakty so stavebnými a energetickými podnikmi k urýchlenému vykonaniu opravných prác, v čom im boli nápomocné aj stranícke orgány kraja na čele s tajomníkom SKV KSS s. A. Podolcom.

Opätovný pracovný nástup do svojej pôvodnej budovy umelecký súbor opery DJGT vyjadril symbolicky uvedením Verdiho opery Traviata — diela, ktoré je dodnes niekoľkoročným vďačným predstavením pre súbor i publikum. V pamätný januárový večer lákal nielen titul, ale navyše i obsadenie: v postave Alfréda vystúpil sólista Veľkého divadla v Moskve Vladimir Bogačev, mladý, temperamentný a kultivovaný umelec. Z večerného predstavenia vo vypredanej sále sa stala slávnosť, kde priaznivci operného umenia vytvorili príjemnú sviatočnú atmosféru ako výsledok radosti a nadšenia z toho, že opera sa opäť dostáva do svojich akusticky, esteticky a výtvarne zlepšených priestorov, čím sa budova opery stáva znovu dôstojným stánkom umenia.

● **NOVÉ OPERNÉ INSCENÁCIE V BRNE. Štátne divadlo v Brne pripravilo v novom kalendárnom roku 1987 dve nové operné produkcie — 23. januára Mozartov Únos zo serailu a 6. marca Verdiho Macbetha. Úspešnú premiéru Mozartovho singspielu Únos zo serailu pripravil režisér Václav Věžník, dirigent Jan Zbavitel, scénograf Vladimír Šálek a kostymár Josef Jelínek. V popredí diváckeho záujmu bol výkon ústrednej dvojice Belmonta a Konstanze v podaní Zdeňka Šmukařa a mladej Magdy Kloboučekovej, ktorá dostala svoju prvú veľkú vokálnu šancu. Skúsená Jaroslava Jánská bola Blondou, Vladimír Krejčík Pedrilliom, Josef Klán komickým Osminom a Jiří Prichystal vytvoril hovorenú úlohu Selima Pašu. Inscenácia sa vďaka vysokým inscenačno-vokálnym hodnotám teší veľkému záujmu diváckej verejnosti.**

Dňa 6. marca 1987 bolo na scéne brnenskej opery po prvý raz uvedené Verdiho veľdielo Macbeth. Inscenáciu znova pripravil režisér Václav Věžník, scénografom je národný umelec Ladislav Vychodil, kostýmovým výtvarníkom Josef Jelínek a dirigentom zaslúžilý umelec Jiří Pinkas. Všetky úlohy sú obsadené dvojmo: Macbetha spieva Pavel Kamas a Richard Haan, Lady Macbethovú Hana Málková a hosťujúca Eva Gebauerová-Philipsová z ostravskej opery, ku ktorým sa má v neskorších reprízach pripojiť Irena Vašíčková-Polliniová. Banqua vytvára zaslúžilý umelec Richard Novák a Josef Klán a Macduffa Jiří Olejníček a novoangažovaný Břetislav Vojkůvka. Vcelku ide o režijne a hudobne precízne naštudovanie, za ktorým tentokrát i napriek využitiu všetkých možností moderného javiska zaostáva práve rozpačité scénické riešenie a málo nápadité kostýmy, ktoré v mnohom pripomínajú predchádzajúcu inscenáciu Verdiho Nabucca, iba nedávno premiérovanú v Brne. Napriek týmto výhradám bude aj Verdiho Macbeth divácky navštevovaným predstavením.

(Na snímke R. Sedláčka záber z inscenácie Mozartovej opery Únos zo serailu; Magda Kloboučková — Konstanze a Zdeněk Šmukař — Belmonte). —AH—

Prehliadka mladých slovenských organistov

Prehliadku mladých organistov koncom minulého roka (8.—12. decembra 1986) pripravilo Konzervatórium v Bratislave v spolupráci so Slovkoncertom. V priebehu piatich dní vystúpilo na nej šesť študentov z konzervatórií, dve poslucháčky VŠMU a traja absolventi z Bratislavy a Čiech.

S potešením možno konštatovať, že slovenská organová škola má kvalitné pedagogické zázemie, ktoré zaručuje študentom výborný základ pre ďalšie formovanie vlastného naturelu. Ich stimulom sa v nemalej miere stáva i aktívna koncertná činnosť pedagógov, ktorou prakticky demonštrujú svoje názory a inšpirujú študentov k osobitosti vychádzajúcej a opierajúcej sa nielen o vedomosti, ale aj o vlastné tvorivé ambície. Všetci študenti, ktorí na poslednej prehliadke vystúpili, majú k tomu evidentne dispozície — i keď väčšina z nich ešte iba hľadá pravé a správne uchopenie problematiky. Rukopis študentov konzervatórií je zatiaľ citeľne formovaný rukopisom pedagóga, ktorý stráži a kryštalizuje predovšetkým základný princíp interpreta — techniku. I keď ju samozrejme nemožno oddeľovať od hudobnej nadstavby a koncepcie, predsa remeselná stránka musí byť predovšetkým zvládnutá. To vo väčšine prípadov konzervatoristi i potvrdili. Pre pozorovateľa však bolo zaujímavé sledovať i pedagogické prístupy k žiakom, ktoré sa markantne prejavili v interpretovanej hudbe. Spôsobila to istá nesamostatnosť mladých adeptov, či rešpektovanie profesora a u zdatnejších a vnímavejších zasa ich vzor? Možno oboje, v každom prípade je však dobré, že pedagóg i svojím vlastným názorným príkladom vzbudzuje rešpekt a stáva sa vzorom. Ak teoretizujeme, tak prakticky to bolo badateľné na vystúpení Košičanov a ich mladej profesorky **Emílie Dzemjanovej.** Takáto názorová konfrontácia pedagóg—žiak v rámci jednej produkcie je nielen nanajvýš stimulujúca pre obe strany, ale prakticky demonštruje svoje pedagogické vedenie, čím získava u študentov nielen rešpekt, ale i dôveru. A z vystúpenia prof. E. Dzemjanovej túto dôveru skutočne mohli získať, pretože jej záujem o organové umenie je rovnomerne rozložený v prospech svojich žiakov i vlastného rastu. Jej vystúpenie malo všetky atribúty profesionálnej organistky s presvedčivým záujmom o hudbu súčasnú a do značnej miery i slovenskú. Po Bachovi (Fantázia G dur, BWV 571) pripomenula Flámskou rapsódiou svoj umelecký vzťah k nedávno zosnulému belgickému organistovi Floorovi Peetersovi, u ktorého absolvovala ako posledná slovenská organistka letné kurzy, a napokon košickému skladateľovi Teodorovi Hirnerovi svojím tvorivým interpretačným vkladom pomohla pri kompozične nenáročných Meditatione i Marcia solene. Dispozície pedagogičky sa stali inšpirujúce i pre **Moniku Buckovú** (V. ročník), ktorá svoju dôkladnú prípravu povýšila na vlastnú „konfrontáciu". Predpoklady rastu má, no zatiaľ ešte absentujúca skromnosť jej môže v budúcnosti pomôcť k hlbšiemu preniknutiu do podstaty hraného diela. Podobne, i keď nie so zámerom o virtuozitu, vyznela hra **Jany Boudovej** (V. ročník) z triedy prof. Irmy Skuhrovej. Jej technická zručnosť a disciplinovanosť ju podnecuje k striedmej výpovedi. Napriek tomu i Bachovi je potrebné dať život, vnútorný náboj. Ten chýbal najmä hudbe C. Francka (Pastorale E dur) i J. Alaina (Dve fantázie). **Roman Szüll** (IV. ročník) z triedy prof. R. Gráca má práve túto vnútornú hudobnú fantáziu a nadhľad. Je muzikálny, tvorivý hráč, problémy má však v technike. S ňou sa musí popasovať ešte na konzervatoriálnych štúdiách, k čomu by mal najväčšmi prispieť pedagóg. Hral Bacha, Regera a Zimmera, každého so zanietením a názorom, pričom práca na ich prvotnom vylúpnutí z partitúry by mala byť dôslednejšia. **Peter Pavlík** (III. ročník) z triedy prof. E. Dzemjanovej v podstate iba zaskočil za nemocného Petra Reifersa. Z tohto hľadiska možno jeho vystúpenie považovať za aktívny príspevok i keď čistejšie prepracovanie hraných diel bude v budúcnosti iste samozrejmosťou (Walter, Bach, Liszt, Reger).

Triedu prof. dr. F. Klindu z VŠMU zastupovali organistky **Zuzana Janáčková** (II. ročník) a **Beáta Štefánková** (IV. ročník — medzičasom uviedla tento program na svojom absolventskom koncerte, ktorý bude predmetom osobitného hodnotenia). Pripomienky adresované študentom konzervatórií sú už Z. Janáčkovej dávno jasné, no zostáva jej ešte prehĺbiť prácu s celkom a širší koncepčný nadhľad. Janáčková v tomto smere dospela na VŠMU o značný kus cesty ďalej. Orientuje sa na repertoár, ktorý vyžaduje hlbšie štúdium celého okruhu problematiky doby, jej korešpondencie s autorom a jeho dielom. Zatiaľ sa dosť utápa v detailoch: všetko znie dokonale prepracovane, chýba však predbežne potrebné vnútorné napätie, stmelenie a vystavanie s evidentným názorom interpreta. I zvolené skladby k tomu priamo vyzývajú: Bach—Vivaldi — Concerto d mol, BWV 596; Franck — Fantázia A dur; Dupré — Prelúdium a fuga H dur.

Záverečné polorecitály prehliadky patrili kolegom z Prahy a Brna. Zastupovala ich **Zuzana Němčeková** (Praha) a **Zdeněk Nováček** (Brno). Obaja organisti reflektujú svoje názory v interpretačnom vyjadrení českej organovej školy.

ETELA ČÁRSKA

Klavírny recitál Györgya Oravcza

V spolupráci Maďarského kultúrneho strediska v Prahe, Generálneho konzulátu MĽR a Slovenskej filharmónie sa 11. marca 1987 v koncertnej sieni A. Moyzesa v Bratislave uskutočnil recitál talentovaného 24-ročného maďarského klaviristu **Györgya Oravcza,** nositeľa 2. ceny v súťaži klaviristov maďarského rozhlasu a štipendistu z nadácie Györgya Cziffru (v súčasnosti žiaka prof. Z. Kocsisa).

V chopinovskej časti programu sa Oravecz zameral výlučne na polonézy, a to: cis mol, op. 26, č. 1; A dur, op. 40, č. 1; fis mol, op. 44 a As dur, op. 53. Oravczov chopinovský prednes charakterizuje spoľahlivé technické zázemie, sympatická umelecká rozvaha pri účasti nesporne tvorivého mladistvého temperamentu a zmysel pre vedenie chopinovskej kantilény i pre udržanie a vyzdvihnutie dramatického nervu príslušných úsekov. Isté rezervy má Oravecz predbežne pri skĺbovaní jednotlivých náladových plôch a v agogike, kde naznačuje istú tendenciu rozdrobovania hudobnej plochy. K úspešnému citovému nadhľadu a k monolitnosti línií dospievajú však pianisti zvyčajne až v zrelšom veku, teda možno predpokladať, že i Oravecz v naznačenej oblasti ešte vyzreje.

Ak v Chopinovi dominovala u Oravcza kultúra prejavu, pomerne pestré farebné tieňovanie, výrazný fantazijný vklad a zmysel pre poetické čaro a spevnosť (napr. v mazurkovom triu Polonézy fis mol), v Lisztovi už samotný výber programu dovoľoval uplatniť uvedené klady Oravczovho klaviristického rukopisu iba do istej miery.

Mazeppa — z Transcendentálnych etud (č. 4) — patrí k najnáročnejším bravúrnym skladbám lisztovského repertoáru. A skutočne: na jej interpretácii sme mali čo obdivovať — imponujúcu (i keď nie vždy stopercentnú) istotu skokov, dravý spád paralelných oktávových pasáží. Škoda však, že prílišné zameranie sa na techniku a čistotu zasunulo do úzadia to, čo malo dominovať: zohľadňovanie plastickej spevnosti vedúcich melodických línií. Úsilie o hmatovú istotu teda predbiehalo kultúru tónu. Mazeppa však taktiež dozrieva v interpretácii každého umelca až po niekoľkoročnom zakotvení v repertoári.

Lisztova Balada h mol je pozoruhodná svojou obsahovou náplňou, vyjadrenou širokou paletou bravúrne virtuóznych i náladových úsekov. Oravecz ťažil opäť výdatne zo svojho nemalého technického arzenálu, a tak i tu sa v hierarchii tvorivého zámeru priklonil skôr na stranu virtuozity ako k snahe o bohatšie diferencovanie tónu a postihnutie poetickej citovej atmosféry. V nadväznosti jednotlivých úsekov neboli prechody vždy adekvátne, logické. Túto chybu krásy do istej miery vyvažovať niektorými nuansami, sugestívnosťou spevných a meditatívnych plôch.

Aj záverečná IX. uhorská rapsódia (s podtitulom Karneval v Pešti) bola pre mladého klaviristu využitou príležitosťou demonštrovať v prvom rade bravúrnu techniku pasáží, oktáv, akordických sledov, akýmsi priestorom pre „vybitie mladistvého temperamentu". Menej však už zohľadňoval vtip, noblesu a sostenuto, tak nevyhnutné pri interpretácii uhorských tanečných rytmov.

Obecenstvo prijalo Oravczovu bravúrnu lisztovskú interpretáciu s nadšením a dlhotrvajúcim potleskom, čím vzdalo hold jeho nesporne perspektívnemu talentu.

VLADIMÍR ČÍŽIK

TELEVÍZNY ZÁPISNÍK

V roku 1983 začal hudobný skladateľ Jozef Gahér pracovať na scénickom diptychu podľa noviel Františka Švantnera Piargy a Malka. Hoci výsledok — dve jednoaktové opery (Lavína, Malka) v tragike zvolených tém a jednotnom rukopise libreta spolu súvisia, tvoria samostatne stojace celky. Ideálne zvolenou formou na inscenovanie je práve televízne spracovanie. Po dokončení Laviny a počas práce na Malke dostal autor objednávku HRHV Čs. televízie v Bratislave na pôvodnú televíznu operu. Vzniklo teda dielo samostatné, využívajúce široké spektrum obrazových možností. Premiéru sme mohli sledovať v nedeľu 1. marca t. r. vo vysielaní 1. programu.

Tajuplná lyrika s tragickým vyústením v Švantnerovom literárnom videní v plnej miere splnila skladateľove požiadavky na sujetovú osnovu diela. V prológu opery, snažiacom sa vyjadriť nádheru a láskavosť slovenskej prírody, splývala nevtieravá jemnosť Gahérovej hudby s obrazom v nedeliteľný celok. Popri lyrickej výpovedi o vznešenosti prírodných krás však v hudbe od počiatku zaznievalo i potrebné dramatické napätie. Príchodom konajúcich postáv na scénu dostalo dielo spád, ktorý okrem drobných výdychov sprevádzajúcich vízie mladého valacha gradoval až do samotného vyvrcholenia. Tragično diela, spočívajúce vo vnútornej trýzni hlavných hrdinov a spejúce k — žiarlivosťou — unáhlenej pomste, sa prejavuje v subtílnej polohe lyrického rozprávania bez ohlušujúceho sprievodu a prehnaných afektov. Hudobné vyjadrenie týchto hlbokých vnútorných konfliktov dáva Švantnerovmu dielu ďalší rozmer s takou samozrejmosťou, že s pomerne úsporne volenými vokálnymi partmi tvorí ideálne súrodý celok. Intonácie ľudového charakteru, ktoré v danej téme a prostredí majú svoje nezastupiteľné miesto, sú výrazne cítené najmä v timbrovej rovine, najpôvabnejšie snáď vo využití zvuku píšťaly.

Výsledný tvar opery svedčí o vzácnej zhode v uchopení diela všetkými tvorcami. Najmarkantnejšie v tomto zmysle vystupuje do popredia súlad medzi libretom, hudbou a obrazom, pričom i kameraman Jozef Brezanský sa svojím citlivým farebným videním stal rovnocenným partnerom spisovateľovi i skladateľovi. Herecké úlohy v komorne ladenom príbehu zveril režisér Juraj Svoboda Jurajovi Ďurdiakovi — valach (spev Jozef Kundlák), Jozefovi Šimonovičovi ml. — Šajban (spev Ján Galla), Michalovi Lehotskému — honelník (spev Silvia Virágová) a Jaroslave Sedlářovej — krčmárka (spev Anna Kľukovská). Jozef Špaček v postave baču a Jana Valášková v stvárnení Malky sa rovnako úspešne vyrovnali so speváckym i s hereckým prejavom. Slovenský filharmonický zbor (zbormajster Ladislav Holásek) pôsobil svojimi vstupmi ako inštrumentálny doplnok orchestrálnej faktúry, interpretovanej orchestrom SND pod taktovkou Viktora Málka (hudobné naštudovanie Milada Synková). Nemalý podiel na konečnom hudobnom tvare má i hudobný režisér Leoš Komárek.

Vďaka slubnej snahe šéfredaktora HRHV Jaroslava Meiera a dramaturgičky Ruth Bergerovej prinášať na televíznu obrazovku novinky slovenskej hudobnej tvorby, sme sa premiérou Malky oboznámili s dielom skladateľa, pre poslucháčov dosiaľ neznámeho. Škoda, že z jeho rozsiahlej a pozoruhodnej tvorby majú poslucháči možnosť poznať len mizivé percento (Malka je v poradí jeho ôsma opera). Preto niet divu, že kvality skladateľa sú známejšie v zahraničí, kde vo viacerých súťažiach získal popredné umiestnenia. V každom prípade však tvorba Jozefa Gahéra v budúcom hodnotení slovenskej hudby zanechá hlboký a výraznú stopu.

EDITA BUGALOVÁ

K sedemdesiatinám zaslúžilého umelca TIBORA ANDRAŠOVANA

VERNÝ NÁRODU I SEBE

Stredné Slovensko dalo nášmu národu veľa talentovaných skladateľov, — kto vie, či má na tom väčší podiel malebná príroda, ktorá od útleho detstva vzbudzovala v ľuďoch cit pre krásno, či prekrásne piesne a bohatý folklór, alebo stretnutia so vzdelaným, citlivým českým profesorom Karlom Štikom, ktorý priam zázračne vedel objaviť talent vo svojich žiakoch a premysleným pedagogickým prístupom ho rozvíjať a zveľaďovať? Hádam zo všetkého niečo...

Jedným z tých, ktorí vyšli z tohto kraja a prešli Štikovou školou, je aj tohtoročný jubilant, zaslúžilý umelec Tibor Andrašovan. Narodil sa v Slovenskej Ľupči 3. apríla 1917. Stredoškolské vzdelanie získal v Banskej Bystrici, v štúdiách ďalej pokračoval na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Dosiahol aprobáciu profesora hudby na učiteľských akadémiách a v rokoch 1941-45 učil na Učiteľskom ústave v Modre. Súčasne vyštudoval kompozíciu (prof. A. Moyzes a E. Suchoň) a dirigovanie (prof. K. Schimpl) na bratislavskom konzervatóriu. Štúdiá si doplnil v Prahe na Filozofickej fakulte KU a dirigovanie u prof. P. Dědečka. Potom pôsobil ako dirigent, korepetítor a dramaturg opery SND (1945-57), v rokoch 1955-58 a 1969—1974 bol umeleckým vedúcim SĽUK-u. Odvtedy sa venuje výlučne komponovaniu.

Tvorba Tibora Andrašovana je rozsiahla a žánrovo bohatá. Obsahuje množstvo diel pre najrôznejšie súbory, úpravy ľudových piesní, skladby zborové, cykly piesní pre sólový hlas so sprievodom klavíra, resp. orchester, diela symfonické, hudbu k filmom i scénickú hudbu k činohrám, operetu i muzikál, 4 balety, 4 opery, televíznu operu...

Už len prostý výpočet tvorby vzbudzuje obdiv a rešpekt. Je len samozrejmé, že v tomto množstve je i veľa „prevádzkovej" hudby, no štandard jej kvality nesie vždy znaky profesionálnej kompozičnej práce. Andrašovanova hudba je vždy komunikatívna a zrozumiteľná, preto si získala obľubu a uznanie širokej verejnosti.

Tibor Andrašovan vstupoval do slovenského hudobného diania v čase, keď vznikali a rozvíjali sa naše profesionálne, poloprofesionálne a amatérske súbory piesní a tancov. Potrebovali množstvo dobrej hudby a tú im štedro poskytoval práve tento autor, ktorého hudobné myslenie vychádzalo z melodiky slovenskej ľudovej piesne, z jej prebohatej modality, variability, zo zaujímavých rytmov horehronských tancov. Tento základ a nevyčerpateľný zdroj poznal dôverne a dokladne a — povedané slovami Zuzany Marczellovej — „pristupoval k nemu skôr ako reštaurátor, než ako experimentátor; rešpektoval mikroklímu, vnútornú podstatu i prostredie zrodu pôvodného folklórneho prostredia."

Andrašovan spolupracoval nielen sa SĽUK-om, ale aj s Lúčnicou, maďarským súborom Mladé srdcia, súborom Technik a ďalšími. Z veľkého množstva tejto tvorby spomeňme aspoň niektoré diela, ktoré zožali najväčší úspech doma i v zahraničí: Podpolianska mlaď, Povesť o Jánošíkovi, Maľovaní zbojníci (SĽUK), Detvianska veselica, Radvanský jarmok (Lúčnica), Ej, rybári, rybári (Mladé srdcia), Sviatok pod Tatrami (Technik).

V tejto línii pokračoval ďalej v náročnejších žánroch — cez film Rodná zem, scénicko-folklórne pásmo Rok na dedine až po ľudovú operu Na Zemplíne, ktorú s veľkým úspechom premiérovala opera ŠD Košice v minulom roku.

Andrašovan nekomponoval pre súbory „absolútnu" hudbu, aby ju odovzdal v definitívnej podobe ďalším inscenátorom. On vždy videl obrazy, cítil tanečný rytmus a preto spolutvoril od počiatku s choreografom a výtvarníkom. Jeho úzka spolupráca s J. Kubánkom, Š. Nosáľom, J. Kvočákom priniesla dejové tanečné obrazy akými sú Zaviatym chodníčkom, Pätnásť červených ruží, Pamätník hrdinov a mnohé ďalšie. Táto schopnosť viedla Andrašovana zákonite k tvorbe väčších baletných diel. Už v roku 1949 predviedol baletný súbor SND Andrašovanov balet Orfeus a Euridika, v roku 1950 Pieseň mieru a v roku 1965 balet Ikaros. V tom istom roku sa na scéne Smetanovho divadla v Prahe uskutočnila premiéra jeho baletu Slávnosti slnovratu.

Veľmi úspešne sa Andrašovan uplatňoval ako autor filmovej hudby. Okrem už spomínanej Rodnej zeme pripomeňme jeho hudbu k filmom Očovské pastorále, Prerušená pieseň, no najmä k filmu Drevená dedina, za ktorú bol poctený Štátnou cenou Klementa Gottwalda.

Andrašovan si vždy kládol vysoké ciele a vďaka pracovitosti a tvorivému elánu ich aj s väčším, či menším úspechom dosahoval. Už v roku 1958 sa na scéne SND objavuje jeho operná prvotina Figliar Geľo, ku ktorej kritika mala síce výhrady, no treba oceniť, že je to prvá slovenská komická opera. V roku 1960 prichádza s vydarenou operetou Pánska volenka, ktorej predchádzala hudba k filmu Štvorylka, čo je ten istý námet. S uznaním bola prijatá opera Biela nemoc podľa svetoznámej drámy Karla Čapka (premiéra r. 1968 v SND).

Andrašovana dlhší čas pútala Hviezdoslavova poézia, ktorej etika kotví hlboko v podstate slovenského národa. Po hudobnom obraze Svadba Eža Vlkolinského siahol po dramatickej poéme Hájnikova žena, podľa ktorej vytvoril vydarenú, divácky vďačnú a svojou hudobnou rečou skutočne slovenskú operu. Jej premiéra sa uskutočnila v roku 1974 v banskobystrickom Divadle Jozefa Gregora Tajovského.

Zborová tvorba Tibora Andrašovana je orientovaná predovšetkým na amatérske zbory a súbory (Papradňanské piesne), no po mnohých siahnu i zbory profesionálnej úrovne, a to najmä po tých, ktoré sú komponované so sprievodom symfonického orchestra (Hrochoťské spevy, Odkaz hrdinov a ďalšie).

Snímka: I. Grossmann

Cykly piesní komponoval Andrašovan na verše našich popredných básnikov a pre všetky hlasové odbory: Zašumeli borovice (Plávka) a Motýľ nad lampou (Novomeský) pre soprán; Svitlo slnko (cigánska poézia) pre alt; Ozveny z povstaleckých hôr (Mihálik) pre tenor a soprán; Regrútske piesne (ľudová poézia) pre barytón; Žena a múza (Chuda) pre bas. Všetky cykly sú so sprievodom klavíra, prípadne orchestra (Motýľ nad lampou).

Bohatá je i jubilantova symfonická tvorba. Od prvých pokusov (suity Na Považí, Jarné nálady), cez Malú goralskú predohru (1961), Zbojnícku predohru (1963) až k dramatickej ouverture Dukla, brána slobody (1975), symfonickej kantáte Tokajík pre soprán, miešaný zbor a orchester na slová P. Horova (1975), Koncertu pre čembalo a sláčikový orchester (1977), Vokálnej symfónii (1980) a Ouverture in F (1983).

Z komornej tvorby spomeňme Sláčikové kvarteto-folklorico a niekoľko klavírnych skladieb.

Andrašovan sa uplatnil tiež ako dirigent, a to doma i v zahraničí. V mongolskom hlavnom meste Ulánbátare dodnes na neho s vďačnosťou spomínajú ako naštudoval s tamojším operným súborom Smetanovu Predanú nevestu. Poctili ho Štátnou cenou Mongolskej ľudovej republiky. Doma získal Cenu mesta Bratislavy (1969), v roku 1971 mu bol udelený titul Zaslúžilý umelec.

Tibor Andrašovan má svoj vyhranený hudobný jazyk, píše hudbu pre svojho poslucháča, chce, aby mu každý rozumel. Nepodľahol nikdy módnym smerom, nelákala ho vidina „svetovosti" cez rôzne -izmy. Zostal sám sebou, verný nevyčerpateľnému žriedlu svojej inšpirácie — slovenskej ľudovej piesni, ktorú do svojho hudobného diela pretavuje cez vedomie súčasného umelca, občana socialistickej vlasti.

ANNA KOVÁŘOVÁ

Koncert Slovenských madrigalistov

Za uplynulých tridsaťtri rokov sa 14-členný spevácky kolektív Slovenských madrigalistov stal organickým článkom našej novodobej hudobnej kultúry, a to najmä preto, že sa významnou mierou podiela na rozvoji a interpretácii zborového umenia. Samotný názov naznačuje, že kedysi pred rokmi si predsavzal sprístupňovať našej verejnosti tvorbu skladateľov minulých storočí, najmä barokovú, ale aj z predchádzajúcich i neskorších hudobno-vývinových epoch. Bola to záslužná činnosť, lebo skladby tvorcov 16. a 17. storočia, akými boli Palestrina, Gastoldi, Arcadelt, Hassler, Morley, Farmer, Monteverdi a mnoho iných, nie sú celkom bežnou súčasťou repertoárov súčasných zborových telies.

Túto úlohu prevzali na seba práve Madrigalisti, najprv pod vedením prof. Juraja Haluzického a po desiatich rokoch Ladislava Holáska. Záslubou našich vedeckých pracovísk, najmä hudobnovedného pracoviska SAV sa podarilo v rôznych archívoch objaviť aj staré skladby slovenskej proveniencie od tvorcov ako sú Roškovský, Zomb, Šimbracký, Bajan, Tranovský, Zarevucius a ďalší. Po príslušných úpravách sa úlohy šírenia tejto hudby ujali Slovenskí madrigalisti a ukázalo sa, že územie Slovenska bolo po hudobnej stránke v živom kontakte s európskymi hudobnými kultúrami a že tieto podnecovali k tvorivej aktivite aj domácich skladateľov, ktorých umelecká produkcia dosahovala uznaniahodnú úroveň. Kvalitatívna stránka tejto tvorby podmienila možnosť jej zaraďovania aj do programov pre koncertné vystúpenia Madrigalistov doma i v zahraničí. Okrem socialistických krajín — Maďarska, Rumunska, Bulharska, Poľska, NDR — účinkoval súbor aj v Taliansku, Švajčiarsku, NSR, Belgicku, Švédsku, Fínsku atď. a všade sa uplatnil ako kolektív vyspelej umeleckej úrovne.

Dňa 22. februára t. r. sa predstavil v bratislavskej Moyzesovej sieni a výrazne dokumentoval vyspelú hlasovú kultúru, vysoký stupeň technickej pripravenosti, ktorá súboru umožňuje tvoriť ľahko spevný tón, priam dokonalú vyrovnanosť, jasnú artikuláciu a dosahovať intonačno-technickú precizitu. Je to jedna zo zásadných podmienok pre štýlove vyhranený prednes skladieb rôznych vývinových etáp, ich primeranú prednesovú diferenciáciu v elastickom tempovom a dynamickom tvare. Dopracovať sa takých výrazných umeleckých výsledkov znamená však nielen systematickú, cieľavedomú prácu všetkých účinkujúcich, ale najmä dobré umelecké vedenie, ktoré vie čas skúšok a všeobecných príprav náležite ekonomicky využiť.

Svojimi umeleckými výsledkami Slovenskí madrigalisti podnietili k tvorbe skladieb pre toto obsadenie aj viacerých súčasných našich skladateľov. Najmä J. Zimmer, I. Zeljenka, T. Salva, J. Hatrík, I. Parík, A. Moyzes, J. Cikker, O. Ferenczy, D. Martinček a ďalší prispeli cennými dielami k obohateniu súčasného programu Madrigalistov, ktorým sa takto ešte viac rozšíril priestor na umeleckú aktivitu a sebarealizáciu. Súbor si zasluhuje o to väčšiu pozornosť nášho publika, že za koncerty má iba malú odmenu a že jeho najväčším zadosťučinením je radosť, ktorú svojím spevom vyvoláva na tvárach koncertných poslucháčov.

MICHAL PALOVČÍK

TVORBA

JÁN CIKKER: ZO ŽIVOTA HMYZU

Deviata opera národného umelca Jána Cikkera Zo života hmyzu vznikala v rokoch 1983—1986. Libreto si napísal sám skladateľ podľa rovnomennej komédie bratov Josefa a Karla Čapkovcov z roku 1921.

Viac než šesť desaťročí, ktoré uplynuli od premiéry činohernej predlohy (urobila ich autorov svetoznámymi), nič neubralo na jej stále aktuálnosti. *„V groteskne pokrivenom zrkadle sa formou voľne na seba nadväzujúcich obrazov, pripomínajúcich modernú divadelnú revue, rozvíjajú výjavy zo života hmyzu. Vystupujú v nich predstavitelia jednotlivých druhov hmyzu, aby podľa vzoru stredovekých moralít — ale v dobovom expresionistickom podaní — alegoricky stelesnili prejavy ľudského egoizmu v láske, v rodinnom živote a napokon i v štátnej a národnej pospolitosti. Ako protiváha tejto alegorickej hávede prechádza jednotlivými obrazmi ako v Komenského Labyrinte postava Tuláka-pútnika, symbol prirodzeného ľudského života. Popri tulákovi sa však objavuje v jednotlivých obrazoch ešte jeden potenciálny tvor — kukla, ktorá vykrikuje na celý svet, že sa v nej rodí niečo veľkého, aby z nej vzišla efeméra. I tu teda zapôsobila grotesknosť satiry autorov, posmievajúca sa ľudskému veliká̈sstvu, za ktorým sa skrýva málo plodný, pomíňajúci sa život... Pôvodný epilóg s podtitulom Život a smrť... symbolickým zdôraznením krátkosti ľudského života stupňuje smiešnosť a v skutočnosti tragickosť ľudského bytia premrhaného v povrchných zábavách, v utilitárnom hromadení majetku, v bezohľadnom rodinnom egoizme a nakoniec i v zištných vojnách. Pretože práve táto pominuteľnosť ľudského najviac varuje pred životom premárneným v málo ľudskom počínaní. A tak v protiklade k svetu koristníctva sa neocitajú len Čapkovcami zjavne vyzdvihnuté hodnoty — prirodzenosť ľudského života a práce —, ale i sám kolobeh života, a to nielen ako memento mori, ale ako volanie po ľudskosťou naplnenom živote tvárou v tvár smrti"* (Zdeněk Pešat).

Táto výstižná charakteristika podáva kľúč k chápaniu komédie bratov Čapkovcov i k Cikkerovej voľbe ju zhudobniť. Skladateľ v librete zachoval dramaturgický pôdorys predlohy, ale miestami ho skracoval. Predohru nazval prológom (čo je logickejšie) a použil pôvodný tragický záver epilógu.

Opera Zo života hmyzu pokračuje v zdôrazňovaní myšlienok všeľudského humanizmu — podobne ako tomu bolo v predchádzajúcich Cikkerových hudobnodramatických dielach. Sám skladateľ sa o tom v premiérovom bulletíne vyjadril takto: *„Vždy ma i v opernej tvorbe hnala veľká dávka sústrasti k biednym, opusteným, k ľuďom, ktorým krivdili, aby som napokon dospel k presvedčeniu, že ľudské zlo má základ i v bezbrannosti slabého a dobrého človeka proti násiliu, bezpráviu, krivde a neľudskosti... Stredobodom môjho libreta, ako aj hry bratov Čapkovcov, je Tulák, sám bezbranný, ale hlboko ľudský a čistý, odsudzujúci každé páchané zlo. Aj v texte aj v mojej hudbe som na strane tohto Tuláka..."*

Na partitúre opery upútava predovšetkým jednoduchosť motivického materiálu. Cikker pokračuje v línii svojich predchádzajúcich opier, ale pomerne zložité polyfonické pradivo svojho diela stavia z pomerne jednoduchých melodických a rytmických prvkov. Mnohé z nich sa často opakujú — tak vytvárajú akési „leitprvky" jednotlivých scén; miestami prechádzajú až v ostináta. Vcelku Cikker zvýrazňuje lyrizmus — tak pokračuje v ústrednej, ľudsky preteplenej línii svojich posledných opier Rozsudok a Obliehanie Bystrice; jej zárodky sa však objavili už v Hre o láske a smrti a Coriolanovi (prvá na to upozornila Ľudmila Poľakova vo svojej knihe Česká a slovenská opera 20. storočia). Ako výrazový protiklad k tejto citovej mäkkosti používa skladateľ občas i sýte expresívne tóny v duchu vrcholných dramatických miest Mistera Scroogea, Vzkriesenia, Hry o láske a smrti a Coriolana. V opere Zo života hmyzu nechýbajú ani ilustrácie detailov textu — zvlášť znázornenie vojnovej atmosféry krátkou inštrumentálnou fantárou (pri spomienke Tuláka na I. svetovú vojnu) alebo pochodom (podnieteným asociáciou slov kyrys-kyrysník); obe tieto miesta prvého dejstva a jeho niektoré ďalšie výrazne rytmizované úseky anticipujú atmosféru tretieho dejstva — prebieha zväčša v motorickej riave. Rytmicky pregnantný podtext má aj temer celý výstup Pedanta v prológu, vokálno-inštrumentálny sprievod efemér v epilógu a väčšina výstupov Svrčkov v druhom dejstve.

Svrčkovia majú vari najpríťažlivejšiu hudbu celej opery: vyrastá z kvartového ladenia husľových strún, vyniká tanečnou pulzáciou, podarenými popevkami a krásnym jemným inštrumentačným koloritom. V scéne Tulákovej smrti dominujú intervaly tritonu (zväčšenej kvarty alebo zmenšenej kvinty) — tento symbol konca ľudského života prevzal Cikker už dávnejšie z diel Josefa Suka (a po ňom niektorí ďalší naši skladatelia — napr. Juraj Beneš v Hostine).

V prvom dejstve je výstižné použitie koloratúr a glissánd — zväčša na zvýraznenie irónie a sarkazmu. Napr. Pedant vraví Tulákovi, že chytá motýľov „z lásky k prírode" — a skladateľ svoj výsmech takej „lásky" vysloví sedemtónovým trilkom na prvej slabike tohto slova; na konci ironického čítania Félixovej básne Viktorom je chromatická zostupná „ruláda" — predchádza ju niekoľko zostupných glissánd vlastného prednesu básne.

Prológ a I. dejstvo sú sólisticko-inštrumentálne, v 2. dejstve pristupuje zákulisný ženský zbor, v 3. miešaný zbor. Epilóg prináša slovné reprízy prvkov dramatických situácií predchádzajúcich dejstiev a opätovne exponuje najprv ženské, neskôr miešané zborové teleso. Hudobné pradivo v ňom dosahuje zvláštnu priezračnosť — dotvára pôsobivú katarziu, ideové vyvrcholenie diela.

IGOR VAJDA

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

5. a 6. marca 1987. Arthur Honegger: Jana z Arcu na hranici, dramatické oratórium. Sólisti: Emília Vášáryová, Gustáv Valach, Vladimír Durdík, Jozef Šimonovič, Eva Kristínová — hovorené úlohy; Magdaléna Hajóssyová, Eva Blahová, Hana Štolfová, Vojtech Kocián, Peter Oswald, Peter Mikuláš — spievané úlohy. Slovenská filharmónia. Slovenský filharmonický zbor, zbormajster Pavol Procházka. Chlapčenský filharmonický zbor, zbormajsterka Margita Gergelová. Režijná spolupráca Vladimír Strnisko. Dirigent Libor Pešek.

Uvedenie Honeggerovho dramatického oratória Jana z Arcu na hranici patrí nepochybne k jednej z dramaturgických dominánt tohtoročnej koncertnej sezóny. Naštudovanie tohto monumentálneho diela kladie na všetky interpretačné zložky maximálne požiadavky. Vedľa toho pristupujú aj mimoriadne nároky vzťahujúce sa na skĺbenosť jednotlivých interpretačných zložiek.

Sám Arthur Honegger o svojom základnom prístupe ku kompozícii dramatického oratória na text Paula Claudela píše: „Snažil som sa byť prístupným bežnému poslucháčovi a zároveň zaujať hudobníkov." A skutočne, Honeggerova hudba nič nezľavuje z najvyšších kritérií umeleckosti a zároveň je plne zrozumiteľná. Honegger, podobne ako aj celý rad skladateľov súčasnosti, sa usiloval nadviazať s poslucháčom komunikáciu nového typu. Treba povedať, že sa mu to podarilo spôsobom skutočne jedinečným a neopakovateľným.

Je prirodzené, že od každého nového naštudovania Jany z Arcu na hranici sa očakáva najvyššia kvalita vo všetkých interpretačných zložkách a parametroch. Bratislavské predvedenie Honeggerovho diela zaujalo sústredenosťou tak na každý hudobný i dramatický detail, ako aj na celkovú koncepciu. Tým vyznelo v plnosti myšlienkové posolstvo diela a do zvláštneho svetla sa dostal onen typický „svár" celej kompozície.

Dirigent Libor Pešek výborným spôsobom odtienil najrôznejšie štýlové roviny diela (od citácií gregoriánskeho chorálu až po džezové prvky) a zároveň ich skĺbil do organicky jednotného celku. Jeho interpretačný prístup k Honeggerovmu dielu sa odvíjal nielen z vystihnutia polyštýlovosti diela, ale zároveň aj z pochopenia nadväznosti Honeggerovej koncepcie oratória na celý rozsiahly vývin tohto žánru od 18. po 20. storočie. Odtiaľ potom pramenil Peškov dôraz na pevnosť základných kontúr a na celkové uchopenie základnej architektonickej klenby. Veľký orchestrálny, zborový aj sólistický aparát ovládal s patričným umeleckým nadhľadom a všetky zložky tohto interpretačného aparátu viedol k maximálnemu súladu a koncentrácii.

Z predstaviteľov hovorených úloh zaujala Jana z Arcu v podaní Emílie Vášáryovej. Vášáryová svoju postavu kreovala na základe pochopenia myšlienkového aj hudobného obsahu diela. V postave Jany objavila celý rad zaujímavých a nosných výrazových rovín, ktoré veľmi jemne odtienila. Výborným partnerom jej bol Gustáv Valach, ktorý naštudoval postavu Brata Dominika. Hlboko zainteresované výkony odviedli tiež Vladimír Durdík, Jozef Šimonovič a Eva Kristínová. Na vysokom umeleckom niveau sa niesli spievané úlohy, ktoré naštudovali Magdaléna Hajóssyová, Eva Blahová, Hana Štolfová, Vojtech Kocián, Peter Oswald a Peter Mikuláš.

...

12. a 13. marca 1987. Ladislav Holoubek: Desať variácií na vlastnú tému pre veľký orchester; Sergej Prokofiev: 3. koncert pre klavír a orchester C dur, op. 26; Robert Schumann: 2. symfónia C dur, op. 61. Sólista Marián Lapšanský, klavír. Slovenská filharmónia. Dirigent Christian Ehwald.

Desať variácií na vlastnú tému od Ladislava Holoubka pochádza z roku 1950. Dielo je ovplyvnené dobovou estetikou, no zároveň vyniká neobyčajnou invenčnosťou, melodickou nápaditosťou, kompozičnou brilanciou. Nechýba tu ani ironizujúci nadhľad a úsmevná iskrivosť. Aj keď ide zrejme o dielo viac-menej príležitostné, zaujme aj dnešného poslucháča. Christian Ehwald kládol dôraz na štýlovú čistotu aj na celkovú jasnosť a priezračnosť Holoubkovej hudobnej reči.

Vrcholom večera bolo uvedenie Prokofievovho 3. koncertu pre klavír a orchester C dur, op. 26. Sólista Marián Lapšanský sa tu zaskvel vo vynikajúcej technickej forme. Prokofievova hudobná reč je mu blízka. Jej základné výrazové polohy podal presvedčivo a na jedinečnej úrovni. Je typom umelca, ktorý svoje interpretačné poňatie logicky buduje na základe pochopenia štýlových východísk toho-ktorého skladateľa. Detail podriaďuje celkovej koncepcii a dosahuje neobyčajný emocionálny účinok. Jeho prístup k Prokofievovmu koncertu môžeme právom označiť ako príkladný a inšpirujúci zároveň.

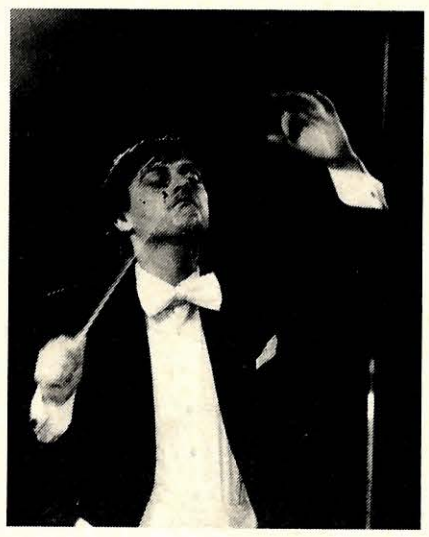
Schumannova 2. symfónia C dur, op. 61 stojí viac-menej v tieni symfónií prvej a štvrtej. Schumann tu nadväzuje na Beethovenovo dedičstvo, no nedosahuje hĺbky beethovenovskej výpovede. „Beethovenovstvo" 2. symfónie spočíva viac vo vonkajšej ako vo vnútornej forme. Christian Ehwald uplatnil k Schumannovej symfónii premyslený interpretačný prístup. Nápadito preklenul niektoré dramaticky menej nosné i z hľadiska hudobného stvárnenia menej zaujímavé úseky. Nesnažil sa o netradičný alebo novátorský pohľad na Schumanna, skôr hľadal také interpretačné inovácie Schumannovej symfonickej reči, ktoré by pri zachovaní štýlovej vernosti priblížili dielo dnešku. Pre svoje zámery našiel v orchestri SF plné pochopenie. Výsledný tvar teda ukázal Schumannovu symfóniu ozaj v tom najlepšom svetle.

MILOSLAV BLAHYNKA

Z koncertov Štátnej filharmónie Košice

Obdobie prvých 2 mesiacov v tomto roku bolo v košickom koncertnom živote poznamenané najmä nevyrovnanosťou v návštevnosti jednotlivých podujatí. Hoci niektoré objektívne príčiny tohto javu sú známe (nepriaznivé počasie, prázdniny a pod.), predsa len do istej miery odráža úroveň dramaturgie a ponuky jednotlivých programov.

„Hudba starých majstrov" — taký bol názov koncertu venovaného Hudobnej mládeži (8. 1.), Štátnu filharmóniu dirigoval jej šéfdirigent Richard Zimmer a sólistom večera bol violista Milan Telecký (G. F. Händel: Concerto grosso č. 25 F dur „Vodná



Dirigent Richard Zimmer

hudba", J. Ch. Bach: Koncert pre violu a orchester c mol, A. Rejcha: Symfónia č. 41 Es dur, op. 41). Koncert bol úspešným vstupom do druhej polovice koncertnej sezóny — prekvapil najmä Zimmerov vyrovnaný, sústredený výkon so snahou náladovo, rytmicky i stavebne vykontrastovať jednotlivé časti a štýlovo diferencovať jednotlivé diela: J. Ch. Bacha s istotou sprievodného elementu s romantizujúcim nádychom, u A. Rejchu so sviežosťou klasického optimizmu. Menej však uspokojil sólista M. Telecký, u ktorého sme popri krásnej nástrojovej farbe zaznamenali viaceré technické nedostatky, Adagio Bachovho koncertu patrí k najkrajším dielam hudobnej literatúry, a tak i tentoraz prinieslo očakávaný účinok.

Richard Zimmer dirigoval aj nasledujúci koncert ŠFK (15. 1.), venovaný 42. výročiu oslobodenia Košíc (M. I. Glinka: Ruslan a Ľudmila, J. Suk: Fantázia pre husle a orchester g mol, L. van Beethoven: Symfónia č. 3 „Eroica"). Sólistom v Sukovej husľovej Fantázii bol Jan Opšitoš, koncertný majster Symfonického orchestra hl. m. Prahy FOK, kedysi primárius Košického kvarteta. Jeho technika sa vyznačuje ľahkosťou a virtuozitou. Pomerne zriedka hraná Sukova skladba vyžaduje zmysel pre veľké plochy, zložité vedenie jednotlivých hlasov v pomere k orchestrálnym partom a istú sonórnosť vo výraze. Opšitoš dokázal pretlmočiť tieto požiadavky plným tónom, zreteľne a pôsobivo. Škoda, že poloprázdna sála nepriaznivo vplývala na sústredenosť dirigenta i celého orchestra, pričom však mnohé interpretačné nedostatky prezrádzali aj nedostatočný časový odstup od naštudovania diela.

Nedeľné matiné pre deti (18. 1.) si už v minulosti získalo okruh pravidelných návštevníkov. Tentoraz diri-

Basista Ján Galla

goval Marián Vach, spoluúčinkoval Detský zbor pri ZK ROH VSŽ (zbormajsterka Oľga Varínska) a poslucháči košického konzervatória — huslista Ján Timčák (L. van Beethoven: Romanca F dur, op. 50) a sopranistka Iveta Matyášová (Dvořák: ária z opery Rusalka). Orchestrálna Detská suita E. Denisova, Štyri rozprávky pre detský zbor a orchester na slová T. Janovica od I. Bázlika a Kardošova Pieseň šťastných detí rámcovali tento hodnotný koncert. M. Vach viedol detský zbor i orchester so „skúsenou rukou", a tak zbor znel vyrovnane, čisto a suverénne. Huslista J. Timčák aj napriek menšej technickej kolízii na začiatku svojho sóla sa ukázal ako muzikálny a z hľadiska tvorby tónu zaujímavý interpret. Pekná farba sopránu Matyášovej zaujala aj napriek nedostatočnej zrozumiteľnosti textu.

Organistka Eva Kamrlová si na recitál v Dome umenia (19. 1.) zvolila náročný repertoár (N. de Grigny: výber z Organovej knihy, J. Brahms: 3 chorálové predohry, D. Buxtehude: Prelúdium a fúga fis mol, A. Očenáš: Portréty-výber, J. Malovec: Postludio serale, J. Langlais: Francúzska suita — výber). Dramaturgiou sledovala aktuálne jubileá (Brahms, Buxtehude, Langlais) a potrebu propagácie tvorby slovenských autorov. Živý temperament a fantazijnosť interpretky spojené s adekvátnou registráciou a štýlovo i obsahovo presvedčivou koncepciou sa najviac uplatnili v Brahmsových predohrách.

Operné koncerty v Štátnej filharmónii si už získali značnú popularitu, a tak veľký záujem vyvolal i koncert s hosťujúcimi bratislavskými umelcami Líviou Ághovou a Jánom Gallom a sólistom Veľkého divadla v Moskve Vladimirom Bogačevom (22. 1.). ŠFK dirigoval Marián Vach. Zazneli známe operné árie Mozarta, Bizeta, Verdiho, Čajkovského, Pucciniho a Suchoňa. Vach dokázal viesť orchester k citlivým sprievodom a spevákov nechal prejaviť vlastný interpretačný názor, sledoval ich dynamické a agogické požiadavky. Ághová, napriek menšej nosnosti hlasu, si získala priazeň kultivovanosťou a čistotou vokálneho prejavu. Galla — vďaka obdivuhodnému timbru a bezproblémovej technike — strhol divákov k nadšenému obdivu, rovnako ako tenorista Bogačev s prekvapujúco suverénnym, pritom však minuciózne prepracovaným detailom každej árie. Krásny tón typu talianskeho bel canta, tvoril s neuveriteľ-

Primárius Košického kvarteta Peter Sklenka.

nou ľahkosťou a prirodzenosťou. Koncert bol venovaný závodom a spĺňal všetky umelecké kritériá pre takýto spôsob výchovy obecenstva.

Košické kvarteto sa v rámci cyklu komorných pondelkov (26. 1.) predstavilo v novom obsadení: Peter Sklenka, poslucháč AMU, 1. husle, Ján Kyjovský 2. husle, Jozef Kýška, viola a Milan Červenák, violončelo. Kvartetisti interpretovali tento program. Sláčikové kvarteto č. 39 op. 33, č. 3 „Vtáčie" J. Haydna, 2. sláčikové kvarteto J. Podprockého, Sláčikové kvarteto d mol, op. 34 A. Dvořáka. Treba poznamenať, že Jozef Kýška je vlastne jediným členom bývalého zloženia súboru; po jeho rozpade sa stal profesorom na košickom konzervatóriu a tu našiel vhodných partnerov na obnovu súboru a jeho činnosti. Nevýhoda nepravidelného stretávania sa s primáriom neznížila nároky, snáď iba ovplyvnila výber kvarteta J. Haydna, kde 1. husle majú zväčša sólistické úseky a ostatné hlasy viac-menej podporujú náladovú a farebnú atmosféru diela. Podprockého 2. sláčikové kvarteto znelo vyrovnane, koncízne a tvarovo i výrazovo presvedčivo. Vyvrcholením večera z hľadiska hodnoty umeleckého výkonu, bolo Dvořákovo Kvarteto d mol, čo dáva tušiť ďalšie tvorivé smerovanie nového Košického kvarteta.

Posledné januárové koncerty (28. a 29. 1.) patrili vokálno-inštrumentálnym skladbám G. Mahlera (Pieseň o mŕtvych deťoch) a W. A. Mozarta (Rekviem). Štátnu filharmóniu Košice, Spevácky zbor mesta Bratislavy (zbormajster Ladislav Holásek) a sólistov — Viktóriu Stracenskú, Hanu Štolfovú, Vojtecha Kociána a Petra Mikuláša viedol Richard Zimmer. Hoci početné publikum prilákalo práve Mozartovo Rekviem, umelecky viac zaujali Mahlerove piesne v skvostnom predvedení altistkou H. Štolfovou. Jej introvertný výraz, prístup k obsahu a sugestívny zamatový hlas, súlad s orchestrálnymi partmi a Zimmerovou premyslenou výstavbou vytvorili interpretačný vrchol večera. V Mozartovom diele sme obdivovali naštudovanie zo strany zboru a sólistického kvarteta.

Klasika a džez boli obsahovou náplňou koncertu pre Hudobnú mládež (5. 2.) s dirigentom Petrom Šibilevom, sólistami Felixom Slováčkom (klarinet, saxofón) a Petrom Breinerom (P. Dukas: Učeň čarodej, C. M. von Weber: Koncert pre klarinet a

Organista Ivan Sokol

orchester č. 1, P. Breiner: Ďalší koncert, D. Milhaud: Scaramouche). Sprievodné slovo mal Marián Chudovský. Pretože výkon F. Slováčka bol pre početne zastúpenú mládež miernym sklamaním (tvorba tónu, technická neistota, prenášanie džezového spôsobu hry do klasiky), a ani dirigent nevyvolal spokojnosť, najviac zaujal Breinerov živý, temperamentný, nápaditý a svieži koncert s adekvátnou vlastnou interpretáciou.

Organový koncert Ivana Sokola (16. 2.) pripomenul už spomenuté výročia skladateľov. Popri dielach J. S. Bacha zazneli výlučne skladby jubilujúcich majstrov — D. Buxtehudeho, G. Ch. Wagenseila, G. Ph. Telemanna, F. Mendelssohna-Bartholdyho a J. Grešáka. Na oživenie svojho náročného programu si opäť prizval mladých interpretov, členov ŠFK: pozaunistu Jána Hrubovčáka a trúbkára Karla Štofiru. Ku skladbám baroka pristupoval Sokol viac virtuózne, niekedy až na hranici hrateľnosti, pričom volil primeranú registráciu. Výber z Grešákovej Organovej knihy vhodne zapadol do kontextu so záverečnou Mendelssohnovou Sonátou s romanticky mohutnou záverečnou fúgou.

Najúspešnejším februárovým koncertom sa stal večer nazvaný „Viedenskí klasici" (19. 2.), kedy ŠFK dirigoval Róbert Stankovský (L. van Beethoven: Coriolan, W. A. Mozart: Koncertantná symfónia pre hoboj, klarinet, fagot, lesný roh a orchester Es dur, KV 297, J. Haydn: Symfónia č. 100 G dur „Vojenská"). Mladý dirigent presvedčil o svojom mimoriadnom talente nielen vlastnou koncepciou, ale aj schopnosťou pracovať na detailoch a zároveň vystavať skladbu do kompaktného celku. Spontánnosť prejavu v Haydnovej symfónii, hoci s malými nepresnosťami nástrojov, bola úspechom dirigenta i celého orchestra.

Slávnostný koncert k oslavám Víťazného februára (26. 2.) dirigoval Tomáš Koutník, sólistom bol trúbkár Vladimír Jaško (Š. Jurovský: Symfonické scherzo, J. N. Hummel: Koncert pre trúbku a orchester Es dur, A. Dvořák: Symfónia č. 6 D dur, op. 60). Skrátenie Jurovského skladby nepovažujeme za dôstojný prístup k tvorbe slovenského skladateľa. Výber danej skladby bolo treba zvážiť už v dramaturgickej príprave koncertu. Do centra pozornosti sa dostal talentovaný Vladimír Jaško: pekným tónom, výraznou dynamickou škálou a muzikantským sebavedomím sprístupnil v Košiciach zatiaľ nehrané Hummelovo dielo. Tomáš Koutník bol v porovnaní s predchádzajúcim hosťovaním v Košiciach menej sústredený, ťažkopádnejší, a tak sa mu nedarilo ani v Dvořákovej rozsiahlej symfónii.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

Verdiho Dvaja Foscariovci na scéne Štátneho divadla v Košiciach

Neprávom zabudnutá opera

GIUSEPPE VERDI: DVAJA FOSCARIOVCI. Opera v troch dejstvách. Libreto: F. M. Piave. Preklad: Jozef Šurina. Dirigent: Richard Zimmer. Režisér: Marián Chudovský. Scéna a kostýmy: Peter Čanecký a. h. Zbormajsterka: Júlia Ráczová. Choreografia: Stanislav Remar. Slovenská premiéra 27. 2. a 1. 3. 1987 v ŠD v Košiciach.

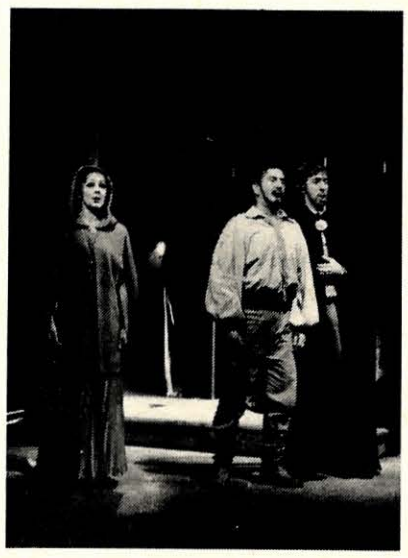
Slovenská premiéra opery I due Foscari, ktorú pripravil operný súbor ŠD v Košiciach, bola z hľadiska inscenačného obsažná a z dramaturgického objavná. Dokumentovala, že táto opera 31-ročného Verdiho je zrelé, životaschopné dielo, u nás neprávom zabudnuté. Košické publikum malo možnosť už v minulom storočí vidieť túto operu, keď necelých 10 rokov po jej rímskej premiére ju v r. 1853 uviedla v Košiciach divadelná spoločnosť Szabó Havi-Gócs z Aradu a potom ešte aj v roku 1864 ako benefičné predstavenie maďarskej divadelnej spoločnosti Józsefa Szabóa. Dramaturgia opery je pomerne ucelená, s dramaticky akcentovanými scénami, s hudobne nádhernými ansámblami, akými sú kvarteto, či terceto v 2. dejstve vo väzenskej cele.

Inscenácia opery má optimálny tvar v hudobnom naštudovaní, speváckych výkonoch, réžii i vo výprave. Veľmi cenné na réžii je to, že v nej niet akejkoľvek rutiny či šablóny. Je nepopierateľne tvorivá vo vzťahu k Verdiho hudbe i k duchu risorgimenta, ale i vo vzťahu k ďalším spolutvorcom tejto úspešnej inscenácie. Chudovský využil viacero režijných a javiskových prostriedkov („sliedivé" oko reflektora, štafáž neustále „sliediacich" vojakov, presvietená vlajka s tieňovým obrazom zo zasadnutia rady Desiatich ako nositeľka viacvýznamovosti a ďalšie) na presvedčivé vytvorenie tiesnivého ovzdušia strachu, nedôvery, pomsty, ktoré obklopovalo benátsky štát v 15. storočí, kedy bola ohrozená moc benátskeho dóžu.

Popri myšlienkovo jednotnej režijnej koncepcii bolo významotvorným subjektom inscenácie hudobné naštudovanie. Hosťujúci Richard Zimmer ako debutujúci operný dirigent výrazne zvýšil náročnosť orchestrálnej interpretácie, čo sa odrazilo v kvalite intonácie, súhry, zvukového ideálu, vo variabilnej, sólistom prispôsobivej dynamike, v optimálnej metrorytmickej pulzácii sprievodu. Homogénnou súčasťou hudobného priebehu opery bol zbor v naštudovaní Júlie Ráczovej.

Vo výrazovo neopakovateľnej polohe spieva a rozohráva „beethovenovskú" postavu Jacopa Foscariho zaslúžilý umelec Jozef Konder. Predstaviteľky Lucrezie Contarini — Alžbeta Mrázová a v alternácii Eliška Pappová sa zásadne líšia poňatím tejto zaujímavej Verdiho hrdinky. Pappová jej vtláča punc dramatizmu, citovú šírku, bolesť i odhodlanie manželky a matky. Lucrezia A. Mrázovej je krehká, skôr ochranu potrebujúca, než za slobodu manžela bojujúca žena, čo značne oslabuje vnútorné napätie, dynamizmus i potrebnú vokálnu prieraznosť tejto postavy.

Úlohu Francesca Foscariho interpretuje dr. Peter Bárd vokálne veľmi kultivovane i z hľadiska hudobného frázovania a artikulácie. Postavu alternuje František Balún, ktorý sa v kreácii sústreďuje na dilemu otec či dóža a rieši ju v tejto rozporuplnosti úspešne. Náročnou na stvárnenie je v opere postava Jacopa Loredana, veľmi významná z dramaturgického hľadiska opery, no predsa len žijúca v tieni dvoch Foscariovcov a Lucrezie. Juraj Šomorjai túto postavu nielenže drží celý čas v jej dramatickom napätí, ale súhlasne s réžiou skvele akcentuje jej až osudové poslanie v opere. V alternácii debutoval v postave Jozef Havasi. Jeho stvárnenie



Alžbeta Mrázová (Lucrezia), Jozef Konder (Jacop Foscari) a dr. Peter Bárt (Francesco Foscari) v košickej inscenácii Verdiho opery Dvaja Foscariovci. Snímka: O. Béreš

je pomerne priamočiare, postave chýba záludnosť i pre ňu charakteristická pointa.

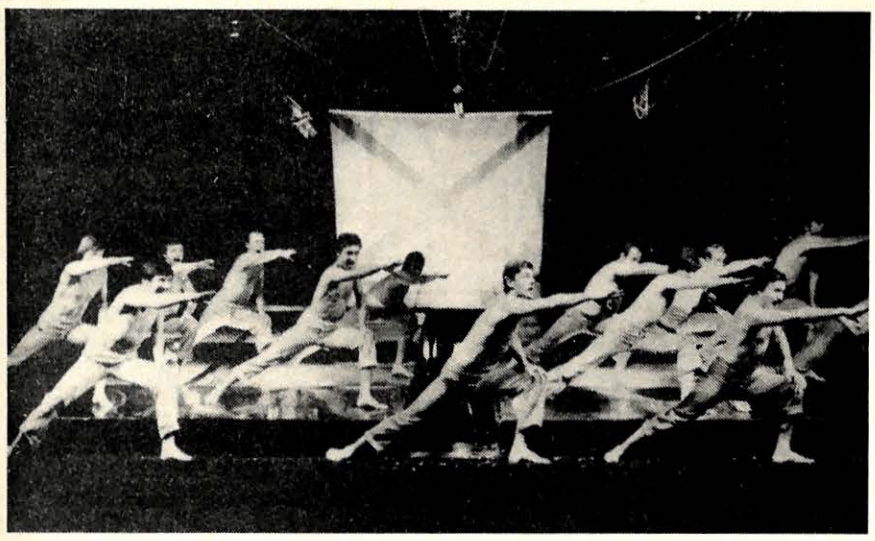
Skvelá je scéna Petra Čaneckého. Javisko horizontálne premosťuje konštrukcia nízkeho stĺporadia a umocňuje svojimi prostriedkami réžiu — myšlienku vojensko-policajného teroru. V kostýmoch P. Čaneckého je významovým znakom štylizovaná diferenciácia šedého oblečenia zboru na rozdiel od kvarteta, respektíve okteta sólistov. Okrem spomenutých to boli v alternáciách Július Regec a Gabriel Szakál, Mária Harnádková a Katarína Mereššová, Emil Merheim a Ladislav Pačaj, Karol Mareček a Gejza Spišiak.

Preklad libreta (prekladateľ Jozef Šurina) nepatrí k najpoetickejším a v zmysle speváckej reklamácie i k pomerne namáhavým.

DITA MARENČINOVÁ

K hosťovaniu Moskovského divadla Leninského komsomolu

JUNO A AVOS



Záber z inscenácie Juno a Avos. Snímka: archív Slovkoncertu

Je málo príležitostí pre našinca sledovať súčasné vývojové trendy hudobnozábavného divadla, konkrétne muzikálového žánru. Okrem sporadických, sem-tam sa objavujúcich pokusov z domácej skladateľskej dielne (napr. Cyrano z predmestia, Brzdy) zostáva kontakt so súčasným svetovým dianím prakticky nulový — pre zanietených jedincov, ako aj pre odborníkov sa obmedzuje väčšinou len na prácne „zháňanie" gramoplatní, príp. videokaziet a množstvo pokusov dostať sa aspoň do susednej Budapešti na vypredaný muzikál Cats... Nielenže nám v sledovaní chýba kontinuita s praktickou divadelnou produkciou (ktorej jedinečnosť zážitku nemôže film, akokoľvek dobre profesionálne urobený, no v následnej pôvodnosti druhoradý, v žiadnom prípade nahradiť), ale chýba nám aj profesionálna, špecializovaná muzikálová scéna a tým aj možnosť konfrontácií.

Preto sme so zvýšeným záujmom privítali v Bratislave hosťovanie **Moskovského divadla Leninského komsomolu**, ktoré 13. a 14. februára t. r. uviedlo vo Hviezdoslavovom divadle titul **Juno a Avos** autorov **Andreja Voznesenského (libreto)** a **Alexeja Rybnikova (hudba)** v réžii hlavného režiséra divadla, zaslúžilého umelca **Marka Zacharova.**

Rocková opera, moderná opera, muzikál-féria... To sú tri označenia, s ktorými sme sa stretli pri pokusoch o žánrové vymedzenie diela Juno a Avos, považovaného v súčasnosti vo svete za jeden z troch najzaujímavejších titulov hudobnozábavného divadla posledných rokov (popri tituloch Cats a Nedeľa v parku s Georgom). Spor o toto striktné vymedzenie nie je vo výsledku dôležitý; napokon, nie je ani možný, pretože Juno a Avos je predovšetkým syntetický hudobnodivadelný tvar voľného, kolážového charakteru vo vlastnom formovom pôdoryse, v detailoch silne ovplyvnený filmovými výrazovými prostriedkami. Je to profesionálne vynikajúco realizovaná syntéza domáceho a svetového, starého a nového, spojenie tradície s prítomnosťou a v náznakoch aj s budúcnosťou. Aktuálna syntéza, poznačená v tvorivom procese i v konečnom výsledku svojho tvaru hľadaním, ale každý moment tohto hľadania je logicky zdôvodniteľný, opodstatnený a slúži spoločnej finálnej veci: získavať pre kvalitné umelecké hodnoty súčasného, najmä mladého poslucháča a diváka. Tento cieľ diela považujem pri súčasnom stave absentujúcich výrazných hodnôt v oblasti tzv. populárnej hudby za najdôležitejší. Je zároveň jednou z ciest ako možno neumelo udržať a rozvíjať životnosť metaforizujúceho muzikálového žánru...

Ak hovoríme o syntéze, v prípade Juno a Avos je prepojenie slova, hudby a pohybovej akcie — t. j. herecké majstrovstva, speváckych výkonov i choreografických vstupov dotiahnuté do vysoko profesionálnej roviny, a to predovšetkým v realizácii samotnej predlohy. Zásluhu na tom má celý tím tvorcov i realizátorov a vo výsledku ich práce cítiť viac než inokedy zanietenosť a pravú ansámblovú spoluprácu. Jej korunou je režisér Mark Zacharov, ktorého osobité videnie sme obdivovali rovnako v plastickosti výstavby diela (náročné, pritom zreteľné rozlíšenie hlavného a niekoľkých vedľajších plánov, znásobenie úloh, atď.), v jeho neustálom dynamickom napätí (na ktorom sa okrem účinkujúcich spolupodieľali pružná, symbolikou zvýraznená choreografia národného umelca **Vladimíra Vasilieva** a ekonomicky účelná scéna **Olega Šejncisa**) ako aj v zaujímavom, i keď nie novom, ale pre divadlo rozhodne neobvyklom uplatňovaní detailov (v návrhoch kostýmov i rekvizít **Valentíny Komolovovej**, v prekvapujúcich deliacich momentoch, v použití symbolov, svetelných a dymových efektov, ohňa a pod.). Zaujímavá je ešte jedna skutočnosť: kým v doterajšej sledovanej hudobno-zábavno-divadelnej praxi sme sa s režisérom stretli prevažne ako s hlavným, rozhodujúcim tvorcom výsledného inscenačného tvaru, v prípade Juno a Avos je jeho post povýšený do polohy spolutvorcu diela. Mark Zacharov je absolútne rovnocenným partnerom autorov hudby i libreta (dokonca si myslím, že ich miestami i prevyšuje) a jeho tvorivý zástoj možno prirovnať k postaveniu filmového režiséra.

Opäť sme obdivovali všestrannosť sovietskych umelcov (stretli sme sa s ňou naposledy pri nedávnom hosťovaní Moskovskej operety), najmä však vyčerpávajúci, po všetkých stránkach náročný a vynikajúci výkon hlavného predstaviteľa zaslúžilého umelca **Nikolaja Karačencova** (gróf Rezanov), ale aj ostatných: zaslúžilej umelkyne **J. Šaninovej, G. Trofimova, J. Naumkina, A. Abdulova, V. Širiajeva** a ďalších.

(Pokračovanie na 7. str.)

GRAMORECENZIE

MIRELLA FRENI
© OPUS, Stereo 9116 1826

Spomedzi hviezd operného neba je Mirella Freniová jednou z mála tých, ktoré sme mohli obdivovať na javisku opery SND. Teraz sa s jej jedinečným umením stretávame opäť prostredníctvom gramorecitálu, vyrobeného v licencii firmy Decca internacional, London. Z dnes už vyše tridsaťročnej umeleckej dráhy speváčky nám gramoplatňa ponúka reprezentatívny výber (ohraničený rokmi 1962—1980), ktorý do istej miery charakterizuje jej hlasový vývoj od lyrického sopránu pre soprán lyricko-mladodramatický. K úplnosti jej umeleckého profilu v ňom vlastne chýba len niektorá z väčších verdiovských úloh. Nie je to však závažnejší dramaturgický nedostatok, lebo práve v tejto repertoárovej oblasti sa jej interpretačné kvality nepresadzujú tak jednoznačne ako v typicky lyrickom repertoári. Veď aj samotný svetový úspech tejto speváčky z počiatku šesťdesiatych rokov sa dá vysvetliť práve jej typovou a programovo zdôrazňovanou odlišnosťou od veľkých primadon operných javísk prvých povojnových desaťročí (Callasová, Sutherlandová, Tebaldiová, Nilssonová, Priceová atď.), v porovnaní s ktorými bola jej spevácka a vôbec umelecká podstata, proklamujúca dievčenský jas a nehu, ľúbeznosť a krehkosť, čímsi novým, nekomplikovaným, odtragizovaným, čo pôsobilo ako dúšok čerstvej vody.

Vzorovou ukážkou práve takejto Freniovej je na platni jej Nannetta z Falstaffa a, prirodzene, tiež dve ukážky z jej legendárnej Mimí, pri interpretácii ktorej sa dokázala nielen hlasovo, ale i osobnostne stotožniť s postavou Puccinim poľudštenej grisetky. Najstaršia z nahrávok — Händlova Alcina — objasňuje, prečo jej v počiatkoch umeleckej dráhy boli blízke Mozartova Zerlina a Zuzanka. Vzorovými ukážkami Freniovej technicky suverénneho, citovo bohatého a dynamicky prepracovaného prejavu sú ešte oba výstupy z Madame Butterfly a ária Matildy z Rossiniho Viliama Tella. Naproti tomu modlitba Tosky a scéna z Belliniho opery Bianca a Fernando, ktorá je dramaturgickým „bonbónikom" platne, naznačujú už aj isté limity umelkyne v smere úloh dramatických či rýdzo bel cantových, kde jej chýba tmavšia farba a schopnosť hlasom tlmočiť tragické hĺbky charakterov či situácií. Tieto manká napr. nebadáme u R. Scottovej, jej partnerky v Bellinim. Interpretačné umenie Freniovej je natoľko očarujúce, že jeho ctitelia zaiste ľutujú, že platňa neprináša (možno na úkor druhej árie Alciny a škovránčej piesne Neddy) aj ukážky z jej podania Suzel, Lauretty, Liu, Adiny, Micaely, Margaréty, alebo Tatjany, ktorou nás tak dojala na javisku opery SND. Lesk recenzovanej platni dodávajú aj názvy orchestrov a mená dirigentov, s ktorými Freniová jednotlivé árie nahrala a medzi ktorými nechýbajú o. i. Berlínski a Viedenskí filharmonici a dirigenti Bonynge, Solti, Chailly, Rescigno, Magiera, Patané a Karajan.

•••

OPERNÉ SOIREÉ

© OPUS, Stereo 9116 1455

Ide o výber árií v podaní strednej a mladej generácie sólistov opery SND. Kým k úrovni interpretácie jednotlivých árií nemožno mať zásadnejšie výhrady, isté rozpaky vyvoláva výber sólistov i árií, v ktorom sa ťažko hľadajú stopy dajakého hlbšieho či koncepčnejšieho zámeru (napr. na rozdiel od platne Slávne hlasy slovenskej opery, taktiež OPUS, 1986). Za ďalší nedostatok považujeme chýbajúce údaje o roku realizácie rozhlasových nahrávok, z ktorých boli ukážky prevzaté (pravdepodobne všetky boli nasnímané v priebehu 70-tych rokov), takže pre budúcnosť ostane záhadou, aké štádium umeleckého vývoja jednotlivých speváckov tá-ktorá nahrávka prezentuje.

Aspoň stručne k jednotlivým ukážkam. V árii z Bononciniho Griseldy Peter Dvorský ukazuje nielen príslovečnú krásu „talianskej" farby svojho hlasu. Jeho prejav pôsobí virtuózne a prekvapuje dynamickou diferencovanosťou. Kameňom úrazu bezpečne zvládnutej Kavatíny Rosiny z Paisiellovho Barbiera v podaní Sidónie Haljakovej je fakt, že pokojná a melancholická nálada árie neumožňuje speváčke vyžívať sa vo vokálnych efektoch, ktoré sú najvlastnejšou doménou tejto umelkyne. Pre interpretačné umenie Juraja Hrubanta je ária Bertarida z Händlovej Rodelindy netradičnou oblasťou, no speváckove skúsenosti s mozartovskými partami mu ju do istej miery približujú a umožňujú mu poctivo sa vyrovnať s jej nástrahami. Na výber repertoáru asi najviac doplatil Sergej Kopčák, ktorého registrová ária Leporella z Dona Giovanniho najmä istou zvukovou ostrosťou a menšou uhladenosťou zaostáva ak nie za celkovou úrovňou tejto platne, tak určite za úrovňou interpretácie väčšiny čísiel na jeho vlastnej profilovej platni. Ľúbezná a ideálne dievčenská je škovránčia pieseň Barče z Hubičky v podaní Magdalény Hajóssyovej, aj keď svojho času v nej Anna Martvoňová dosahovala síce menej virtuózny, no citovo vrúcnejší účinok. Prekvapujúco zrelo, farebne a interpretačne premyslene znie lyrický soprán Eleny Holičkovej v árii z Dvořákovej Armidy. V porovnaní s ňou znie pekný hlas jej kolegyne z lyrického hlasového odboru Anny Czakovej v árii Aničky z Čarostrelca akosi insitne. Tento dojem posilňuje aj skutočnosť, že ide o jedinú nahrávku nenaspievanú v jazyku originálu. Na strane druhej treba pripustiť, že určitá ľudovosť prejavu nie je v rozpore s duchom Weberovej hudby. Áriu Santuzzy z Mascagniho opery Sedliacka česť, nahranú v trocha prirýchlom tempe, interpretuje Marta Nitranová s pravou veristickou vervou a dramatizmom, aj keď to ide miestami na úkor zvukovej jednoliatosti. Napokon, hoci doménou Petra Mikuláša sú skôr iné, než verdiovské basové postavy, jeho ária Fiesca zo Simona Boccanegru sa vyznačuje vysokou hlasovou kultúrou a vnútorným prežitkom.

LEO NOROVSKÝ

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

Mezzosopranistka

LUCIA VALENTINIOVÁ TERRANIOVÁ

Lucia Valentiniová Terraniová je v talianskych i medzinárodných hudobných kruhoch považovaná v súčasnosti za najlepšiu taliansku interpretku rossiniovských hrdiniek mezzosopránového odboru, ku ktorému bol slávny skladateľ mimoriadne štedrý. V Taliansku sa bez nej nezaobíde ani jeden festival Rossiniho diel v skladateľovom rodnom meste Pesare, ani žiadna inscenácia Rossiniho predovšetkým vážnych opier na najvýznamnejších talianskych i zahraničných operných scénach.

Rodáčka z talianskeho kraja Veneto (mesto Padova), ktorý speváckou tradíciou okrem nej preslávili i ďalší dvaja krajania, stálice medzinárodného operného neba — Katia Ricciarelliová a Renato Bruson —, študovala na benátskom konzervatóriu. Veľmi skoro pochopila, že práve Rossiniho hudba vyhovuje jej hlasovému naturelu a rozhodla sa postaviť svoju umeleckú kariéru na interpretácii jeho diel. A čas ukázal, že volila správne. Dnes patrí popri unikátnej interpretke a „znovuvzkriesiteľke" Rossiniho vážnych opier, americkej mezzosopranistke Marylin Hornovej, k najvyhľadávanejším interpretkám hudby slávneho Pesarčana.

V hudobných kruhoch vás považujú za jedinú taliansku špecialistku-interpretku mezzosopránových operných úloh v takzvaných Rossiniho vážnych operách...

— Nielen v Rossiniho vážnych operách. Debutovala som s Rossiniho Popoluškou v roku 1969 v Brescii, potom som vyhrala medzinárodnú súťaž rossiniovských hlasov v televízii a hneď nato som mala veľkú príležitosť v roku 1973 „zaskočiť" za indisponovanú Teresu Berganzovú znovu v opere Popoluška na scéne milánskej La Scaly za dirigovania Claudia Abbada a v réžii Jeana-Pierra Ponnella. Bol to pre mňa významný krok v začiatkoch mojej umeleckej kariéry. Už počas štúdií som si uvedomila, že Rossiniho spevácke party vyhovujú môjmu hlasu, a preto som bola veľmi šťastná, že som sa mohla uviesť práve v jednej z jeho postáv.

Takže dalo by sa povedať, že ste začali vašu speváckú kariéru v La Scale.

— Áno, moja medzinárodná kariéra sa začala v Scale. A asi preto mám rada Milánčanov a toto významné divadlo, kde sa človeku všetko prihovára minulosťou, kadiaľ prešli mnohí významní svetoví umelci a kde som mala príležitosť stať sa jednou z preferovaných interpretiek dirigenta Claudia Abbada, pod vedením ktorého som sa zúčastnila aj na niekoľkých zahraničných turné La Scaly, z ktorých si rada spomínam na moje vystúpenie v Rossiniho Popoluške v Moskve. Nikdy nezabudnem na tamojších operných nadšencov, ktorí si medzi sebou vtedy vymieňali dva lístky na Tosku za jeden lístok na Popoluškú, pretože to bolo pre nich nové, neznáme operné dielo.

Vraj ste spievali kedysi aj v Prahe?

— Áno, bolo to v začiatkoch mojej kariéry. Účinkovali sme tam s orchestrom a zborom RAI v rámci koncertnej sezóny a spievala som i s Věrou Soukupovou. Ja som však bola vtedy začiatočníčka a hádam ona sa už na mňa ani nepamätá...

Vráťme sa ale k Rossinimu. Ako ste prišli na to, že by to mohol byť váš „životný autor"?

— V podstate ho cítim ako mne blízkeho autora nielen po hudobnej stránke, ale i čo sa týka literárneho ducha a historického obdobia, v ktorom žil. Je to autor, u ktorého nielen operné árie, ale i recitatívy majú veľkú umeleckú pôsobivosť. Aj v Taliansku bol dlho známy iba ako autor komických opier. Až príchodom veľkej speváčky Marylin Hornovej sa znovu objavili na scéne i Rossiniho vážne opery. Myslím, že sa zmenil i vkus publika. Dnešné publikum vydrží sledovať i štvorhodinovú Rossiniho operu a hádam radšej ako pomerne krátku Mascagniho Sedliacku česť. V súčasnosti už v Taliansku existujú vhodní interpreti aj Rossiniho vážnych opier.

Ako ste sa vy dostali k Rossiniho vážnym operám?

— Už pri interpretácii Popolušky som zistila, že ju musím inak interpretovať vzhľadom na môj fyzický zjav, pretože som dosť vysoká, než napr. Teresa Berganzová, ktorá je drobná a štíhla. Moja Popoluška musí byť statočná a silná, aby nakoniec zvíťazila. Snažila som sa to vyjadriť i hlasovým prejavom, ktorý som musela neraz tlmiť, ak som chcela vyjadriť duševné stavy hrdinky. A tak pri interpretácii tejto postavy som si uvedomila, že môj hlas by bol vhodnejší pre dramatickejší Rossiniho repertoár.

Lucia Valentiniová Terraniová v titulnej postave Rossiniho opery Talianka v Alžíri.

Ako sa má pripravovať spevák na interpretáciu Rossiniho hudby? Máte dajaký špeciálny „recept"?

— Už dlho sa venujem interpretácii Rossiniho hudby, preto pre mňa stretnutie s novou Rossiniho partitúrou je oveľa jednoduchšie; viem, že tam, kde bude veľa nôt, budem mať skutočný pôžitok zo spievania. Mám rada jeho speváckе party, v ktorých sa vyskytujú prudké prechody z hlbokých do vysokých polôh, a to oveľa radšej ako pokojné lineárne spievanie. Je to vzrušujúce ako pohyb akrobata na hrazde. To, čo azda môže byť pre niektorého kolegu-speváka komplikované, pre mňa sa stáva jednoduché, čiže cítim celú záležitosť dosť osobne. Myslím, že treba mať schopnosť analýzy a značnú dávku inteligencie. Spievanie Rossiniho speváckych partov musí byť vyrovnané a presné ako u Glucka. U publika musí spevák vyvolať dojem, že interpretácia Rossiniho hudby je jednoduchá a ľahká. Divák nikdy nesmie zbadať speváckovú námahu.

Ako jedna z popredných súčasných interpretiek Rossiniho hudby máte dôvod niečo mu ako skladateľovi vytknúť?

— Nikdy by som si niečo také nedovolila. Ako možno vôbec kritizovať takého geniálneho skladateľa, akým bol Gioacchino Rossini...?

Pripravila: ANNA PODOLSKÁ, Miláno

NAŠI OPERNÍ UMELCI V ZAHRANIČÍ

Národná umelkyňa Gabriela Beňačková spievala v októbri v San Franciscu titulnú úlohu Janáčkovej Jej pastorkyne po boku L. Rysanekovej, W. Ochmanna a N. Rosensheina pod taktovkou Ch. Mackerrasa. V tom istom mesiaci „zachránila" premiéru Verdiho Otella v novootvorenom losangeleskom Music Center po boku P. Dominga a S. Milnesa. Vo februári 1987 sa uskutočnil jej oficiálny debut na scéne newyorskej MET v úlohe Micaely v Bizetovej Carmen, ktorú spievala v 6 predstaveniach v alternácii s I. Cotrubasovou. Carmen bola A. Baltsa, José — J. Carreras a Escamilliom S. Ramey. Predstavenia, ktoré boli aj televíziou prenášané na území USA, dirigoval J. Levine. V newyorskej Carnegie Hall vytvorila G. Beňačková titulnú postavu Dvořákovej Rusalky, ktorú spieva v apríli v novej produkcii viedenskej štátnej opery.

Jozef Kundlák ako Nemorino v bratislavskej inscenácii Donizettiho opery Nápoj lásky.

Národný umelec Peter Dvorský sa po debute vo Verdiho Traviate vrátil na scénu MET, kde spieval v dvoch predstaveniach Pucciniho Madame Butterfly s R. Scottovou a L. Carlsonom pod taktovkou T. Fultona, ktoré boli rozhlasovo vysielané na území USA, a v dvoch predstaveniach Pucciniho Bohémy s K. Hong, M. Merrittovou, A. Thompsonom a F. Furlanettom pod taktovkou J. Rudela. Úlohu alternoval s D. Gulyásom, D. O'Neillom a V. Colom. Tú istú úlohu spieval za chorého L. Pavarottiho striedavo s R. Mettrem v Ženeve spolu s F. Izzo D'Amico, M. Renée, T. Hampsonom a R. Caforiom. Dirigentom bol A. Jordan. Na scéne Bavorskej štátnej opery hosťoval v predstavení Verdiho Maškarného bálu s T. Zylis-Garou a P. Cappuccillim pod vedením T. Liptona a popri viedenských vystúpeniach v Pucciniho Manon Lescaut vytvorí v apríli vo Viedni po prvý raz na javisku postavu Princa v Dvořákovej Rusalke. Réžiu má O. Schenk, diriguje nár. um. V. Neumann, Rusalkou je G. Beňačková, Ježibabu i Kňažnú spieva E. Randová a Vodníka J. Nesterenko.

Zaslúžilý umelec Sergej Kopčák sa vracia na scénu MET, kde vystupuje v ôsmich predstaveniach Musorgského Borisa Godunova, šesťkrát ako Varlaam (ktorý bude prenášaný rozhlasom v USA) a dvakrát ako Pimen. Predstavenie diriguje J. Conlon, v úlohe Borisa alternuje M. Talvela s P. Plishkom, ktorý v prvých predstaveniach spieva úlohu Pimena. Dimitrij je V. Popov a M. Rajčin, Marínou S. Mineva a C. Ciurca a úlohu Varlaama v posledných dvoch predstaveniach spieva A. Berberian. Umelec vystúpi tiež na scéne Carnegie Hall v koncertnom predstavení Dvořákovej Rusalky s G. Beňačkovou, T. Jenkinsom a L. Kelmovou pod taktovkou dirigentky E. Quelerovej.

Mezzosopranistka Eva Randová po novembrovom triumfe v londýnskej Covent Garden v úlohe Kostolníčky z Janáčkovej Pastorkyne pod taktovkou B. Haitinka, v réžii J. Ljubimova a s A. Putnamovou, P. Langridgom a N. Rosensheinom (v prvom českom uvedení opery na anglickej pôde) spieva v januári 1987 úlohu Venuše vo Wagnerovom Tannhäuserovi v piatich predstaveniach MET pod taktovkou J. Levina. Alžbetu alternujú J. Normannová a L. Rysaneková, Tannhäuserom budú R. Cassilly, E. Sooter a W. Johns, Wolframom H. Hagegard a J. Hynninen, Landgrafom J. H. Rootering. Venušu v posledných dvoch reprízach spieva G. Gilmoreová. V apríli spieva dvojúlohu Ježibaby a Kňažnej vo viedenskej Rusalke.

Tenorista Jozef Kundlák spieval v januári v dvoch predstaveniach Mozartovho Dona Giovanniho v americkom Houstone (dirigent G. Neuhold) s G. Quilicom, E. Connellovou a S. Nevesovou. Vo februári Nemorina v Stuttgarte pod taktovkou T. Fultona a v marci v talianskom Teatro Comunale v Bologni alternoval tú istú úlohu s L. Pavarottim. Doma spieva v apríli pod taktovkou J. Conlona a po prvý raz Rossiniho Stabat Mater a v máji Dvořákovo Rekviem a v SND po prvý raz Verdiho Vojvodu v Rigolettovi.

—hx—

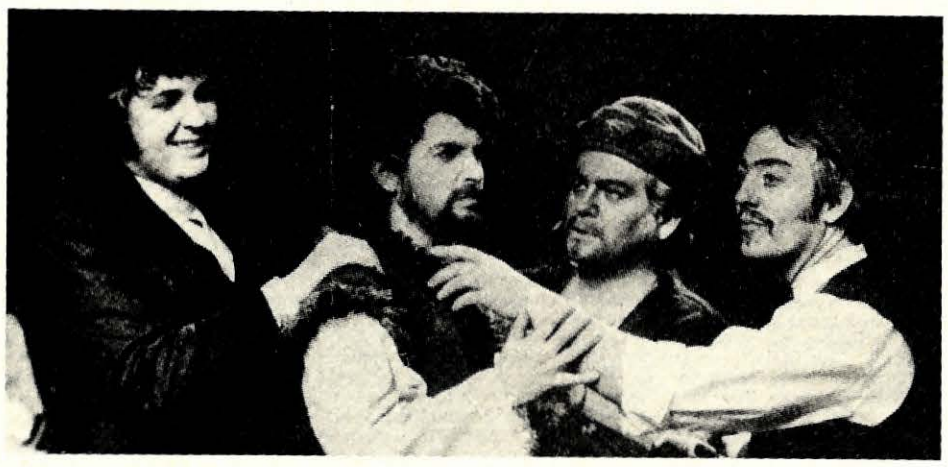
Premiéra maďarskej opernej novinky

ECCE HOMO

Znamenitú udalosť v hudobnom živote zaznamenali naši južní susedia v posledných januárových dňoch, kedy na scéne budapeštianskej Štátnej opery prvýkrát zazneli tóny nového javiskového diela Sándora Szokolayho. Premiéra bola očakávaná s veľkým napätím, lebo Szokolay — nesporne najúspešnejší a najvýraznejší súčasný maďarský operný skladateľ — po svojich predošlých troch operách (Krvavá svadba, Hamlet, Samson) nechal na uvedenie svojho ďalšieho diela — pašiovej opery Ecce homo — čakať skoro poldruha desaťročia.

Jedným z najkrajších románov Gréka Nikos Kazantzakisa (1883—1957) je jeho Kristus znovu ukrižovaný, známy i z filmového spracovania Julesa Dassina (Ten, ktorý musí zomrieť), ako námet významný i v súvislosti s Gréckymi pašiami Bohuslava Martinů. Sándor Szokolay, ktorý patrí medzi skladateľov, stavajúcich svoje javiskové diela na literárnych predlohách, bol do takej miery uchvátený humanistickou výpoveďou Kazantzakisovej románovej fresky, že sa rozhodol nielen zhudobniť dej, ale na základe maďarského prekladu Pétera Rubina si sám vytvoril aj libreto. Pritom hudbu komponoval na maďarský a zároveň na nemecký text, určený pre zahraničné uvedenie. (Dodatočným prekladom by mohlo dôjsť k narušeniu rytmu, melodických línií a zákonov prozódie.)

Po vypočutí premiéry — ktorej slávnostný charakter popri pozvaných domácich a zahraničných hosťoch umocňovala prítomnosť vdovy po spisovateľovi — i napriek kladnej reakcii obecenstva som tej mienky, že väčší úspech prináleží Szokolaymu skladateľovi ako libretistovi. Žiaľ, dielo je dramaturgicky predimenzované a v prvých dvoch dejstvách preťažené síce krásnymi, ale predsa len mozaikovitými epizódami života gréckeho mestečka Lykovrisi, čím je narušená dramatická rovnováha diela — vyhrotenie sociálneho konfliktu a tragédie pastiera Manoliosa je koncentrovaná iba v troch scénach posledného dejstva. Chýba teda tá dramatická koncentrácia Kazantzakisovej predlohy, ktorá robí práve dielo Martinů takým strhujúcim. Vo vývoji hudobnej reči Sándora Szokolayho znamená Ecce homo veľkú a zaujímavú zmenu: Oproti predchádzajúcim dielam, ktorých podstatu tvorí atonálna chromatika, sa postupne preorientoval na tonálnu melodickosť, aby „tým vrátil harmónii a melódii svoje práva", ako to zdôraznil vo svojich predpremiérových rozhovoroch. Hudobné tkanivo diela pozostáva z pestrofarebných nití, ktorých škála siaha od stredovekých gregoriánskych melódií cez grécko-turecké folklórne prvky až po strohé harmonické väzby evokujúce skladby starého Liszta, pričom krásne, invenčne bohaté poeticko-lyrické scény sa striedajú so strhujúcimi, priam „borisgodunovskými" zborovými freskami. Na fascinujúcu scénu založenia dediny Turkami prenasledovanými utečencami, končiacu mohutným dvojitým chorálom, je naozaj ťažko zabudnúť. Veľmi vydarené sú aj orchestrálne medzihry plynule spájajúce jednotlivé scény.



Záber z inscenácie Szokolayovej opery Ecce homo.

Vedenie opery uviedlo dielo hneď v dvoch kompletných alternáciách, čo prakticky znamená obsadenie štyridsiatich sólistov! Z interpretácie oboch obsadení bola cítiť úplná zaujatosť účinkujúcich k novému dielu, a tak ich výkony mali prvotriednu úroveň. Zvlášť treba vyzdvihnúť strhujúci výkon Magdy Kalmárovej (Katarina), Andrása Molnára (Manolios) a Sándora Sólyom-Nagya (Panajotis). Scéna Gábora Forraiho je krásna a dýcha potrebnou atmosférou, kostýmy Pétera Makaiho výborne vystihujú charaktery postáv a režisér András Mikó plne využil záľubu v aranžovaní veľkých zborových scén. Za dirigentským pultom stáli dve diametrálne sa líšiace osobnosti, a tak porovnanie ich výkonov je zaujímavým momentom už len preto, lebo tým vznikli dve charakteristicky úplne odlišné predstavenia. Premiéru dirigoval a celé prípravné práce naštudovania viedol sám Sándor Szokolay, kým jeho pomocníkom a druhým dirigentom bol mladý, súdiac podľa podaného výkonu mimoriadne nadaný, István Dénes.

Kým v Szokolayho dirigentskom výkone sa plne odzrkadlilo akési neohraničené vlnenie epicko-rozprávačského charakteru jeho naturelu (bolo cítiť, s akým pôžitkom vychutnáva krásu a meditatívnosť vlastnej hudby), István Dénes svojím zdravým a triezvym dirigentským prístupom a silou svojej osobnosti vydoloval z partitúry viac dramatického elánu, markantnejšie vykreslil obrysy a rozšíril paletu farebných odtieňov, čím odkryl novú, pestrejšiu tvár tohto krásneho, aj napriek uvedeným výhradám veľmi pôsobivého diela. **JOZEF VARGA**

Slovenská filharmónia - koncerty pre závody

Väčšia polovica koncertov tohto cyklu — v tzv. prvom poradí — sa uskutočnila od novembra 1986 do februára 1987. Zatiaľ bez podstatnejších programových i termínových zmien a za skutočne sústredenej pozornosti návštevníkov.

Dramaturgia v snahe neopustiť pôdu poslucháčsky prístupnejších skladieb siahala často po známych menách „osvedčených" autorov, no nebránila sa ani novým uvedeniam diel či už menej hrávaných, alebo menej známych autorov, resp. koncertne ešte u nás neuvedených skladieb.

Otázka ostáva, nakoľko pri snahe „držať sa" osvedčených mien treba siahať aj po ich ďalšej, menej známej, resp. okrajovej tvorbe. Uvedomujeme si však, že to už je jedna z otázok koncertného života vôbec (a dotýka sa aj súčasnej tvorby) — či má zaznievať všetko, čo je napísané, alebo len výber, posvätený kritériami špecifických nárokov, ktoré súvisia s hodnotami, podstatou umenia a pod.

Veľká koncertná prevádzka SF však vyžaduje i repertoárovú variabilitu a existenciu ďalších svojich cyklov (sú tiež abonentné a v istom zmysle viazané na iných poslucháčov) môže pri snahách záujemcov dopĺňať obraz šírky hudobnej tvorby ako takej. Ale pozrime sa konkrétne na programovú a interpretačnú zostavu jednotlivých koncertov.

11. a 12. XI. 1986: N. Mjaskovskij: Serenáda Es dur, op. 32, č. 1; K. Hartmann: Concerto funebre pre husle a sláčikový orchester; W. A. Mozart: Rekviem d mol pre sóla, zbor a orchester, KV 626. Štátny komorný orchester Žilina a SFZ (zbormajster Pavol Procházka) dirigoval Jan Valta. Sólisti: Andrea Šestáková — husle, Viktória Stracenská — soprán, Hana Štolfová — alt, Vojtech Kocián — tenor, Pavel Horáček — bas.

9. a 10. XII. 1986: F. Delius: Americká rapsódia (svetová premiéra); L. van Beethoven: Koncert pre husle a orchester D dur, op. 61; G. F. Händel: Korunovačné anthemy, HWV 258-261. Slovenská filharmóniu, SFZ (zbormajster Pavol Procházka) dirigoval John Hopkins (Austrália). Sólistka: Karin Adamová — husle (Rakúsko).

27. a 28. I. 1987: E. Suchoň: Balada pre lesný roh a orchester (premiéra); W. A. Mozart: Koncertantná symfónia Es dur, KV 297; G. Verdi: Quattro pezzi sacri. SF, SFZ (zbormajsterka Margita Gergelová) dirigoval Oliver Dohnányi. Sólisti: Ján Budzák — lesný roh, Jozef Čejka — hoboj, Jozef Luptáčik — klarinet, Jozef Illéš — lesný roh, František Machats — fagot.

24. a 25. II. 1987: A. Borodin: V Strednej Ázii; N. Paganini: 1. koncert pre husle a orchester D dur, op. 6; G. Bizet: Dve suity z Arlesanky. SF dirigoval Rudolf Krečmar. Sólista: Alexander Jablokov — husle.

K skvostom hudobnej literatúry patria obe Mozartove diela, ktoré zazneli v rámci tohto cyklu. Popri vlastných umeleckých kvalitách poskytujú veľkorysý priestor interpretom (kolektívu i sólistom) k prezentovaniu interpretačnej vyspelosti. V Rekviem si dobre počínali SFZ i ŠKO, ktorý viedol Jan Valta, zo sólistov upútali technicko-výrazovým prejavom najmä V. Stracenská a H. Štolfová (P. Horáček upozornil na svoje perspektívy a pekný hlasový materiál).

Za pozitívum dramaturgie tohto cyklu je treba považovať bohatšie načretie do tvorby 20. storočia a z nej výber poslucháčsky prístupných diel. Nielen toto hľadisko, ale aj interpretačné spojenie ŠKO s Andreou Šestákovou bolo vo výsledku šťastným pri uvedení diela Concerto funebre od významného nemeckého skladateľa K. A. Hartmanna. Programový bulletin priblížil poslucháčovi tvorivé pohnútky autora — dielo vzniklo vo vojnových rokoch, krátko pred Hitlerovým vpádom do Poľska. Duchovná beznádej je však v koncerte predsa len presvietená vzdorom (i vedomým citovaním revolučných motívov). Je to hudba plná vnútornej expresie — pôsobivá vo svojej úprimnosti, silná vo svojej nadčasovosti. Šestáková je však interpretkou, ktorá siaha práve po zmysle hudby, jej obsahovosti. Preto aj jej pričinením Hartmannovo dielo zasvietilo v programe večera.

V Deliovej Americkej rapsódii sme spoznali ďalšiu ukážku tvorivých snáh autorov zo začiatku nášho storočia v zmysle ich inšpirovania sa černošským džezom. Toto dielo uviedol austrálsky dirigent John Hopkins spolu s Händlovými Korunovačnými anthemami, príležitostnými slávnostnými kompozíciami, interpretačne dirigentom akcentovanými najmä v pompéznosti a vonkajšom lesku.

O Verdiho Quattro pezzi sacri sa všeobecne konštatuje, že nedosahujú významu a veľkosti či už jeho Rekviem, alebo niektorých opier... No predsa ich — predovšetkým majstrovstvom melodiky — pripomínajú a sú tak pre poslucháčov pútavé. Možno i preto ich dramaturgia po vlaňajšom uvedení zopakovala a zaradila i do ďalšieho abonentného cyklu (B). Podiel na ich priaznivom interpretačnom výsledku patrí jednak zbormajsterke Margite Gergelovej, ako aj dirigentovi Oliverovi Dohnányimu, ktorého umelecké zangažovanie bolo zreteľné aj v ďalšom diele večera — Balade pre lesný roh a orchester od Eugena Suchoňa. O sympatické vyznenie tohto Suchoňovho opusu z cyklu „Mladé letá" sa kvalitnou interpretáciou zaslúžil i sólista Ján Budzák. V prípade tohto diela išlo o jeho prvé verejné uvedenie, no s jeho zvukovou podobou sa autor oboznámil už pred desiatimi rokmi (ako sám uviedol v rozhovore) keď J. Budzák a Komorné združenie s dirigentom Vlastimilom Horákom nahrali dielo pre trvalý fond Čs. rozhlasu v Bratislave. Hoci premiérové uvedenie podstatne nezmenilo priaznivý dojem, ktorý sa počas jeho šírenia v rozhlasových programoch utvoril, je potešiteľné, že autor dal súhlas k jeho verejnému uvádzaniu. Je to práve ten typ skladieb prístupných pre široké poslucháčske zázemie, akých v slovenskej hudobnej literatúre nemáme veľa. Uvážiť bude treba iba jeho zaraďovanie v ďalších programových súvislostiach.

Ani Borodinova symfonická skica, ani sprievod Paganiniho huslového koncertu neboli pre mladého českého dirigenta Rudolfa Krečmara takou príležitosťou, akú mal v dvoch suitách z Arlesanky Georga Bizéta. Až v tomto pôvabnom, melodikou presvietenom diele naplno rozvinul celý arzenál svojho dirigentského umenia a predstavil sa ako vitálny dirigent, ktorý sa inšpiruje poetikou predlohy, no zároveň vie uplatniť svoje realizačné danosti v tlmočení obsahových rovín. Hold kantiléne, ale aj dramatickému kontrastu — a práve tak i primárnej inšpirácii predlohou — boli zjavné. Zaujímavé bolo pozorovať jeho strhujúci vplyv na hráčov orchestra, a to smerom ku kvalite výkonov.

Ak sme zo sólistov — inštrumentalistov spomínali už kvalitnú prezentáciu huslistky Andrey Šestákovej i hráča na lesný roh Jána Budzáka, zastavme sa teraz aj pri ďalších: mladá Karin Adamová z Rakúska je perspektívnou interpretkou, v súčasnosti vekom pripomína tých, ktorých spoznávame u nás na Interpódiu či MTMI. V Beethovenovom koncerte upútala mnohými jednotlivosťami v tlmočení predlohy: prienik do hĺbok tohto diela, ako aj koncepcia a vyznenie koncertu ako celku sú však vecou jej ďalšieho umeleckého i ľudského dozrievania. Zapôsobila však sympaticky. — Na ďalšom koncerte využil príležitosť „záskoku" za Jindřicha Pazderu sovietsky huslista pôsobiaci u nás — Alexander Jablokov. Využil túto možnosť pre opätovné demonštrovanie svojich silných interpretačných stránok (kultúra tónu, muzikalita, osobitý poetizmus), no rezervy sme konštatovali tak v udržaní ťahu diela ako celku, ako i v potrebe zvládnutia technicky náročných úsekov.

Napokon zostáva opätovne konštatovať veľké interpretačné umenie i osobnostný vklad členov Bratislavského dychového kvinteta, v podaní ktorých každé interpretované dielo má znaky veľkej profesionality a umeleckej zodpovednosti. Tentoraz sme ich obdivovali v Mozartovej Koncertantnej symfónii, brilantnom diele, plnom autorovho príznačného pôvabu a sviežosti, ale i nie ľahkých interpretačno-technických partií. Pozoruhodný bol nielen ich „jednotný ťah" v úspešne koncipovanom celku, ale i rovnaký interpretačný názor a veľká tónová kultúra, ktorá výrazne dominovala nad partnerským orchestrom.

Osobitne treba pripomenúť, že trojnásobná príležitosť pre Slovenský filharmonický zbor bola v tomto cykle náležite využitá. Jeho zbormajster Pavol Procházka i mladá hosťujúca štipendistka SHF Margita Gergelová sa sústredili na dôkladné prepracovanie hlasov, hudobnosť línií a kultivovaný vokálny prejav, ale aj čistotu artikulácie. Štandardný výkon podával orchester Slovenskej filharmónie. Výkony orchestra ovplyvňovali jednotliví dirigenti, ale i „ťažiskové" diela toho-ktorého koncertného programu. Niektoré z interpretačných rozdielností sme spomenuli.

VIERA REŽUCHOVÁ

Z koncertov MDKO v Bratislave

Vystúpenie mladej umeleckej dvojice pražských spevákov — sopranistky **Hany Peckovej** a basistu **Luděka Veleho** — 27. januára v Moyzesovej sieni SF, bolo po umeleckej stránke príjemným zážitkom. Prišli s bohatým repertoárom, v ktorom popri populárnych výňatkoch z operných diel **W. A. Mozarta, C. M. Webera, G. Verdiho, G. Pucciniho, G. Donizettiho** a **A. Dvořáka** uviedli aj árie z kantátových, oratoriálnych a piesňových cyklov od baroka po súčasnosť. V tomto širokom zábere mali možnosť osvedčiť svoje hlasové kvality a interpretačné dispozície. Vyspelá speváca technika, rozsiahly hlasový ambitus, objektivizujúci citový výraz zrkadlili sa v prejave sopranistky Hany Peckovej. Luděk Vele upútal zasa kultivovanosťou a umeleckou rozvahou. V úvodnej **Bachovej** príležitostnej kantáte **Phoebus a Pan** vystihol melodickú krásu ústrednej myšlienky árie, ktorá účinne kontrastovala s klavírnou polyfóniou koncertantného charakteru. V dvoch **Dvořákových Biblických piesňach** preukázal zmysel pre plynulú kantilénu, jej výstižným tvarovaním podčiarkol príznačný oslavný charakter textu. Podobne **tri piesne z Ukvaldskej ľudovej poézie L. Janáčka** mali v interpretácii L. Veleho citovú vrúcnosť a dynamickosť. Hana Pecková zaujala najmä interpretáciou **Brittenovho** 9-časťového cyklu piesní **Les illuminations** na texty Arthura Rimbauda; symbolika jednotlivých hudobných obrázkov našla v Peckovej farebne vibrujúcom sopráne adekvátnu interpretku. Táto osobitá črta speváčkinho hlasového fondu však menej vyhovovala interpretácii **koloratúrnej árie z oratória Mesiáš G. F. Händla**, ktorá miestami strácala žiadanú perlivosť a pohyblivosť. Podobne virtuózny klavírny part (klavír — **Elena Kroutilová**) utrpel niekoľkými preklepmi. Postavy z jednotlivých operných diel stvárnili obaja sólisti s určitou dávkou suverenity, odrážajúcej sa v speváckohereckom prejave. V jemne vypointovaných príbehoch zaznievalo ušľachtilé bel canto, temperamentná citovosť, zvuková farebnosť, výrazné diferencovanie a zžitie sa s danými postavami (Rusalka, Gašpar, Lucrezia, Silvio, Manon, Leporello, Pamina a Papageno; v prídavku Margaréta).

Koncertné vystúpenie českých umelcov splnilo očakávanie, škoda len, že bratislavské publikum neprejavilo väčší záujem o toto podujatie.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

***

Pri neadekvátnom výkone interpreta, ktorého koncertný vývoj je „opradený" menami svetových majstrov daného nástroja, opätovne sa vynára otázka, ako je možné, že sila účinku, vyžarujúca z takejto osobnosti, nezanechá na jeho výkone žiadnu stopu. Je to viac ako prepychom, ak si mladý adept neodniesie aspoň záblesk inšpirácie, provokujúcej k vlastnému zdokonaľovaniu. Táto realita v plnej miere sa stotožňovala s výkonom 27-ročnej juhoslovanskej organistky **Ljerky Očič-Turkulinovej**, ktorá mala recitál 2. februára v Redute, v rámci cyklu organových koncertov Mestského domu kultúry v Bratislave.

I ona sa honosí vo svojom umeleckom životopise účasťou na majstrovských kurzoch, ktoré viedli také osobnosti ako Gaston Litaize, dr. Michael Schneider, Luigi Celeghin, no výkonom v Bratislave poprela akúkoľvek spriaznenosť s ich veľkým umením. Dramaturgiou večera sledovala predovšetkým priazeň poslucháča. Známymi, žiadanými titulmi provokovala jeho záujem a vďačnosť, neuvedomujúc si nástrahy odhaľujúce vlastné nedostatky, problémy svojho rukopisu. V rámci jedného recitálu hrala **Toccatu a fúgu d mol, BWV 565 Johanna Sebastiana Bacha**, jeho najznámejší (prvý) **Schüblerov chorál Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645, chorálovú predohru O Mensch bewein'dein' Sünde gross, BWV 622**, ďalej **Fantáziu a fúgu na B-A-C-H Franza Liszta, Litánie** a **Le Jardin suspendu Jehana Alaina** a **I. symfóniu, op. 42 Felixa Alexandra Guilmanta.** Čo titul, to „šláger", ale v tom spočíva práve jej neskúsenosť, smerujúca ku kameňu úrazu; je takmer nemožné zahrať takýto repertoár s vlastným názorom, okoreniť jeho známy pôvab osobitosťou vlastného umeleckého nadhľadu.

Ljerka Očič-Turkulinová každým hraným opusom prehlbovala vlastnú neistotu prejavujúcu sa v základných technických nedostatkoch nedisciplinovanej organistky, až po nevkusnú, štýlu a duchu skladby neadekvátnu registráciu. Ak hrá Bacha v štýle non legato nemožno v ňom zájsť do odzemkového rytmu (k tomu ešte nevyrovnanému: Schüblerov chorál, Fúga d mol), veľkorozmernosť Fantázie F. Liszta nemožno zasa zneužívať vlastnou ľubovôľou, bez logického dôsledku registrácie a disproporčnej práce s témou, atď.

Kladom juhoslovanskej organistky (pri suverenite jeho uvedomovania súčasne i záporom) je muzikalita. Nemožno poprieť, že cíti jej dominantnú prvotnosť v každom diele. Medzery v technike a nevycibrený vkus potláčajú, ba anulujú túto prednosť a znevažujú celý výklad interpretky.

Ljerku Očič-Turkulinovú hodnotíme z jedného počutia. Iste nie je úplne objektívne vzhľadom k celkovej umeleckej ceste. Napriek tomu však také nedostatky, ktoré preukázala na bratislavskom recitáli hovoria o potrebnosti tvrdej práce na sebe u tejto mladej organistky.

ETELA ČÁRSKA

JUNO A AVOS

(Dokončenie z 5. str.)

Dielo Juno a Avos malo premiéru na javisku Moskovského divadla Leninského komsomolu pred piatimi rokmi. Môžeme v ňom hľadať i nájsť niekoľko paralel so svetovým trendom posledných dvoch desaťročí. (Z československej produkcie nachádzame napr. určitú hudobnú príbuznosť s koncertne predvádzanou celovečernou rockovou kompozíciou Kráska a zvíře z r. 1975 autorov Nováka, Formánka, Rytířa a Jandu.) Spomeňme napr. muzikál Jesus Christ Superstar alebo rockovú operu Tommy: paralely nachádzame v námetovej voľbe, v kontraste spojenia religiózneho a svetského (resp. duchovného, mýtického a materiálneho), civilného i teatrálneho. Vidíme ich nielen v rovine samotného divadelno-filmového stvárnenia, ale aj vo voľbe rôznorodej základne hudobnej výstavby (napr. spojenie náboženského, resp. pravoslávneho chorálu a rockovej hudby — v tomto prípade komorného zboru s dirigentom a modernej rockovej kapely so speváckom-sólistom a pod.). Pritom je Juno a Avos nesporne zaujímavým dielom, originálne pretavujúcim vplyvy najnovších smerovaní hudobnozábavného divadla, vychádzajúc súčasne z nadväznosti na klasickú muzikálovú tradíciu (cítiť ju iba v hrubých obrysoch, ale predsa je naznačená...). Nóvum diela spočíva predovšetkým v obohatení o domáci, ruský element (pre domáce publikum tak blízky, pre zahraničné zasa atraktívny) a v opätovnom návrate k prízvukovaniu všeľudského posolstva — posolstva priateľstva, dobroty, lásky, vzájomného mierového kontaktu ľudí rôznych národov tejto zeme. Najmä tým sa stáva divácky náročné, dvojčasťové dielo aktuálnym, zrozumiteľným i úspešným — rovnako v Moskve ako v Paríži, v Bratislave alebo na Broadway...

EVA HOLUBÁNSKA

KONKURZ

Slovenský hudobný fond Bratislava a Ministerstvo kultúry SSR vypisujú konkurz

— na tvorivé štipendium pre absolventov hudobných škôl (skladatelia, koncertní umelci, muzikológovia).

Prihlášky na konkurz sa podávajú na predpísanom tlačive v Slovenskom hudobnom fonde, Fučíkova 29, 811 02 Bratislava do 30. apríla 1987.

Riaditeľ Konzervatória v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest pedagógov, a to

- **učiteľa neoperného spevu,**
- **učiteľa kompozície,**
- **učiteľa cimbalu,**
- **učiteľa herectva,**
- **klavírneho korepetítora.**

K prihláške treba priložiť: diplom o ukončení vysokoškolského štúdia, potvrdenie o doterajšej praxi a jej dĺžke, dotazník a životopis.

Prihlášky možno podať do štyroch týždňov od uverejnenia konkurzu riaditeľovi Konzervatória, Tolstého 11, 811 06 Bratislava.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, PhDr. Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Taťjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 330 245. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SÚTI 6/10

HUDOBNÝ ŽIVOT A TVORBA V ROŽŇAVE

Dôležitým strediskom hudby východného Slovenska v minulosti a najvýznamnejšou lokalitou Gemera v dobe klasicizmu bola Rožňava.

Od čias vydania monografickej práce Františka Zagibu Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí (Košice, 1947), ktorá po prvý raz priblížila verejnosti výsek hudobných dejín tohto mesta, sa výskumu jeho hudobnej minulosti venovala iba veľmi malá pozornosť. Skicu hudobného života Rožňavy z obdobia klasicizmu, tak ako ju načrtol F. Zagiba, chceme doplniť poznatkami muzikologického výskumu posledných rokov.

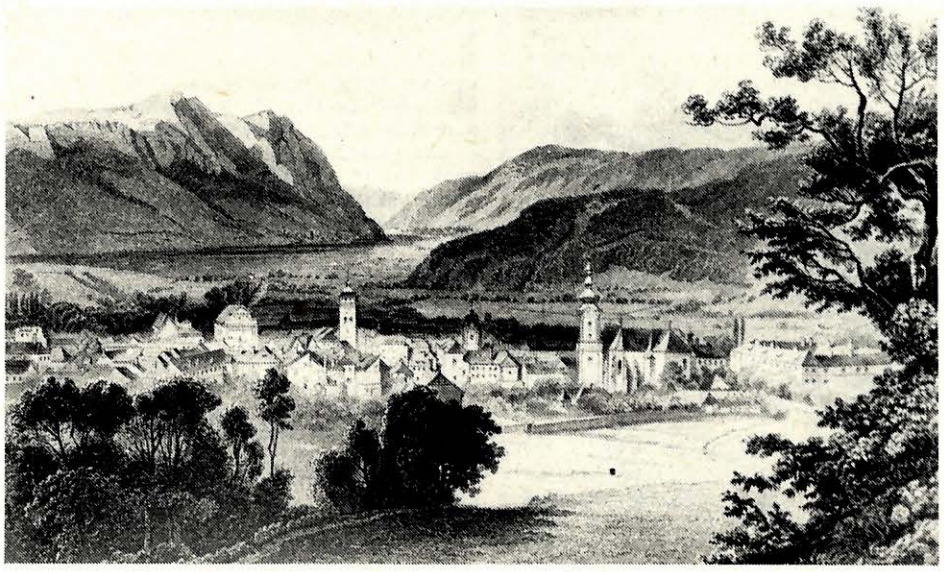
Ako pôvodne banícke stredisko, sa Rožňava v dôsledku tureckého nebezpečenstva postupne preorientovala na remeselnú výrobu. Až v priebehu 18. storočia opäť vzrástol záujem o ťažbu nerastov. Hospodárska prosperita mesta, zakladanie podnikov manufaktúrneho charakteru a s tým súvisiace nové pracovné príležitosti sa odzrkadlili i v počte obyvateľstva. Z pôvodných 4700 v roku 1785 vzrástlo mesto do roku 1828 na vyše 6000 obyvateľov.

Na rozhraní 18. a 19. storočia sa stala Rožňava aj vyhľadávaným strediskom kultúry. Na kultúrne tradície, ktoré tu už od 17. storočia budovali jezuiti, nadviazala v 18. storočí rehoľa františkánov a premonštrátov. Sídlom druhej z menovaných reholí sa stali kláštorné budovy z roku 1778. Strediskom vzdelanosti bolo už tradične gymnázium, činné zásluhou jezuitov od roku 1659. Na jeho pôde sa predvádzali príležitostne aj divadelné hry až do zrušenia rehole v roku 1773. Významný impulz pre kultúrny i hudobný život Rožňavy predstavoval rok 1776. Vtedy bolo mesto ustanovené za sídlo novozaloženého biskupstva a od roku 1815 i pričleneného teologického učilišťa. Ďalším strediskom vzdelanosti bolo evanjelické gymnázium, pôvodne trojtriedne, od roku 1787 štvortriedne, ku ktorému patril neskôr aj konvikt. Vymenovali sme tým hlavné miesta, ku ktorým sa v dobe klasicizmu viazalo hudobné dianie Rožňavy.

Titulný list skladby Pavla Neumüllera

Svetskú hudbu šírila kapela. Po vzore ostatných banských miest si ju vydržiavali aj v Rožňave. V tradícii pestovania hudby iste zaujme správa, podľa ktorej tu už v 16. storočí existoval banský orchester, zložený údajne zo sláčikových hudobných nástrojov.

O rozmach cirkevnej hudby sa zaslúžili najmä hudobníci účinkujúci na chóroch rožňavských kostolov. Najväčší vplyv na charakter vývoja mesta mal hudobný súbor biskupského chrámu. Zo záznamov kánonických vizitácií z roku 1753 je známe, že úrad regenschoriho tohto kostola zastával Ján Nepomuk Palatzky (*1683). Za jeho pôsobenia, ktoré trvalo vyše 30 rokov, bol organistom aj Jozef Dobrotzay. Oboch hudobníkov vystriedali vo funkciách Ján Parbus a Matej Brezak. Ako už bolo zdôraznené, významným medzníkom v hudobnom živote Rožňavy sa stalo ustanovenie biskupstva. Zo základiny Márie Terézie v tom čase zriadili biskupský chór, ktorý účinkoval v katedrálnom i vo františkánskom kostole. Počet členov chóru bol na svoju dobu veľký — až 16 hudobníkov. Miesto regenschoriho zastával Ján Parbus, po ňom Ján Pipus, činný aj skladateľsky; po tomto nastúpil Jozef Holzinger. Organista kostola Jozef Gindera napísal niekoľko menších kompozícií. Zdá sa, že to bola neuspokojivá úroveň hudobných produkcií, ktorá viedla v roku 1824 k uvoľneniu J. Holzingera a k jeho nahradeniu Antonom Billichom. Billich, ktorý dovtedy pôsobil v Prešove, sa i v Rožňave snažil obohatiť repertoár chrámu vlastnými skladbami. Na sklonku klasicizmu, v roku 1830, sa úradu regenschoriho ujal skladateľ Matej Wiedermann (†1863). Po deviatich rokoch prišiel za organistu do Košíc, kde prijal miesto učiteľa na Hudobnej škole. Založil tu obchod s hudobninami. Zaujímavým dokladom jeho kontaktov s dobovými striedišami, najmä s Bratislavou, je ofertórium „In veniquem", ktoré v roku 1835, teda ešte počas rožňavského pobytu, venoval alžbetínskemu kostolu.



Rožňava, pohľad na mesto (rok 1850).

Všetky snímky: HÚ SNM

O hudobnej kultúre rožňavských jezuitov, ktorých po jozefínskych reformách vystriedali premonštráti, nemáme dostatočné informácie. Len sporadické správy sa zmieňujú o hudobných produkciách rožňavského františkánskeho kostola a kláštora, založeného v roku 1732. Až do polovice 19. storočia boli jeho organistami výlučne príslušníci rehole. Vieme, že v rokoch 1812—1813 zastával túto funkciu Dominik Szadnicky. Malý počet členov kláštora tu sotva dovoľoval viachlasnú vokálno-inštrumentálnu hudbu. Preto si františkáni pre slávnostné príležitosti prizývali k účinkovaniu hudobníkov z biskupského chrámu. Predpokladáme, že k nim patrili F. Czorn, Juraj Zlatnik, Václav Girsak, Anton Root, M. Rosulek, Anton Raab a Juraj Richter.

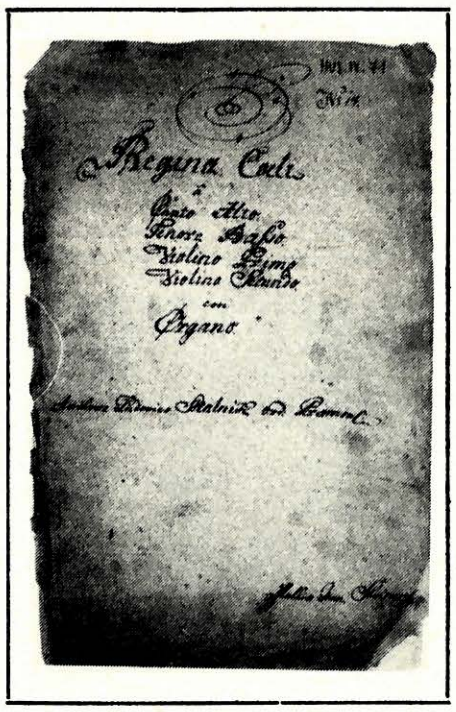
Charakter hudobného repertoáru mesta v období klasicizmu dokladá hudobná zbierka biskupského kostola, ktorá vznikla z činnosti vyššie menovaných hudobníkov. Rožňava patrila k tej časti Gemerskej stolice, do ktorej zasahovali aj spišské vplyvy. Na rozdiel od pomerne jednoliateho charakteru dobovej hudobnej kultúry Spiša bola hudobná kultúra východného Slovenska, včítane časti Gemera, diferencovaná. Repertoárovo sa prostredníctvom Košíc výdatne orientovala na české krajiny a západoslovenskú oblasť, v ktorej dominoval vplyv neďalekej Viedne.

Uvedené oblasti vplyvu boli rozhodujúce i pri formovaní hudobného repertoáru Rožňavy. Analýza notovej zbierky rožňavského biskupského chrámu, ktorej najstaršie jadro pochádza z druhej polovice 18. storočia, ukázala, že repertoárové ťažisko tu bolo na dielach skladateľov viedensko-rakúskeho tvorivého okruhu (J. Blahack, F. Bühler, A. Diabelli, J. Drechsler, J. Eybler, J. Gänsbacher, M. Haydn, L. Hoffmann, J. Preindl, G. Reutter, W. A. Mozart, J. B. Schiedermayer, J. K. Vaňhal a ďalší). Obľube sa však tešili aj kompozície českých autorov (F. X. Brixi, J. Lohelius, J. Lineck, J. G. Lickl a i.). Vplyv Spiša sa prejavil v nie zanedbateľnom zastúpení diel nemeckých barokových skladateľov (M. Königsberger, L. Kraus, J. Ohnewald a iní). Akcentovaný význam západoslovenského repertoárového vplyvu badať aj v rozsahu uvádzanej talianskej produkcie (J. B. Pergolesi, Pergonelli a ďalší).

Sympatickým znakom hudobného života Rožňavy bol aktívny prístup domácich skladateľov k tvorbe vlastného hudobného repertoáru. Zvlášť bohatý v notovej zbierke biskupského kostola je výskyt skladieb hudobníkov, ktorí pôsobili v Rožňave alebo v blízkom okolí. Z rožňavských autorov treba osobitne vyzdvihnúť Jána Pipusa, Pavla Neumüllera, Františka Xavera Skalníka a Ľudovíta Skalnika. Zo známych košických skladateľov obdobia klasicizmu sa tu uvádzali skladby Juraja Galliho, Jozefa Janiga, Františka Xavera Zomba a jeho brata Jozefa Zomba. V Rožňave zneli i kompozície jasovského Jána Liningera a prenikli sem aj diela banskoštiavnického Františka Hrdinu. Tvorivá príslušnosť skladateľov Fabiana Bielohradského a Blažeka nie je zatiaľ objasnená.

I keď rožňavskí skladatelia — Pipus, Neumüller a F. X. Skalnik nepredstavovali v celoslovenských reláciách osobnosti prvoradého významu, prezentovali predsa solídny priemer tzv. typovej regionálnej hudobnej produkcie svojej doby. Výnimkou je hudobne hodnotný skladateľský odkaz Ľ. Skalnika. Zo štýlového hľadiska patrila ich tvorba prevažne ešte do raného klasicizmu, v niektorých zložkách hudobného prejavu s evidentnou snahou zvládnuť aj prvky a syntax hudobnej reči vrcholného klasicizmu. Toto štýlové oneskorenie bolo príznačné nielen pre skladateľov typovej tvorby na Slovensku, ale stretávame sa s ním i v dobovej hudobnej kultúre českých krajín.

Tvorba a životné osudy rožňavských skladateľov nie sú ešte prebádané a osvetlené. Aj biografia Jána Pipusa, ktorý prevzal miesto regenschoriho biskupského kostola po J. Parbusovi, nie je známa. Pipusovo skladateľské dielo vykazuje zatiaľ 19 kompozícií: 12 antifón, 3 ofertóriá, 3 hymny a 1 áriu. K najhodnotnejším patria ofertóriá. Živý záujem o Pipusovu tvorbu naznačuje značný výskyt odpisov jeho diel na Slovensku. Kompozície tohto autora zaznievali nielen v Rožňave a v Košiciach, ale tešili sa obľube aj na Spiši (Švedlár, Kežmarok, Ľubica). Uvedené miesta boli strediskami pomerne rozvinutej hudobnej kultúry, preto v nich mohli bez problémov nájsť uplatnenie skladateľove zvýšené nároky na rozsah reprodukčného aparátu. Väčšia časť Pipusových diel určených pre bežnú potrebu kostola predpisuje totiž okrem štandardného 4-hlasného zboru, dvoch huslí, violončela či kontrabasu a organa aj dve flauty, dva lesné rohy, dve klariny alebo trúbky, teda obsadenie, ktoré v menších lokalitách Slovenska nebolo bežne k dispozícii. Svieža invenčnosť najmä melodickej zložky Pipusovej tvorby, sa nepochybne pričinila o to, že diela tohto talentovaného, nie však dostatočne školeného reprezentanta hudby raného klasicizmu, zneli na Slovensku nielen v prvých desaťročiach 19. storočia, ale ešte aj okolo polovice minulého storočia.



Titulný list antifóny Ľudovíta Skalnika

Skladateľsky významnejšou osobnosťou ako Pipus bol organista Pavel Neumüller. Podľa Zagibu účinkoval v Rožňave na prelome 18. a 19. storočia. Jeho kompozičný odkaz je pomerne rozsiahly. Zatiaľ zahrňuje súbor takmer 60 diel: 3 omše, 1 requiem, 12 árií, 6 antifón, 5 graduále, 9 hymien, 1 moteto, 2 litánie, 11 ofertórií, 3 žalmy, 2 sekvencie, 1 responzórium a 3 nešpory. Doteraz úplne nepovšimnutým skladbám P. Neumüllera nechýba melodická nápaditosť, rytmická i tempová diferencovanosť. I keď jeho hudobná reč vcelku zodpovedá ešte prevažne stereotypom tzv. typovej hudobnej tvorby raného klasicizmu, náznaky slohového napredovania sú badateľné hlavne v oblasti Neumüllerovho melodického myslenia, v jeho snahe o vytváranie symetrických celkov charakteru periódy. Druhou oblasťou, ktorá prezrádza skladateľov vývoj k hudobnej reči vrcholného klasicizmu je inštrumentár, a to jednak jeho zloženie, ale práve tak i spôsob uplatnenia hudobných nástrojov. Oboje síce ovplyvňovali príležitosti, pre ktoré jednotlivé diela vznikali a konkrétne interpretačné danosti miestnych hudobníkov. Boli však tiež výsledkom konfrontácií vplyvov Neumüllerom predvádzaných diel cudzích autorov raného a vrcholného klasicizmu s vlastnou kompozičnou produkciou. Obdobne ako u Pipusa, ani u P. Neumüllera nie sú známe najzákladnejšie životopisné dáta. Podľa rozšírenia skladieb možno usudzovať, že sa jeho diela tešili dobovej obľube. Okrem samotnej Rožňavy sa pomerne dosť uvádzali najmä na Spiši (Švedlár, Kežmarok, Ľubica, Spišské Podhradie). Hrali sa však i v Košiciach, vo Finticiach a prenikli aj do Kremnice. I v prípade tohto autora sa vnucuje otázka, či niektoré z uvedených miest, najmä na Spiši, neboli prechodným miestom Neumüllerovho účinkovania.

K ďalším významným osobnostiam rožňavského hudobného diania obdobia klasicizmu patrili skladatelia, bratia František Xaver a Ľudovít Skalnik. Starší z nich, František Xaver Skalnik (*1777 Teplice †1841 Švedlár) po skončení filozofických štúdií v Košiciach a teológie v Bratislave pôsobil najprv v Smolníku a vo Švedlári, kde sa významnou mierou zaslúžil o povznesenie úrovne hudobného života. Neskôr účinkoval ako titulárny kanonik v Rožňave. Nemožno pochybovať o tom, že z kompozičnej činnosti F. X. Skalnika poznáme iba zlomok, a to 1 omšu, 1 ofertórium a 2 árie. F. X. Skalnik patrí k tým regionálnym skladateľom prvých desaťročí 19. storočia, v tvorbe ktorých môžeme výraznejšie vystopovať vplyvy tanečnej hudby. Jeho tvorba, orientovaná na sakrálnu hudobnú oblasť, sa vyznačuje popevkovou melodikou s nádychom ľudových predlôh. Spôsob harmonického vyjadrovania nebol zložitý. V kontexte dobovej tvorby Slovenska vzácne sú Skalnikove árie na slovenské textové predlohy.

O mladšom z bratov, Ľudovítovi Skalnikovi (*1783 Rožňava — †1848?) sme priniesli príspevok na stránkach časopisu Hudobný život (roč. XV., č. 24, zo dňa 19. XII. 1983) pri príležitosti 200. výročia narodenia tohto rožňavského rodáka. Na rozdiel od F. X. Skalnika poznáme z tvorby Ľ. Skalnika oveľa viac: 3 omše, 1 requiem, 1 ofertórium, 4 antifóny, 12 graduále a 1 responzórium. Nie je známe, ktoré z týchto diel vznikli v čase jeho rožňavského pobytu. Treba opäť zdôrazniť, že kompozície Ľudovíta Skalnika nesú pečať pomerne svojského melodicko-harmonického myslenia a zmysel pre formovú výstavbu. Prezrádzajú zručného a skutočne talentovaného hudobníka. Skladateľský odkaz Ľ. Skalnika ako celok prezentuje veľmi solídnu úroveň domácej tzv. typovej tvorby hudobného klasicizmu prvých desaťročí 19. storočia.

Pre kompletizáciu obrazu hudobného života Rožňavy v období klasicizmu je zaujímavý napokon aj záznam magistrátneho protokolu, podľa ktorého sa v roku 1826 presťahoval z Banskej Bystrice do Rožňavy výrobca hudobných nástrojov Jozef Nész. Okrem neho pôsobil na prelome 18. a 19. storočia v meste aj organár Ján Fábri.

Rožňava tvorila dôležité ohnivko nielen v reťazi gemersko-abovsko-spišského prúdenia, ale patrila aj v celoslovenských reláciách k významnejším strediskám hudby klasicizmu. Dokreslenie a doplnenie poznatkov o jej hudobnom dianí iste prehĺbi najmä dôkladné štúdium zachovanej domácej hudobnej tvorby a dosiaľ málo prebádaných sekundárnych archívnych prameňov.

DARINA MÚDRA