

# HUDOBENÝ ŽIVOT '76

10. V. 1976  
Ročník VIII.  
2.— Kčs

9

## OCENENIE UMEĽCOV

Ako už tradične pred Sviatkom práce, aj tohto roku sa dostalo ocenenia najlepším jednotlivcom i kolektívom za ich vynikajúce pracovné výsledky. Aj tohto roku boli medzi vyznamenanými zástupcovia českej a slovenskej hudobnej kultúry.

Na návrh Ústredného výboru Komunistickej strany Československa, vlády Československej socialistickej republiky a vlád Českej a Slovenskej socialistickej republiky prezident Československej socialistickej republiky vyhlásil k 1. máju 1976

za národného umelca

Václava DOBIÁŠA.

— profesora Akadémie muzických umení v Prahe, za celoživotné skladateľské dielo, ktoré je ideoovo bytosne späť s výstavbou socialismu v našej vlasti;

Jana SEIDLÁ

— profesora a zástupcu vedúceho hudobného vysielania Československého rozhlasu, Praha, za celoživotné skladateľské dielo, bytosne späť so socialistickým rozvojom kultúry a spoločnosti v našej vlasti;

dr. Václava SMETÁČKA

— dirigenta, za celoživotné dielo, ktorým významne prispel ku zvýšeniu úrovne našho hudobného umenia v interpretačnej sfere;

Iva ŽÍDKA

— sólistu opery Národného divadla v Prahe, za mimoriadny podiel na speváckom a hereckom vytváraní postáv českej národnej opery.

Státu cenu Klementa Gottwalda s čestným titulom laureát Státnej ceny Klementa Gottwalda udelení.

Gabriele BEŇAČKOVEJ

— sólistke opery Národného divadla v Prahe, za úlohu Jenufy a Káte v Janáčkových operách Jej pastorkyňa a Káta Kabanovová a Mařenky v Smetanovej Predanej neveste.

Z rúk člena Predsedníctva ÚV KSS a ministra kultúry SSR Miroslava Váľka prevzali diplomy o udelení titulu

za slúžilý umelca

Viktor MÁLEK

— dirigent opery Slovenského národného divadla v Bratislave, za zásluhy o rozvoj opery v SND;

Karol VLACH

— sólista Novej scény v Bratislave, za prínos v rozvoji operetného a mužikálového herectva.

II.

**JUKKA TIENSUU**  
**Stručné dejiny súčasnej fínskej hudby**

Uprostred 50. rokov niektorí fínski skladatelia — ako sa konštatuje — „nabudli úplne citové uspokojenie v kombinácii s dokonalou majstrovskou technikou“. Takýmito skladatelia boli Englund, Bergman a Kokkonen. **Joonas Kokkonen** (1921) je v minom Bergmanovým protipólem. Zameriava sa na symfónické skladby veľkých tradičných toriem (obvyklá dĺžka Bergmanových diel je okolo desiatich minút), odmieta výročie nástroje, ktoré sú také vitálne v Bergmanových skladbách, ako nejaké „utrenie z nadutosti“ a uspokojuje sa jasnym, jednoduchým rytmom. Hoci opustil dodekafoniu, ktorú na začiatku obľúboval (hudba pre sláčiky, 1957), Kokkonen — ak vobeč niečo — zostal dosledne verný svojmu vlastnému štýlu. Asketicú vonkajšiu formu svojich diel kompenzuje neutrasitelnou vnútornou logikou a „úplným významom“ pôvodného motívum. Táto technika získala solidnú reputáciu jeho štyrom symfóniam, komornej hudbe a orchestrálnym skladbám, najmä v Skandinávii. Ako člen Fínskej akademie je Kokkonen jedným z najaktívnejších členov v radach rozličných hudobných organizácií, často ako predsedu. Bol nositeľom ceny Nordického hudobného výboru (1963) a medzinárodnej Sibelirovej ceny Wihurskej nadácie (1973).

**Einojuhani Rautavaara** (1928), jeden z najprodukívnejších fínskych skladateľov absolvoval štúdiá v USA (Copland, Persichetti, Sessions), vo Švajčiarsku (Vogel) a v Kolíne nad Rýnom (Petzold). Začínal ako „umiernený modernista“ a prepracoval sa cez expresionizmus, dodekafoniu a seriálnu techniku. Teraz sa venuje ovplyvneniu iahšie zrozumiteľnému neoromantickému štýlu. Stretoval sa preto s celkom priaznivým prijatím najmä medzi amaterskými hudobníkmi — pre svoj štýl a tiež preto, že je iahko interpretovateľny. Rautavaara je blízky hudobným skladateľom barokového obdobia vo svojej pracovnej metóde a v rýchlosťi, s akou komponuje. V roku 1953 vyhral Thor Johnsonu skladateľskú súťaž pre dychové nástroje s Requiem našich čias, v roku 1965 získal Sibeliarovu cenu a v roku 1971 ho menovali štátnym profesorom umenia.

Spoločnosť modernej hudby bola veľmi aktívna a keď sa v roku 1951 stala fínskou sekciou Medzinárodnej spoločnosti súčasnej hudby (ISCM), mala už vyššie členov. Nové fínske skladby sa začali uvádzat na medzinárodných hudobných festivaloch ISCM prakticky každý rok. To bolo veľmi dôležité, pretože v tom čase nebola publikovaná nijaká fínska hudba. Neexistovali nijaké dokonale nahrávky (okrem Sibeliála a aj v roku 1962 iba nepatrny zlomok fínskych orchestrálnych diel vyšiel) tlačou, z čoho takmer polovina bola od Sibelia. Keď sa koncom 50. rokov začalo na



Umeleckým vyrcholením programu Dňa finskej kultúry v ČSSR (27.—29. IV. 1976) bolo vystúpenie Baletu finskej Národnej opery. Na snímke scéna z tanecnej kresťa Psyché na hudbu U. Meriläinen a v choreografii Heikki Värtišiho.

koncertoch a zvlášť v rozhlas predvádzat čoraz viac modernej hudby. Spoločnosť usúdila, že urobila dosť potrebné prekôpnickej práce a postupne obmedzila svoju činnosť. V roku 1967 sa kontakty s ISCM prenesli na Zväz fínskych skladateľov.

Koniec 50. rokov bol svedkom rastúceho prenikania dodekafonie a seriálnej techniky do Fínska. Články Marttiho Vuorenjuurtha, hudobného kritika časopisu Helzingin Sonomat, vzbudili záujem skladateľov a Die Reihe a Darmstädter Beiträge sú z ruky do ruky. A tak napríklad Bergman, Meriläinen, Marttilen, Rautavaara, Heinänen a Linjamaa sli do zahraničia na ďalšie štúdia. Hoci bolo komponovaných veľa dodekafonických skladieb, plne seriálnych diel sa objavilo iba málo — a tie boli zväčša od Bergmana. Serializmus sa napľňoval vo fínskej hudbe iba nakrátko. Akonáhle entuziazmus pre novatorstvo trochu ochabol, niektorí skladatelia sa vrátili späť k svojmu starému štýlu, niektorí prestali komponovať úplne a inď sa pustili do celkom nových experimentov.

Osobitné postavenie vo fínskej hudbe má **Usko Meriläinen** (1930). Hoci nežije v Helsinkách alebo v ich blízkosti, predsa dokázal sledovať beh udalostí a trendy v súčasnom hudobnom svete. Klavirista a dirigent Meriläinen našiel ako skladateľ východisko v inštrumentálnej tvorbe. Je neoexpresionistom, skladateľom výručnej inštrumentálnej hudby. Je symfonikom, ale formy concertante sú mu snáď bližšie. Je filozofom melódie a staviteľom absolútnej hudby. Vyhýba sa kombinácií slova a hudby (jeho jediná vokálna práca je z roku 1961), a hudobné divadlo ho zaujíma iba ako balet, rytmus v pochybe (Arius, 1960). Keď

pracoval ako divadelný dirigent, komponoval množstvo hudby pre jašisko. Napísal aj tri symfonie, dva klavírne koncerty, koncert pre orchestra a celý rad rozsiahlych diel komornej hudby. O vysokej úrovni jeho tvorby svedčí skutočnosť, že Meriläinen je jedným z mála

Fínov, ktorí sú na zozname významných zahraničných vydavateľov. V roku 1965 ho odmenili Sibeliarovou cenou.

Zo všetkých fínskych skladateľov má za sebou azda najúspešnejšie a najpestrejšie hudobné vzdelenie **Paavo Heininen** (1938). Po štúdiu u viacerých popredných fínskych skladateľov a na Helsinskéj univerzite pokračoval v štúdiach v Kolíne nad Rýnom (Petzold, Zimmermann) a Juilliarda (Persichetti) a držal krok s vývojom jednak ako skladateľ oveľa horlivejšie než ktorokolvek iný. Bez ohľadu na hudobné trendy sa pevne pridržiaval svojej vlastnej expanzívnej metódy komponovania, založenej na dodekafonickej radovej technike a rozvíjajúcej symfonickú konštrukciu. Ohlasuje sa takmer výlučne v rozsiahlych dielach: štyroch symfonických dielach; dvoch klavírnych koncertoch atď.

V dôsledku toho, že dvadsaťte ročia využíva všetky existujúce historické vedomosti v tvorbe umeleckých diel a taktiež — vďaka náhradnej technike a čulej kultúrnej výmeni — exotické umenie je pristupné západným krajinám a vice versa, je len prirodzené, že aj skladatelia využívajú zmes štýlov a metód ako prvky svojich vlastných štýlov a často aj ako niečo celkom revolučnúce vo svojich štýlistických koncepciach. Od seriálnej techniky k folklóru, od neoklasicismu k aleatorike. Vo Fínsku bolo niekoľko zlomov v štýloch v 60. rokoch medzi mladou generáciou skla-

datelov, ktoré, ak nelišie, boli o to podstatnejšie, a je charakteristické, že okamži obratu sa vyznačuje výraznou nechutou k serializmu, ktorý koncom 50. rokov ešte pripadal ako zásadný spôsob, ako sa konečne oslobodil spod Sibeliarovho vplyvu.

Koncom 50. rokov a začiatkom 60. rokov, v čase keď opadával obdĺžnik Darmstadt a Spoločnosť súčasnej hudby sa rozpadávala, sformovala sa skupina experimentujúcich avantgardistov vo fínskej sekcií mladých hudobníkov, založenej v r. 1957. Vedúcimi skla-



Usko Meriläinen

dateľskými osobnosťami boli Karl Rydman (1930), Henrik Otto Donner (1939) a Erkki Salmenhaara (1914). Toto bolo obdobie skutočne čestného hľadania, keď aj staršia generácia vytvorila niekoľko závažných diel (Bergman: Aubade, Aton, Flaglarna; Kokkonen: Prvá a Druhá symfónia, Simfonia da camera, Missa a cappella; Rautavaara: Tretia symfónia a Kairos; Meriläinen: Arius atď.). Serializmus neprichádzal u mladej generácie do úvahy a naopak v popredí boli „The Happening and the Poles“. Vznikli prvé diela elektronickej hudby Stockhausen a Nono — a o čosi neskôr Ligeti — navštívili viac razy Fínsko, aby predviedli svoje diela, prednášali a aby úskutočnili kompozičné kurzy. Aj medzi

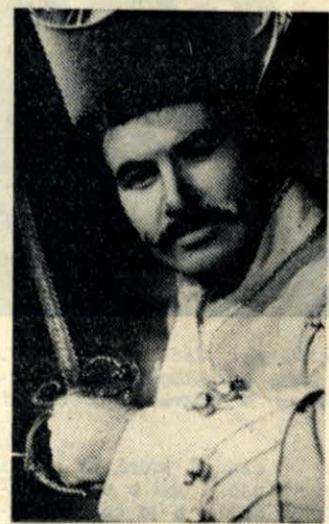
(Pokrač. na 8. str.)

# staccato

• STÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE dostala od Ministerstva kultúry SSR a Slovenského výboru odborového zväzu zamestnancov v umení a kultúre diplom a čestný názov „Organizácia 30. výročia oslobodenia“ — za iniciatívu v roku 1975.

• V OSTRAVE USPORIADAJÚ na počesť XV. zjazdu a 55. výročia vzniku KSČ prvý medzinárodný hudobný festival socialistických krajín pod názvom JANÁČKOV MÁJ '76 (6. mája — 10. júna). Festival zacieľuje pozornosť najmä na interpretáciu Janáčkových diel, ďalej sprostredkuje poslucháčom hlbšie poznanie hudobných kultúr socialistických krajín — predstaví špičkových interpretov i súčasnú tvorbu týchto krajín. Janáčkova filharmónia Ostrava usporiada v rámci festivalu päť vlastných symfonických koncertov, v symfonickom cykli bude hostovať Leningradská filharmónia s dirigentom J. Temirkhanovom a Východočeský štátnej komorný orchester z Pardubíc dirigovaný L. Peškom. Z umelcov socialistických krajín vystúpi na Janáčkovom máji '76 sovietsky huslista Pavel Kogan, bulharský klavirista Krasmír Gátev, sovietsky skladateľ a klavirista Rodion Ščedrin, polský huslista Andrzej Grabiec a maďarský dirigent Ervin Lukács. Na koncertoch okrem iného odznie posledná symfónia D. Šostakoviča, koncert R. Ščedrina, Obetiam Hirošimy od K. Pendereckého, kompozície O. Reinholda a S. Balassu.

• OPERU ALBANA BERGA Vojtek uviedol premiérovou súbor opery Štátneho divadla v Brne (6. mája t. r.). Bergovo dielo naštudovali dirigent František Jilek, režisér Václav Věžník, choreograf Rudolf Karhánek a zbormajster Josef Pančík, scénu navrhli Ladislav Vychodil a. h., kostýmy Ludmila Purkyňová a. h.



• SLOVENSKÝ TENORISTA Jozef Kocián (na snímke J. Svobodu ako Almaviva) je od začiatku sezóny angažovaný v Národnom divadle Praha. Predstavil sa tu v novom naštudovaní Rossiniho Barbiera zo Sevilly (Almaviva), na nedávnej premiére Beethovenova Fidela interpretoval postavu Jaquina. V júni sa zúčastní na nesúťažnom prehliadkovom festivale tenoristov v Poľsku, na ktorý si prípravuje repertoár obsahujúci piesne a operné árie. So súborom opery ND bude hostovať vo Wiesbadene s Mozartovým Únosom zo serajlu.

• NÁRODNÉ MÚZEUM V PRAHE usporiadalo dňa 21. apríla t. r. z príležitosti 220. výročia narodenia W. A. Mozarta program venovaný Mozartovým piesňam s názvom Podvečer na Bertramke. Spravidlo slovo malá dr. M. Kopecká, piesne interpretovala dr. Z. Psútková za sprievodu J. Nemastovej.

• V REVÚČE OTVORILI dňa 10. apríla t. r. koncertom Košického kvarteta I. revúcku hudobnú jar, ktorej organizátorom je tamojší Dom kultúry ROH. Deň predtým otvorili po dlhom čase stagnácie aj v Kežmarku novú tradíciu Hudobných jarí, v ktorej chce tamojšie KaSS pokračovať. V oboch prípadoch boli koncertné sály slušne obsadené veľmi vnímatvým publikom a čo príjemne prekvapilo v Revúcej, bola to prevažne účasť mládeže. S radosťou kvitujeme ďalší rozvoj koncertného života na východnom Slovensku, vyjadrený rozšírením doterajších piatich organizátorov hudobných jarí a spomínané dve mestá.

• MONOGRAFIU O NÁRODNEJ umelcovi Jindřichovi Jindřichovi vydalo Západoceské nakladatelstvo v Plzni. Pod názvom Chodsko, môj kraj ju fundované spracoval Antonín Špelda, ktorý tu uplatnil najmä svoje dlhorocné hudobno-teoretické a analyticke skúsenosti.

• SLÁVNOSTNÝ KONCERT k 31. výročiu oslobodenia Bratislavu a súčasne venovaný XV. zjazdu KSČ usporiadali dňa 3. apríla t. r. v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie Mestský výbor KSS, Mestský výbor NF SSR, Mestský výbor Slovenského zväzu protifašistických bojovníkov a Slovenská filharmónia. Orchester SF dirigoval zaslúžilý umelec Ladislav Slovák, spoluúčinkovali Slovenský filharmonický zbor (dirigent J. M. Dobrodinský) a sólisti — Anna Kajabová-Peňášková, Juraj Oniščenko, Eva Mária Chalupová recitovala poéziu súčasných slovenských básnikov. Na koncerte odzneli dieva P. I. Čajkovského, A. P. Borodina, B. Smetanu, A. Dvořáka, D. Šostakoviča, E. Suchoňa, A. Očenáša a premiéru skladby B. Urbance Bratislava.

• PAMÄTNÍK PETRA BEZRÚČA v Opave pripravil večer zo staršej i súčasnej slovenskej poézie a hudby. Ako interpretky prizvali recitátorku zasl. umelkyňu Evu Kristinovú a klaviristku zasl. umelkyňu Kláru Havíkovú.

• K VÝZNAMNÝM PODUJATIAM, ktoré obohacujú a spestrujú hudobný život Banskej Bystrice, patrí v posledných rokoch súťaž populárnej piesne „Bystrické zvony“, ktorá sa tohto roka uskutoční piaty raz. Súťaž vyhlasuje každý rok MsNV, Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov a Park kultúry a oddychu v Banskej Bystrici. Je rozdelená do dvoch časťi: súťaž spevákov-amatérov v oblasti populárnej piesne a autorská súťaž v oblasti populárnej piesne. Hlavným cieľom festivalu je obohacovať kultúrny a spoločenský život občanov, rozšíriť a prehliubiť formy ideo-kultúrno-výchovnej práce najmä medzi mládežou. Festival chce systematicky ovplyvňovať tvorbu nových piesní — s osobitným zreteľom na zvýraznenie revolučných a pokrokových tradícií Banskej Bystrice a jej prírodných krás. Tažiskom podujatia bude aj v tomto roku autorská súťaž. V odmenách pre autorov populárnej piesne je i Cena mesta Banskej Bystrice za text piesne, ktorý sa viaže k zaujímavostiam mesta — jeho revolučným tradíciam i k súčasnemu rozvoju.

Súťaž spevákov-amatérov i spevákov piesní autorskej súťaže bude sprevádzat tanecný orchester zaslúžilého umelca G. Broma v dňoch 3. a 4. júna 1976 v sále DJGT v Banskej Bystrici.

E. M.

Dmitrij KABALEVSKIJ: O TROCH VEĽRYBÁCH A VŠELICOM INOM  
Kniha o hudbe pre mládež. Vydal Opus, Bratislava 1976, strán 135

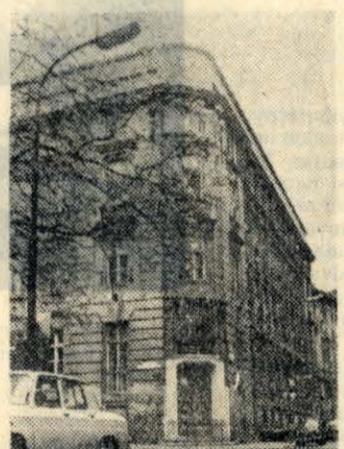
Pojem knihy pre mládež vznikol ako výsledok dlhorocného úsilia. A umenie vedie narabat so slovami nie je vyhradené iba hercom a rečníkom. Mala by to byť aj vlastnosť učiteľov, najmä keď o krásu by sa malo hovoriť len krásne. Veľkosť daru reči si na olastnú škodu newedomujú ari učitelia ari študenti, ktorí na faktúch vystrajajú v budúciach pedagogov. Možno otvoriť knihu a zrazu tu máme čierne na bielom, ako si sovietsky skladateľ a pedagóg poradí s ohlasom hudobných diel v skole, ako hudbu, štýl a krásu priblíži adekvátnym výklaodom mládeži, príčom dobre vie, že umenie vychádza z tvorivosti a iba potom poučuje. Naznačené ľiezky majú svoje metodické korene a hľbu didaktických zásad, principov a vyučovacích foriem, pre ktoré platí často vulgarizovaná ráadsada, že aktívitu žiaka a receptivnosť hudby nemožno chápať ako relatívne samostatné zložky hudobno-výchovného procesu. Sme svedkami ľastých diskusií učiteľov o tom, čo v minime vyučovacieho času povyprávial mládeži o hudobnom diele, ktoré máme poďa na učebných osnov na programme. Mnohí odporúčajú „osvedčené recepty“ z vlastných skúseností, alebo vo svojich nevyhovujúcich pomeroch pre hudobnú výchovu ideálnu produkcie Bernsteina i

Hurnika a kritizujú konferovanie dramaturgiu i úroveň výchovných koncertov. Ak tentoraz nám vydavatelstvo Opus predkladá knihu, ktoré reprezentatívny háv pravdepodobne zdá stredú ruku, môže dosťať darček učiteľu hudobnej výchovy i jeho žiak. No nezistí sme zato zlomane nad nerozprávkovým obsahom. Autorom knihy je známy sovietsky hudobník, okrem toho prikladný entuziasť na poli hudobnej výchovy. Nepochybujeme, že Kabalevskij celkovou svojou činnosťou akcentuje systémovosť hudobno-výchovných procesov a modelov a zvýrazňuje niektoré vzdělávacie funkcie odlišne v deťach od našich. Súčasne sa snaží o optimálnu kompleksnosť pohľadu na problematiku receptívnej hudobnej výchovy s patrónou náročnosťou. Lenže slovný prejav pred žiakmi a to isté ako „litera scripta“, ako čítanka pre deti, sú predsa odlišné dimenzie. Odlišnosť musí byť motivácia učebnej láske, systematičnosť, názornosť, štýl literárneho prejavu, hlavná didaktická funkcia a pod. Kabalevského kniha je pre pedagóga ukážkou iba jednej z cest, keďže nie je ani umelcovou beletriou ani literatúrou faktu ani učebnicou; je vlastne iba torzom procesu, ktoré



ry Kabalevskij vykonáva znamenite. Publikáciu by som určil gymnaziálnej mládeži alebo študentkám na pedagogických školách so zvečavostou, či postpubescent tu nájdete sám seba a čítaním prebudí zvedavosť, zmysel pre tónovú krásu. Pre naše využitie však potrebujete Kabalevského rozprávanie o hudbe vďaka doplnujúcich vysvetliviek a novú, značne odlišnú motívaciu. To je tak trochu nevýhoda uvedenej publikácie.

JOZEF TVRDOŇ



Ako sme už čitateľov v predchádzajúcich číslach informovali, získalo Konzervatórium v Bratislave novú budovu na Tolstého ul. Na tlačovej besede, kde sa vedenie Konzervatória stretlo s novinárm a predstaviteľmi slovenského hudobného života, predstavili sa prieskory novej budovy, jej technické vybavenie. Snímky nám približujú nový stánok Konzervatória, jeho koncertnú sieň, akusticky výborne vybavené triedy i bohatý archív platný a mg pásom — o ktorý sa na snímke zaujímajú riaditeľ Slovenskej filharmónie dr. Ladislav Mokrý a vedúci Hudobného vystrelania Čs. rozhlasu v Bratislave Luďomir Čížek.

Snímky: J. Vrlik



V dňoch 9.—11. apríla t. r. sa uskutočnilo vo veľkej sále Domu umenia v Košiciach celoslovenské kolo súťaže EŠU v orchestrálnej hre. Na súťaž po okresných a krajských kolách sa dosťalo 8 najlepších žiackych orchestrov, ktoré boli rozdelené do dvoch kategórií. V prvej kategórii — do 15 rokov a s počtom členov do 15 — 1. miesto získala EŠU Nitra (dir. Š. Madari). V tej istej kategórii s počtom nad 15 členov — 1. EŠU Košice, Sverdlovova ul. (dir. L. Orgován), 2. EŠU Prievidza (dir. L. Kiss), 3. EŠU Trenčín (dir. J. Guldán). V druhej kategórii — nad 15 rokov a do 15 členov orchestra — 1. miesto získala EŠU Bratislava-Nivy (dir. J. Tandler), 2. EŠU Piešťany (dir. D. Kristinik). V tej istej kategórii nad 15 členov — 1. EŠU Prešov (dir. M. Kaflik), 2. EŠU Trenčín (dir. J. Guldán). Na koncerte najlepších súborov sa zúčastnila záslužná práca učiteľov, pedagogov-dirigentov, vynikla sústredenosť, výraz a snaha žiakov odviesť v kolektívnej hre čo najlepší výkon. (-šč-)

Dňa 31. marca t. r. privítali hudobní pedagógovia z okresu Dunajská Streda docenta V. I. Nosova, sovietskeho klavirného pedagóga pôsobiaceho v súčasnosti na Vysokej škole muzických umení v Bratislave. Cieľom tohto užitočného a poučného stretnutia bolo priblíženie výsledkov sovietskej klavírnej metodiky.

Družobné styky medzi Konzervatóriami v Kroměříži a v Žiline sa aj nadále úspešne rozvíjajú. V Kroměříži mal 5. IV. mimoriadny úspech celovečerný koncert dievčenského speváckeho zboru s dirigentom A. Kállayom a komorného zboru pod vedením prof. Böhma. Dňa 14. IV. sa v Žiline uskutočnilo vystúpenie žiakov slážčikového odboru z Kroměříža. Odznali 4 koncerty (Stamicov violový D dur, Spergerov kontrabasový, Saint-Saensov violončelový — jednočasťový, Dvořákov húsový a mol), z ktorých najlepší dojem zanechal Saint-Saens v interpretácii M. Terebienieca a Dvořákov, vďaka mimoriadnemu výkonu poslucháča 6. ročníka J. Krátkeho — oboch sprevádzal prof. J. Skovajsa. (L. B.)

Dom československo-sovietskeho priateľstva a Konzervatórium v Bratislave usporiadali dňa 26. apríla v Dome ČSSP koncert z tvorby S. Prokofieva a L. van Beethovena. Učinkovali žiaci a pedagógovia konzervatória.

Začalo sa to normálne. Dostal som z Prahy z Divadelného ústavu balík, ktorý na prvý pohľad vyzeral ako veľa iných, v ktorých sú cyklostylované tlačivá. Ide tu však o niečo celkom iné a — povedzme hned — prepozitívne pre nás všetkých. Je to nezápadný kus práce hudobného odboru Divadelného ústavu, ktorý supluje za rôzne inštitúcie a pritom vydáva čosi pre každodennú potrebu. Najskôr je to 16 strán výberového prehľadu hudobných jubilej pre rok 1976, zoradených sice tradične, ale so zvláštnym dôrazom na československú hudobnú kultúru. Nemá to sice úvod, ale každý čítavu — nezabudnúť. Nezabudnú ani na tých, ktorí v zhode s náročnosťou sa akosi príliš skoro stráčajú z nášho vedomia, nezabudnú ani na tých, ktorí prednášajú dnešok! Som presvedčený, že už tento materiál zmobilizuje v časopisoch i u jednotlivcov noticky, články, glosy a že tak sa prijme a tie zaokruhlene jubileá, ktoré by sa boli možno i potichúčky občili.

Druhý materiál je ešte cennejší. Sestáva z 16 strán prezentujúcich Adresár kultúrnych zariadení Revolu-

Tretí materiál Adresár

# O problémoch bachovskej interpretácie

REDAKCIA HŽ POŽIADALA VIACERÝCH SLOVENSKÝCH ORGANISTOV A ZNALCOV BACHOVSKÉJ INTERPRETÁCIE, ABY SA VYSLOVILI K TEJTO TEME. PRINÁŠAME PRVÝ PRÍSPEVKOZ PERA DR. ERNESTA ZAVARSKÉHO, AUTORA KNIHY J. S. BACH (OPUS — BRATISLAVA 1971).

Niekoľko stručných poznámok — a azda aj podnetov pre ďalších prispievateľov do diskusie — som mal na želanie reakcie už prípravenej, keď sa objavil v 6. čísle HŽ rozhovor s Karolom Richterom. Preto dávam svoju príspevku dodatočne tenu isty nadpis. O problémoch interpretácie Bachových diel som písal obširnejšie v monografií „J. S. Bach“ (1971), avšak aj to bolo málo. Tu sa musím obmedziť len na veľmi stručné nadhodenie niekoľkých čiastkových otázok.

1. Vychádzam zo zasadania Direktória Novej Bachovej spoločnosti, ktorej som sa (dňa 5. marca t. r.) zúčastnil v Berline (NDR) ako člen direktória. Jednalo sa tam o i. aj o Bachovských festivaloch v najbližších rokoch. Ešte stále sa počítala s festivalom v Bratislave v roku 1977. Nielen preto, že právě v Bratislave a na okoli žili početní členovia bachovskej rodiny! Ved práve u nás sa v posledných rokoch prejavuje mimoriadny záujem o Bachovu hudbu. Okrem toho — festival v Bratislave (prvý mimo nemecky hovoriacich krajin) je v súlade s internacionálizovaním Novej Bachovej spoločnosti. Bach-Komiteš dér DDR bude v najblížšom čase vyjadrať o festivale s našimi kompetentnými miestami. V súvislosti s Bachovskými festivalmi sa na schôdzke Direktora NBŠ diskutovalo aj o národných prínosoch v interpretácii Bachovej hudby, a tu sa — na prekvapenie väčšiny prítomných — ozval významný praktik, interpret Bachovej hudby, že by sa mal určiť a vyspracovať akýsi vzorový interpretáčny štýl. Toto kedyž už žiadala lipská skupina interpretov Bachovej hudby. Tak, ako pred 50 rokmi, i teraz sa proti návrhu postavili nielen muzikológovia, ale aj interpreti. Hovorí však o „scholastickej“ interpretácii je neporozumením; scholastická filozofia nemá nič spoločného s interpretáciou hudby. Rovnako nesprávne je nazývať Schweitzerovu interpretáciu Bachových organových diel „klasickou“: je to veľmi hodnotná, avšak dobove podmienená interpretácia, poznámená romantickou estetikou najmä v tempe, agogike i vo zvukovosti.

2. V hudobnom svete sa v posledných dvoch-troch desaťročiach presadzuje interpretácia starej hudby na starých, dobových nástrojoch. [Medzitým už poznáme aj autentické a až nekriticky odmiestavé stanovisko Karla Richtera.] No akokolvek by sme sa kladně stavali ku tejto požiadavke, musíme si uvedomiť, že každá takáto interpretácia je len **kompromisom** — a niekedy aj neporozumením. Stačí si vypočuť napr. Suitu h mol BWV 1067 v podaní súboru Concentus musicus: krátké fahy sláčika, dychavčí tok hudby — o bachovskej „cantabile Art“ ani reči. Poznamenávam však, že **nie všetky** predvedenia tohto súboru možno takto negatívne hodnotiť. Ostatne je to „príspevok do diskusie“ nie menej tvrdý, ako Richterovo stanovisko. Neporozumením (vari až zo strany dirigenta, ale určite zo strany kritika) je, keď sa trúbky, hoci aj virtuálne použijú pri nedávnom predvedení Bachovej Omše h mol nazývajú „bachovskými“. Zvuk klarínov sa v minulom storočí nahradzoval klarinetmi a neskôr takýmito úzko menzuovanými trúbkami. Až asi pred 10—12 rokmi sa podarilo dvom členom súboru Capella Coloniensis rekonštruovať klarín, pre ktoré Bach tento part napísal. Klarín sa teraz už pravideľne používajú tam, kde ich Bach predpísal, pravda, pokial sú k dispozícii nástroje a hráči na ne.

3. Opovažujem sa tvrdiť, že aj dnešná hra na starých organoch je „kompromisom“ a nedáva pravdivú predstavu o tom, ako znela Bachova hudba na tých istých nástrojoch pred 200—250 rokmi. **Píšťaly** totiž tiež **starú** a tým sa v podstatnej miere mení charakter ich zvuku. Skúsenosti z rekonštrukcií starých organov to potvrdzujú. Staré píšťaly, stojace vedľa nových, zhotovených podľa pôvodnej starej menzúry, znejú plynko, ako keby boli z papiera. Nedá sa predpokladať, že

by niekdejší organári robili píšťaly z takého tenkého a ľahkého materiálu, ako ho pravidelné nachádzame v starých nástrojoch — príom nemáme na mysli píšťaly, ktoré sú napadnuté tzv. cínovým morom.

Z povedaného je jasné, že nemôžem bez výhrady stavať požiadavku interpretácie Bachovej hudby na starých organoch. Interpretácia na nových, dobrých organoch má aspoň rovnocenné oprávnenie. Aj veľké gramofónové firmy už začinajú upútať od výlučného nahrávania Bachovej hudby na starých nástrojoch, ak sa to turisticky vyžadovalo ešte pred niekoľko rokmi. No ďalšia otázka, aký a ktorý nástroj je „dobrý“, by si vyžadovala veľmi široké pojednanie. Na druhej strane chcel by som poukázať na to, že ani jeden hudobný nástroj nemá také obrovské vývojové možnosti, ako práve organ — pravda, za predpokladu, že sa v jeho ďalšom vývoji neupustí od doterajších požiadaviek, ako platných a podstatných pre zvukosť organa (bez ohľadu na to, akým spôsobom vzniká, jeho farba a sila!). A ak medzinárodný organový regulatív zostane v základných mierach a požiadavkách platný až v mierach a v usporiadani hracieho stola.

4. V interpretácií Bachových diel nemožno improvizovať registráciou. Nedávny koncert organistu Karla Richtera, ktorý má svetové meno, to veľmi názorne potvrdil: niekedy to „vyšlo“, ale neraz aj nie. Malo to za následok značnej agogické výkyvy a nejedna nota „spadla pod klaviatúru“. Zdá sa mi, že umelec podceňoval bratislavské obecenstvo. Technická prípravenosť samého ľudca ešte nie je interpretáciou, je však nevyhnutným predpokladom pre ňu. Pri všetkej úcte ku Casalsovej hre treba konštatovať, že robil tú istú, resp. podobnú chybu, keď pri predvádzaní Bachových sólových sonát pre violončelo vždy ináč „sláčikoval“. Samozrejme, že tým sa vždy menila aj artikulácia, čo je pri hre na melodický sólový nástroj jedna z najdôležitejších zložiek interpretácie. Takúto nedôslednosť nenahradí ani najväčší talent interpreta a jeho nadšenie pre interpretované dielo.

Samozrejme, ak nepripustíme nejaký „vzorný“ interpretáčny štýl, musíme ponechať interpretovi určitú umeleckú slobodu. Tažkosť je však v tom: odkiaľ-pokiaľ. Vieme interpretáciu konkrétnego diela posúdiť ako dobrú, či veľmi dobrú, alebo ako v tej či onej zložke pomýlenú. Ale determinánt, ktoré podmieňujú nás úsudok, je veľa. Spôsob interpretácie a aj názory na jej „správnosť“ sa menia s dobou — a to nielen vo všeobecnosti, ale aj u toho istého umelca. Ako príklad uvádzam porovnanie nahrávok tých istých diel jedným z najvýznamnejších súčasných interpretov Bachovej organovej hudby Helmutom Walchom, ktoré urobil pre DGG okolo roku 1950 a nahrávok asi o 10—12 rokov neskôr, ktoré nahral pre tú istú edíciu.

Problémov v interpretácii Bachovej hudby je veľa a každá doba a každý umelec sa snaží riešiť ich tak, ako to považuje za najlepšie. Pravda, výsledky — ako sme videli na začiatku — môžu byť diametricky odlišné. Interpretácia Bachových diel je a aj bude neustálym hľaním vždy toho, čo by malo byť pre danú dobu a umelca tým „najlepším“ riešením. Ale každú „najlepšiu“ riešenie má len relatívnu a časovou ohrieanú platnosť.

ERNEST ZAVARSKÝ



HELMUT WALCHA

lídových škol umění v ČSR nemá menší význam. Editori idú po jednotlivých okresoch a perfektne nás informujú, kde LŠU sú, poskytnú ich adresu i s telefónom. Je to východisko pre impozantnú prácu našich LŠU, hoci podobne ako v predchádzajúcich matériáloch i tu je to skôr návod na myšenie a reálne akcie. Súdny človek si asi predstaví, aká je ozajstná kultúrna kapacita týchto škôl v jednotlivých okresoch a pravdepodobne si aj ušíme, že niektoré okresy majú aj 7—8 LŠU — a iné len dve. I to čosi signalizuje. Nazdávam sa, že teraz by mohol nasledovať druhý materiál, ktorý by zverejnil počty žiakov na LŠU a podal už stručnú charakteristiku úroveň týchto škôl. Na Slovensku to zatiaľ nemáme a dokonca robi problém získať presné adresy všetkých LŠU i na našich ústredných orgánoch. Akoby editori chceli pripomenúť, že to je tá kultúrna roviná, v ktorej sa začinajú talenty rozvíjať, kde sa často začína rozhodovať o budúcoch Kubelíkoch, Sukoch, Talichoch, Židkoch a pod. Napokon je tu ďalší 21-stranový materiál, ktorý predstavuje prehľad

všetkých našich národných a zaslúžilých umelcov a nositeľov Státej ceny Kl. Gottwalda v oblasti hudobného a baletného umenia. Editori sem zahrnuli i Sloákov a materiál usportadili najskôr abecedne a potom podľa rokov. Je to vlastne impozantný prehľad, koho násť ocenil, súčasne akási kultúrno-politicke osnova pre kulturné inštitúcie. Kto túto povojnovú dobu žil, iste si za mnohými menami vybaví konkrétné umelecké činy. U štátnych cien sa uvádzia i za čo laureáti cenu dostali a tak je to súčasne zaujímavý prehľad, čo sa oceňovalo.

Tento fascikel dopĺňa Prehľad výstav, ktoré realizovali v Divadle hudby v rokoch 1952 až 1957. Zdanilo sa, že lokálneho významu len potvrdzuje, do akých špecializovaných svetov a zámerov sa tu dostávali kvalifikovaní odborníci a ako táto výstavná sieň si vytvárala vlastný profil a vlastne nezástupiteľnú úlohu v českom kultúrnom kontexte. Človek zasa len tutuje, že nič podobné nemáme na Slovensku, ale hľavne nemáme dosť zaplenených ľudí, ktorí by s takým citem pre kontinuitu držali toľko rokov hudobnú

výstavníku tradiciu. Čo napríklad musela znamenať výstava o diele J. B. Foerstra, alebo výstava Diefa a hudba, či Priekopníci českej socialistickej hudby, Max Svatinský a hudba, Česká notočlač. Hudobné motívy v detskej kresbe, Nad rukopismi majstrov... a to spomíname len nepatrné percento z celkového množstva.

Sú tu ešte dva materiály. Prvý predstavuje Bibliografiu hudobno-vedeckej literatúry múzeí v ČSR (1963—1974). Je to prehľad odborných článkov, ktoré vyšli v časopisoch českých múzeí alebo ako samostatné brožúry či knihy. Je to dôkaz aktivity hudobných oddelení českých múzeí, ale čosi, čo prerastá regionálny význam. Ešte významnejší je však prehľad Špecializovaných múzeí s hudobnou tematikou, Pamätníkov hudobných skladateľov a Dlhodobých expozícií s hudobnou tematikou v ČSR. Autori to rozdelili jednako podľa osobnosti, jednak podľa kraju. Prehľad uvádzajú 43 položiek; čiže v ČSR existuje 43 takýchto kultúrnych inštitúcií. Doviedame sa napr., že v Klenči je pamätná sieň J. Jindřicha, v Choceroch pamätná sieň I.

Výcpálka, v Sedlčanoch oddeľenie J. Suka, v Dobruške expozícia R. Dreisla, v Brandýskej pamätná sieň F. Ondříčka atď. Je tak trochu ľatio, že v tejto iniciatíve sme oproti Čechám veľmi pozadu. Prichádza často zdola. Rodáci chcú hudobné múzeum alebo pamätnú sieň a vedia ho i propagovať, naplniť vďačnou atmosférou. Na tomto úseku sme na Slovensku veľa neurobili.

Podľa všetkého, toto nie je jediná náplň spoľahlivého hudobného odberu vedeného Jaroslavom Šedom. Všetky materiály slúžia praxi, provokujú ďalšie plány, dôvajú ľuďom pocit, že sa vie o ich práci a súčasne nevyzývajú, že čo je dnes dobré, už zajtra nemusí stačiť. Prečítal som si spomínané materiály s pocitom, že by nám niekedy nevadilo viac sa kontaktovať s tým českým inštitúciom, ktoré v pocitu národnej hrdosti a ozajstnej lásky k ľudu sa snažia nič nepremeškať, nezabudnúť na svojich velikánov a súčasne s centrálnym pohľadom na osobnosť nevylúčiť ani veci regionálneho významu.

ZDENKO NOVÁČEK

## TVORBA

### Dve skladby Zdenka Mikulu

Ide o cyklus piesní pre vysoký hlas a sláčikové kvarteto (resp. klavír). To bude ráno na básni A. Plávku a variácie na vlastnú tému Ave Eva pre sláčikové kvarteto; dobre na nich možno pozorovať oscilovanie Mikulovho štýlu, dvojpolohovosť prostriedkov, ktoré si volí pri vyjadrení svojich hudobných myšlienok. Zároveň v nich renomovaný skladateľ početných zborov dokazuje svoje ambície i na inom poli, než na aké súme zvyknutí.

Výber siedmich Plávkových básni sa upína k jedinému jadru; podobne si skladateľ už predtým volil z Plávkov určité námetové okruhy. Tentoraz ide o lásku. Subjektívna Plávkova lyrika je preniknutá dumou melancholiou; nekončí však iba žiaľom a bedákaním. Od rozlúčky s láskou sa prenáša k útečnej riavej veršovej, jaro mu dodáva silu i vieri v túžené nové ráno. Aj keď ešte celkom nepreholelo, zrelší, mûdréjší kráčame spolu s básnikom ďalej. Homogénnu predlohu zhudobnil skladateľ neリスト, príom niektoré postupy, dôsledne uplatnené v tomto cykle a ich výrazovú nosnosť si už niekofokrát overil (v Portrétoch, i v Ozývaj sa, hora). Najdôležitejšiu úlohu má a klúč k Mikulovej metode poskytuje vokálny part. Melodicky je konštruovaný na niektorých principoch radu (využitím 12 tónov chromatické stupnice), avšak bez toho, aby podliehal jeho prisnemu diktátu. (Časť je napr. opakovanie tónu.) V melodických jednotkách sú využité výsek s „modelom“ (toto sa mi vidí vhodnejšie, i keď nie celkom presné), hofne sa vyskytuje ráz obraz, menej transpozícia. Pre rytmické členenie je rozhodujúci Plávkov verš — Mikula dôsledne dodržiava deklamačný princip, teda kvantitu slabík. Pravda, ak verš pracuje iba s krátkymi a dlhými slabíkmi, možnosť hudobného rytmu sú oveľa horatšie, čo dáva výsledný zvrásnený priebeh. Sprievod rieši autor vlastnou chromatikou, zahustenými akordami (často sú to tóny či intervale vokálneho parti), čo sice dodáva dielu jednotlivosť, no súčasne spôsobuje aj istú jednotvárosť zvukového priebehu. Vhodne zvolené figurácie ku každej piesni — najvýraznejšie v V žatu a Balade — postihujú a dopĺňajú náladu. V partitúre nájdeme mnoho technologickej zaujímavých detailov, na ktoré tu nemáme miesto: najviac však upúta skutočnosť, že skladateľ zvolený systém akoby vôbec nespútaval, pohybuje sa v īom nápadito a s invenčiou, každumu melodickej obľúku v tláčku určitú charakteristiku, výraz zosilňujúci textovú rovinu.

Ave Eva, venované manželke, predstavujú úplne iný svet. Niet tu drsnosti súzvukov, vládnú mäkké harmónie, paralellizmy tercív a sext, diatonická melodičnosť. Uplatňuje sa prevažne horizontálne vedenie línií v prieľahnej sadzbe, ktorá dáva plne vyniknúť jednotlivým hlasom, stíšená dynamika, takže dielo vyznieva pokojne a nežne. Individualizovanie nástrojov akoby skrývalo aj určitý vedomý zámer: na rozsiahlej ploche prebieha dialóg violončela a 1. husli, spracovaný imitačným kontrapunktom. Ďalšiu plochu vytvárajú viola a 2. husle, prinášajúce výrazovo odlišný, pohyblivejší materiál, zaznievajúci v unisone. V celku variačného procesu slúži téma ako východisko, ktoré v priebehu skladby podlieha výrazným zmenám.

Z obidvoch tak odlišných skladieb by som dal prednosť tradičnejšej Ave Evi — je viac pre uši, kym chromatike. To bude ráno! je vykonštruuovanejšia — skôr pre oči; no či je to tak alebo onak, svár týchto dvoch princípov v tvorbe Zd. Mikulu sa akosi dopĺňa. Jeho melodickej predstavivosti ho už dôvodne priviedla k chromatike; od začiatkov sa ju zároveň pokúša zvládnúť, ukážiť poriadkom — a je zanedbateľné, či ho dodačne nazveme modom, radom, či modelom; vždy sa však vracia aj k útočisku krásnej melódie krásneho zvuku (V žatu — posuny čistých molových kvint-akordov ako výraz smútku), k vnútornému prežitímu citu. Dve spomínané skladby vyjavujú dve polohy tvorca v priam laboratórnej čistej podobe — no akým smerom sa bude uberať ďalšia autorova tvorba, sa z nich nepochádza hľadaf; najskôr však v dôvere v silu slova a myšlienky, ktorým je hudba schopná pridať i ubrat, zveladiť i umeníť, ozvláštniť, dopovedať. A to v akomkoľvek systéme.

IGOR PODRACKÝ

# Slovenská filharmónia

8. a 9. III. 1978

**Günther Herbig**, 45-ročný šéfdirigent Dráždanskej filharmónie je pozoruhodnou dirigentskou osobnosťou. Jeho podanie vyznačuje sa pevným držaním tempa, pričom mierné agogické výkyvy sú výkonné, sotva postrehnutelné a logicky sa držia pevnnej osi základného tempa. Herbig je intelligentným hudobníkom, ktorý na pódiu vždy tvorí — a pri všetkej účasti bohatej umeleckej fantázie, plnokrvnosti a živosti podania nikdy nestráca zo zreteľa pevnosť a napätie tětivy aj tých najšírších stavebných oblikov. Pri tomto spôsobe práce mu možno sam-tam v technickej stránke výkonu orchestra niečo stopercentne nevyjde, tieto nepodstatné maličkosti však zanikávajú v intenzite, logike a presvedčivosti jeho reprodukcii.

S takýmito črtami svojho dirigentského naturelu dokázal sa Herbig popasovať veľmi účinne aj s monumentálnymi rozmermi Brucknerovej IX. symfonie d mol. S pravým tvorivým rozmachom, s imponujúcim napäťom tvaroval premenlivú náladovú atmosféru rozfahlých častí symfonie.

O Herbigovom vkuse, elegancii a zmysle pre štýlosť sme si mohli doplniť dojem až z úrovne orkestrálneho sprievodu u k nás doteraz neznámemu Koncertu pre klavír a orchester A dur (Köchel 415) od W. A. Mozarta. Sólový part diela prednesol na vynikajúcej úrovni francúzsky klavirista **Jean-Bernard Pommier**. Má pre francúzsku interpretáciu priznáčny a skvele vystavaný zmysel pre citlivé narábanie s tónom, brillantnú nezlyhávajúcu a suverénu techniku — divákov si podnájuje preďovským intenzitou citového ponoru, iskrivou hudobnosťou a živým, strhujúcim, nikdy však štýlové požiadavky neprekračujúcim prejavom. Škoda, že úroveň prvých dvoch častí, ktorá dosahovala vysoké parametre trochu poklesla — v úsili postaviť finále ako živý, žartovný prúd obetovanom predchádzajúcej vysokej kultivovanosti v modelovaní dynamiky. V každom prípade je Pommier veľkým, a vo svojich 32 rokoch vyzretým umelcom.

15. a 16. IV.

Klavirista **Ivan Palovič** patrí k vynikajúcim, zasväteným znalciam a nadšeným propagátorom tvorby domácich autorov. Jedným z najfrekventovanejších skladateľov v Palovičovom kmeňovom repertoári je jeho generáčny druh Dušan Martinček. V súčasnosti Palovič naštudováva nielen každú novú Martinčekovu skladbu, ale postupne si začleňuje do repertoáru aj opusy staršieho dátta. Jednou zo starších Martinčekových skladieb sú Dialógy pre klavír a orchester, ktoré napísal autor ako diplomovú prácu na YŠMU v triede prof. J. Cikkera.

Ako v celej svojej klavírnej tvorbe (ktorá nad ostatnými obsadeniami vysoko viedie) aj v Dialógoch Martinček nezapiera, že je: 1. sám dobrým klaviristom — prejavuje sa to v znamenitom nástrojovom posadení, vo virtuóznych nárokoch na interpreta, ale aj v dobrej hratelnosti; 2. obdivovateľom tvorby ruských i sovietskych skladateľov najmä Rachmaninova, Skriabina, Prokofieva a rád sa ich prínosmi inspiaruje.

Povahovým založením je Martinček romantik s obľubou reflexívnej lyriky, vrcholu, dramatickej hmotnosti a monumentalitu. Tieto črtu dominujú aj v Dialógoch, ktoré v kontexte celej Martinčekovej tvorby sú z hľadiska použitia výrazových prostriedkov priebojnejšie než nejedno z jeho neskorších diel. I pri určitom romantickom vyznievaní nemožno Dialógom uprieť mladistvý štýl, dobrú výváženosť medzi sólovým nástrojom a orchesterom, zásluhou kantabilných a virtuóznych úsekov určitú atraktívnosť pre poslucháča, efektívnu brillantnú zvukovosť, ale — a to je najdôležitejšie — skvele vybudovanú formu.

Interpret sólového parti Ivan Palovič nastúpil na pódiu v skvelej forme. Dokázal rozvinúť najsvetlejšie stránky svojich nemalých klavírskych možností: jeho hra sa vyznačovala pomerne bohatou zášobou dynamických prostriedkov, spevnosťou, živostou, vrúcnosťou, temperamentom, technickou perfektosťou, suverénou pamäťou a priam prikladným zaujatím pre dielo. Súhra orchestra i zásluhou dirigenta — **zaslužilého umelca Ladislava Slováka** bola spoľahlivá a zvukovo vyzvážená.

Faustovská symfónia pre veľký orchester, tenor a mužský zbor od Franza Liszta zaznieva nevelmi často na koncertných pódiach. Z hľadiska doby, v ktorej vznikla, anticipovala rad principov, ktoré zvykneme spájať so štýlovými epochami neskôršími: použitie témy s celotónovými krokmi také typické pre impresionizmus, tematická transformácia (z jednej myšlienky sa rozvíjaním a metamorfózami odvodené všetky ďalšie témy), ktorú rozvinula schönberrgovská dodekafónia a serialisti; novátorstvo v riešení formovej výstavby v zhode a spojení s výtýčeným poetickým obsahom je zas princíp, na ktorý nadväzovali viaceri skladatelia 20. storočia — aj Bartók.

Vyše hodinové dielo svojimi meniacimi sa náladami a širokými plochami kladie na interpretáciu némale nároky. V tomto smere ústilie L. Slováka, najmä pokiaľ ide o technickú prípravu orchestra, súhru treba hodnotiť vysoko kladne. Rad hráčov i celých nástrojových skupín podal príkladný výkon. Slovákovmu výbušnému, plonkvrnemu muzikantskému temperamentu osobitá reč diela, doslova nabitého romantickou fanfárou nebola vzráznená, a aj keď celkové podanie nebolo bez rezerv, najmä v udržaní vnímavého napäťa, počuli sme jeden z nadpriemerných výkonov.

Po Berliozovom Faustovom prekľati dostal sólista opery SND **František Livora** opäť príležitosť koncertne účinkovať a dokonca v diele rovnakého námetu. Na pódiu nastúpil tentoraz lepšie disponovaný, ale aj tak jeho výkon ochudobnila absencia kultivovanejšieho narábania s hlasom. Spoluúčinkujúca mužská zložka **Slovenského filharmonického zboru** (zbormajster J. M. Dobrodinský), ktorá sa predstavila v záverečnom Chorus mysticus udržala si obľúganý a už neodmysliteľný vysoký štandard svojich vystúpení.

VLADIMÍR ČÍZIK



Juraj Martvoň (Dede) a Olga Hahnová (Telva) v inscenácii Urbancovej Pani úsvitu.

Snímka: J. Vavro

## PANI ÚSVITU

Novy opus slovenskej hudobno-dramatickej tvorby nie je už našim čitateľom celkom neznámy: v čase prípravy premiéry v opere Slovenského národného divadla informoval nás autor — hudobný skladateľ, **zaslužilý umelec Bartomej Urbaneč** o volbe témy, o svojom prístupe k zhudobneniu textovej predlohy i o svojich názoroch na to, čo má opera posluchačom i interpretom poskytnúť. Inszenátori a predstavitelia hlavných úloh vyznali sa zasa zo vztahu k Urbancovej opernej prototine.

Pani úsvitu, opera v 4 dejstvách (2 častiach) sa od svojej celostátejnej premiéry dňa 7. februára 1976 dožila už viaceročí — v rozchode s pretrvávajúcou rezervovanosťou k novému — diváky úspešných repríz. Autorom hry, podľa ktoréj skladateľ spotol s režisérom **Jiliusom Gyermekom** napísal libreto je u nás známy a cenéný **Alejandro Casona**. Prečo si slovenský skladateľ zvolil dielo španielskeho dramatika? Výsledný tvar opery Pani úsvitu dementuje, že pre lákavosť využitia španielskeho koloritu („španielske“ intonácie a rytmu sa sice na niektorých miestach objavia — v Pútnečkinom rozprávaní, v Adelienej scéne atď.), no ich vkomponovanie do celku, ich funkčnosť nie je celkom jasná). Urbaneč si našiel Casona preto, lebo „...táto dráma priam volá podľa môjho názoru po zhudobnení. Má dramatické napätie (v celku i v častiach) a pre operu potrebné romantické znaky. Je to veľmi poetická hra, má krásny a dnes nesmierne potrebný dej, ktorý je navyše veľmi ľudský a pravdivý. Je to oslava prostého života. Navyše je to príbeh, ktorý akoby sa udial u nás — teda našký...“. Skladateľova viera v predlohu priniesla svo-

Súbor opery SND venoval — eko už tradične — veľkú pozornosť predstaveniu nového pôvodného diela. Režisér Gyermek pripravil optimálnu pôdu pre jeho uplatnenie sa: o respektke k náboju casonovskej predlohy i o náročnej práci svedčí starostlivé vypracovanie postáv, kompozícia jednotlivých scén, výber a cit pre miesto v exponovaní predstaviteľov detských postáv, schopnosť v spolupráci so scénografom



je ovocie: filozofia, hľbka metafor, jemná charakterová kresba, dejová stavba, poetizujúce spracovanie Casonovej hry, z ktorej sa mnohé bez újmu prispôsobilo požiadavkám hudobného javiska, sa v hľavnej miere podieľajú na pôsobivosti a pozitívnom ohlase novejho diela.

Arzenál kompozičných prostriedkov zostáva v podstate verný tomu, z ktorého skladateľ tvaroval svoju pestrofarebnu opusovú škálu. Stretnutie sa s operným žánrom ho však počas predstavili pred nové, špecifické úlohy (na tomto mieste je prirodene fažko suplovat podrobnej analýzu Urbancovej javiskej kompozícii, ktorá by potvrdila, možno v detailoch i upravila dojmy z viačnásobného stretnutia sa s operou na

scéne). Autor v programovom bulletinе riešenie týchto úloh prezentoval slovami: „Metóda zhudobnenia bola prostá: láska nech hreje, odvaha povznaša, strach des! Spevák nech si zaspieva a orchester dokresluje psychológiu situácií“. Realizácia tejto metódy zrodila však kompozíciu dosť mozaikovitého charakteru a nie vždy sa hudbe dostalo práv, ktoré by jej mali patrili ako priamnej rovnocennému partnerovi vyzvolenej textovej predlohy. Väčšinu než spoluúvod, než priatie a odovzdávanie myšlienky, zdá sa, na mnogých miestach lákalo slovo — jeho slovanie a zhudobňovanie: v speváckych partoch v podobe dosť jednostranného melodického recitávu, najmä v druhej časti výdatnejšie poprestýkaného arôzonymi obliukmi, v sprievodnej orchesterálnej zložke, ktorá nezapiera autorove dôverne poznanie potenciálu vhodného inštrumentára, viac podmaľúvaním než psychologickým dokreslovaním situácií. V dôsledku takejto imúnnosti voči zohľadňovaniu významu, nosnosti myšlienok či situácií nedostal hudobný prúd pevnnejšiu konštrukciu a tým aj schopnosť priblížiť sa úmernou silou a pôsobivostou ku kulminačným bodom Casonovej drámy — výrazne to bolo cítit najmä v dvoch, z oznamovacieho hľadiska kľúčových scénach, v scéne Pútnečky a Deda — v scéne spoznania pravdy, že pútnečka je smrt — a v scéne Martina a Adely, v ktorej sa vyjaví pravda o údajnej smrti Martinovej ženy Angeliky... Spominali sme už, že psychologicke dokreslovanie situácií supluje skôr ich podmaľúvanie. Nie však možnosti dostáva divák — precítí či možno aj pochopí, pokúsí sa o vlastný výklad. Skladateľ akoby nie veľmi dôveroval v jeho percepčnú schopnosť a neraz si berie na pomoc ilustratívnosť, orchestrom avizuje či jednoznačne dopovedá, vysvetluje, priam zvukom a libom potvrdzuje vyslovené, vyspevane... Niekoľko hudobne pôsobivých miest (najdeme ich v scénach Pútnečky, Deda, služky Telvy, Matky, v atmosférotvornej sile zboru za scénou a najmä v stretnutí Pútnečky s nešťastnou Angelikou) nie celkom dokáže dať zabudnúť na výšie spomenuté postupy.

Súbor opery SND venoval — eko už tradične — veľkú pozornosť predstaveniu nového pôvodného diela. Režisér Gyermek pripravil optimálnu pôdu pre jeho uplatnenie sa: o respektke k náboju casonovskej predlohy i o náročnej práci svedčí starostlivé vypracovanie postáv, kompozícia jednotlivých scén, výber a cit pre miesto v exponovaní predstaviteľov detských postáv, schopnosť v spolupráci so scénografom

Vladimírom Sucháňkom a Ludmilou Purkyňovou (kostymy) pripravil v atmosfére súludu najväčšiu zložku najväčšej opery — kostymy! pripravil v atmosfére súludu najväčšej opery — kostymy!

Vladimírom Sucháňkom a Ludmilou Purkyňovou (kostymy) pripravil v atmosfére súludu najväčšiu zložku najväčšej opery — kostymy!

Z. MARCZELLOVÁ

## Erika Hahnová v Redute

Mladšia generácia slovenských organizov nám už niekoľko rokov na našom koncertnom pódiu chýbala. Súviselo to súčinom s objektívnymi i subjektívnymi príčinami jednotlivých reprezentantov, a tak sa pomaly začínali vytrácať mená Ewy Kamrlovej, Eriky Hahnovej, Vladimíra Rusáča, ktorí zažiarili na absolventských vystúpeniach, získali ceny i laureátska doma i v zahraničí, otvorili si cestu na koncertné pódiá, dostali sa do povedomia poslucháčov ako silná generácia mladých talentov. Žiaľ, prešlo u niekoľko rokov a s ich menami sme sa stretali len veľmi sporadicky, ba často ich začali „nahradzovať“ zahraniční hostia i keď zrejmeho veku, no neraz oveľa nižšej umeleckej úrovne. Preto sme uvítali v dramaturgickom pláne komorných koncertov MDKO v Bratislave hned dvä z vyššie uvádzaných mien — organový recitál Eriky Hahnovej a Vladimíra Rusáča (recenziu jeho vystúpenia prinesie budúce číslo — pozn. red.).

Erika Hahnová vystúpila v Redute 29. marca t. r. Tento jej koncert znamenal prakticky nový štart na umeleckú dráhu, poznačenú zdravotne fažkou haváriou, čo pre mnohých by znamenalo koniec umeleckej kariéry. Navyše, Hahnová svojim bohatým, štýlovo rozmanitým a kompozične náročným programom chcela dokázať, že i nadľať treba s ľuďmi v umeleckom svete počítať. V skladbách Bacha, Couperina, Sostakoviča, Francska, Slavického hľadala svoju osobnosť i osobitosť, vlastnú interpretáciu invenčiu, umelecké a tvorivé dispozície. I keď našla diela, ktoré poskytli jej realizáciu, snahám vhodnú pôdu, ba i stotožnila sa s naturelom sólistky, u väčšiny prevládala regisťračná a výrazová prekomplikovanosť, čo mestami nanucovalo otázku — či menej niekedy neznamená viac. Najvyhľadanejšie sa to prejavilo vo Francúzovom Prelúdiu, fúge a variácii op. 18. Prelúdiu a fúge d mol op. 87 č. 24 Dmitrija Sostakoviča (v organovej úprave Eriky Hahnovej) a Invocation Klementa Slavického vyznali v jej podaní presvedčivo. Zmysel pre drobnokresbu, bohatú farbenosť, na druhej strane silná kontrastovosť, až apartný zvuk, sklenené prísnou logikou, výhovuje organistickú naturel. V rámci jedného recitávu nie je podstatná klasická stavba programu, skôr umělecká úroveň a preto vari výhodnejšie je upriamíť svoje schopnosti a nadanie na záber či obdobie tomu-ktorému umelcovu najbližšie, ktoré dávajú predpoklad pre ďalšie umelecké napredovanie a tvorivý rast.

E. ČÁRSKA

## MUSICA AETERNA

Dňa 12. IV. 1976 usporiadala Galéria mesta Bratislavu komorný koncert v Klariskach. Opäť sa predstavil komorný súbor Musica aeterna, ktorého členom bol sprístupnený verejnosti skladby piatich storočí. Odznelo 20 renesančných a ranobarokových skladieb, počnúc minnesongom Oswalda z Wolkensteina cez viachlasné diela zo Speváka z Lochamu, autora Vrdunga a zo Speváka Petra Schöffera, kompozície vrcholných renesančných majstrov G. Gabrieliho, C. Monteverdiho, G. Legrenziho, Jána z Lublina, J. J. Fuxa, H. I. F. Bibera, až po záverečnú sútu z Hudobného tureckého Eulenspiegela od D. G. Speera (premiérované dielo) a skladbu L. Rossiego, s ktorou súbor v plnej zostave ukončil svoje vystúpenie. Veľkou zásluhou telesa je, že oživuje hudbu starších storočí; reperátor, o ktorý je dnes pomerne nádza.

Napriek tomu, že súbor Musica aeterna je veľmi mladý, a to v oboch zmysloch (prvýkrát vystúpil v roku 1973 na letných komorných koncertoch a okrem svojho umeleckého vedúceho Jána Albrechta pozostáva čisto z mladých poslucháčov VŠMU), jeho meno čoraz hlbšie preniká do podvedomia milovníkov hudobného umenia, a to predovšetkým zásluhou vydarených koncertov v Mirbachovom paláci, na BHS 1975 a pod. Zloženie komorného telesa je: 3 speváci (sopránka Viera Braunová, altistka Hana Štolfová a basista Peter Mikuláš), 4 huslisti (Ján Gréner, Mikuláš Kováč, Rudolf Kandl, Peter Zajíček), 2 violisti (Ján Albrecht a Tibor Kováč), violončelistka (Mária Ondříková), kontrabasista (Anton Viskup), čembalistka (Marie Dobrášová-Kopecká). Sú to všetko nadšení hudobníci s úžasnými rezervami, či už počítajú o spevákov, sládkárov alebo čembalistky M. Dobrášové-Kopeckej (držiteľka ceny 1. čembalovej súťaže v Hradci v roku 1975, úspešná sólistka, ktorá na nedá

(Dokončenie zo 4. str.)

morného hráva a muzikálca Jána Albrechta; pri samotnej interpretácii za se vydružilúca sa osobnosť hľastiu a mohutu Jana Grena. Spomínaný náročný program zvládli technicky takmer dokonale, ale hlavne muzikantsky prečítene a v rámci štýlu toho-ktorého obdobia.

Cieľom týchto riadkov však nie je podrobne popísanie výkonu jednotlivých, striedajúcich sa sôlistov, skôr vyzdvihnutie súboru ako celku, upozornenie na to, že po takomto začiatku možno očakovať ich cestu nahor. Teraz záleží na tom, aby teleso dostalo viac možností vystúpiť na verejnosti, kde by hráči získali cenné skúsenosti a podnety pre ďalšiu prácu a aby sa ho ujala nejaká inštitúcia.

VIERA KORECKÁ

## Recitál

### Idy Černeckej

V súčasnom období disponuje slovenské reprodukčné umenie radom talentovaných klaviristov. Ohraničené koncertné možnosti nátna ich venovať so korepetičil, komornej hudbe, pedagogickej činnosti a iba sporadickej môžu vystupovať ako sôlisti. Nečudo potom, že každý recitál, polorecítal niektorého z nich stretáva sa najmä v Bratislave s veľkým záujmom odborníkov i príaznivcov hudby a súčasne je aj akou súťažou; kto by totiž neobstál, nedostane ďalšiu možnosť a na priležitosť ľaká rad ďalších žújemcov. Obstat v takejto skúške nervónie je iste ľahk vec. Navyše každý očakáva od mladého klaviristu prinajmennej taký výkon, ktorý by sa úrovňou vynoval predchádzajúcemu vystúpeniu.

Ida Černecká v tejto konkurenči vydobyla si z cenu veľkých odriekaní a hľevnatej, vytvarej práce jedno z prediných miest. V porovnaní s ostatnými, predči ich enormou zásobou dynamicko-farebných odťienkov, priezračnou čistotou kresby, dokonalým vybrásením sadzby a osobitou vnútornou disciplinou. V súčasnosti študuje ako stážistka prof. Gornostajevovej na Konzervatóriu v Moskve, takže aj celovečerný recitál, ktorý sa uskutoční 1. marca v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca bol súčasne previerkou toho, akou miereou sa štúdium v ZSSR podieľa na jej raste.

Spôsob jej výrovnania sa so stavobnou problematikou Bachovej Tokáty D dur (BWV 912) svedčí nielen o jedinečných technických a psychických dispozíciah, vnútornej výrovnosti, ale aj o vzácnnej hudobnej inteligencii, ktorá ju bezpečne viedla pri stmelovaní náladovo značne kontrastujúcich úsekov v monolitnej a napäťi hudobnej práde. Beethovenovu Sonátu e mol, op. 111 sme počuli opäťovne po Prehľadke v Trenčianskych Tepliciach a po diplomovom recitáli (1974). Uroveň jej podania svedčila o tom, ako prikladne mladá umelkyňa neustálym brúsením zdokonaluje kmeňové dielo svojho repertoára. V akustických podmienkach Zrkadlovej sieni vyznelo dielo dramaticky hutnejsie, eruptívnejšie, mužnejšie, zvukovo mohutnejšie a čo je hlavné – ucelenejšie ako kedykoľvek predtým. Dozrelo v detailoch i v celkovom stavobnom stvárnení. Umelkyňa hrá ho wołnenejšie, dokonca pri stupňovaní výrazu v Ariette boli by sme zniešli tempo aj o niečo pomalšie, aby sa rytmická kresba (bodkovanej rytmie) dala sluchovo lepšie postihnúť. Najväčší prinos sme však zaznamenali vo výrazovej sfére – v tom, ako umelkyňa dokázala vystihnuť bohatstvo premenlivých a stupňujúcich sa meditativných nálad. Výsledok, ktorého sa doposiaľ dopracovala, musí každého nezaújatého posluchača očariť, ale súčasne aj presvedčiť, že za dosiahnutím ideálu možno ľatko aj ďalej. Černecká je typom umelkyne, ktorá na tom istom bude ľatko vŕtať pracovat.

Schumannova Sonáta g mol, op. 22 niesla všetky znaky Černeckej hudobného rukopisu a aj v oblasti citového stvárnenia dosahovala jedinečných parametrov. Bohatstvo fantázie, vzruch, neha i vásen, dravý spád i sladké zasnente dokázala umelkyňa zosúladit nielen v technicky dokonalý, dynamicko-farebne ideálne vypracovaný, ale aj v celkovej výstavbe osobite uchopený monolit. Bol to reprezentatívny výkon.

Technicky, zvukovo, farebne i emocionálne dokonale bolo stvárnenie záverečných Cikkerových Tatranských potokov. Nie samoučelná zvuková rafinovanosť, ale ideálna poetická atmosféra, strhujúci, doslova dych berúci príval hudby, ktorý predči všetky doterajšie (vždy do teraz považované za vrcholné) interpretácie. Dokonca i bravúrna finálna etuda (pre krehkú naturel umelkyne svojimi zvukovými náročmi veľmi náročná) zisala na zvukovej priebojnosti, istote.

Černecká svojim nezabudnuteľným výkonom a zážitkom, ktorý pripravila, sa automaticky pasovala medzi výskvet nás ho interpretačného umenia a ako taká je plne schopná reprezentatívne obstaráť aj v tvrdej zahraničnej konkurencii. Dúfame, že bude mať k tomu dostatok priležitosti.

žk-

## Košické predjarie

Februárový cyklus koncertov otvoril koncert Dámskeho komorného orchestra z Bratislav so sôlistkami J. Špitkovou, V. Podhradskou a dirigentkou E. Kováčovou-Sarayovou. Ich prvé vystúpenie v Košiciach sa očakávalo s veľkým záujmom. Program koncertu z diel skladateľov obdobia baroka a klasicizmu im dala dostať možnosť preukázať kvalitu v oblasti výrovnosti, tónovej kultivovanosti, výrazu a štýlového pochopenia. Program na prvy pohľad zaujíma výsledok bol diskutabilný. Sinfonia e mol A. Vivaldiho, Divertimento F dur W. A. Mozarta a Symfónia D dur T. Albinoniho vyzneli pomerne jednostranne, chýbala im tempová výváženosť, väčšia dynamická diferencovanosť a jednolnosť prejavu. Orchester na mnohých miestach bol i napriek snahe dirigentky nepoddajný a neprispôsobil. Koncert pre husle a orchester a mol A. Vivaldiho v podaní V. Podhradskej bol tempo nejednotný a aj technické kazy ubráili z celkového dojmu. Interpretácia Koncertu pre husle a orchester E dur J. S. Bacha J. Špitkovou bola príjemný zážitok – kvalitou tónu, sugestívnosťou prejavu a hlbkou ponoru do obsahu skladby.

Úvod druhého koncertu – koncertantná predohra Améby J. Grešáko vyznela v podaní orchestra SF a dirigenta B. Režuchu presvedčivo a pôsobivo. Skladba má dôležité miesto v Grešákovej tvorbe a jej zámerom je obnažiť ničím nespútaný, nerytmizovaný, metrom nezovretý živelný pulz. Posluchač je vo varení divokého pohybu, ktorý ustáva len na malých miestach, aby sa opäť roztvoril ako symbol nezníčiteľnej životnosti ľudskej a ľudového prejavu. Orchester má dielo precízne naštudované. Sôlistom koncertu pre violončelo a orchester č. 1 a mol C. Saint-Saëns bol americký violončelista David Tomatz. Má krásny tón, výbornú techniku, náherne znejúcu kantilénu. Skladba v jeho podaní bola však dosť roztrieštená a jej stmelujúci hudobný nerv zostal zabudnutý. Výkon na prvy pohľad dobrý, nie však strhujúci. Interpretácia Mahlerových symfónii si vyzáduje predsa len väčšiu prípravu a sústredenosť, než akú im môže dať bežná abonentná prevádzka. V Symfónii č. 1 D dur sme neboli svedkami zlého výkonu, orchester odviedol kus svedomitej práce a každého presvedčil o svojich schopnostiach, ktoré úmerne rastú každým rokom. Pomalším tempami dal dirigent možnosť plnému tónovému vyzneniu, nástrojové skupiny boli výrovnane a malé intonačné nedostatky neubrali zo sugestívneho prejavu, v ktorom výrazné modelovanie tému malo svoj obraz a účinnosť. Najpresvedčivejšie vyznela posledná časť, v ktorej dirigent vytvoril zvláštne sa povznášajúco atmosféru.

Zaradením Verdiho Requiem do prvého marcového koncertu bolo každmu jasné, že koncertná sála bude po dlhšom čase opäť piná. Na realizáciu dieľa sa podieľali sôlisti M. Hajóssyová, L. Baricová, L. Löbl a J. Horáček, Slovenský filharmonický zbor, orchester SF s dirigentom M. Klemensom. Spevácke obsadenie a výkony jednotlivých sôlistov – to je trochu komplikovaná kapitola. Všetci odviedli svedomitú prácu. Jedna vec však predsa znepokojuje: prečo sa nedarí mať štyroch spevákov, ktorí by jednoznačne prispeli k špecifickým danostiam skladby a ktorí by mali rovnakú predstavu o jej interpretácii? Výkon Slovenského filharmonického zboru presvedčil, i keď sme ho v Košiciach počuli spievať už v lepšej pohode. Dirigent sa zhstil svojej úlohy dobre, orchester však mohol odviesť oveľa viac. Konceptia dirigenta sledovala nielen veľké plochy, ale i malé detaily, osvedčila sa jeho predstavivosť a zmysel pre stavobnú logiku, našiel momenty napäťia a uvoľnenia a všetko podriadiť obsahu dieľa.

Pre druhý marcový koncert naštudoval dirigent M. Klemens s orchestrom SF dielu D. Kardosa, G. Gershwinu a S. Prokofieva. Táto skladba skladateľských osobností dala výslednicu kontrastnú, pritom vo svojom účinku celistvú a grádujúci. Res Philharmonica D. Kardosa – úvodné číslo koncertu – mala znaky dokonalosti a plnej sústredenosťi hľadávajúci. V tomto temperamentnom a výrazovo premenlivom prúde hudby všetko žiarilo leskom. Radomír Melmuk bol sôlistom Rapsódie v modrom G. Gershwinu. Predstavil sa vcelku sympaticky, je výborne technicky pripravený, muzikálny, s plným rešpektom notového zápisu. Iba technicky dokonalá stránka však nestačila a tlmočeniu chýbala práve tá charakteristická črta rytmickej pregnanciosťi, takéj prepotrebnej pre toto dielo. Aj výkon orchestra chýbalo práve v tejto oblasti ďalšie vefá k špecifickým dokonalému prejavu. Symfónia č. 5 S. Prokofieva uzavrela program koncertu. Jej jednotlivé časti boli nesúrodé, z čoho sa dalo vycitíť, že na jej výslednom tvaru by sa ďalej mohlo pracovať. Najpresvedčivejšie vyznela druhá časť symfónie so svojou dravou a dopredu sa rútiacou melodikou.

ŠTEFAN ČURILLA

## Koncerty v Mirbachovom paláci

V dňoch 21. a 28. marca t. r. sa uskutočnili ďalšie dva koncerty nedelňa predpoludňajšieho cyklu v Mirbachovom paláci. Pokiaľ sme o prvých dvóch matiné cyklu hovorili v súvislosti so zameraním dramaturgie MDKO len v superlatívach, môžeme v celku kladne hodnotiť aj ďalšie vystúpenia predovšetkým však z nasledovných dôvodov:

Pozícia slovenského koncertného umenia je dnes viac, ako kedykoľvek predtým, budovaná na neobyčajne širokej a vcelku výrovnanej základnej interpretáčnej zázemia. Množstvo sôlistov a komorných súborov nemá Bratislavčan ani možnosť spozať. A práve v tomto smere zohľadňa cyklus neďalších predpoludňových významnú úlohu. V priebehu pôsobiacich troch týždňov sme tu spoznali umelcov, ktorých prezentácia pred bežným koncertným obecenstvom zatiaľ nie je „avom každodenným“. Druhou, tiež nistejšou stránkou mince (ktorá však nemôže zastrieliť nepochybne správne dramaturgické zameranie cyklu) je otázka kvality účinkujúcich. Dojem, aký v nás zanechali čembalistka Mária Huljáková a súbor Pro arte musica bol predsa len menší, než ten, s akým sme odchádzali z koncertu A. Sebes a M. Bázliková.

Mária Huljáková v pomerne pestrom programe (Bach, Mysliveček, Vaňhal, Rychlík) mohla uplatniť výrazové osobitosť svojho nástroja a zároveň špecifiku skladieb jednotlivých štýlových období. Žiaľ – nestalo sa tak. Bolo by možné za predpokladu „čembaloje“ prístupu k interpretáciu predpokladu, že organ mu nie je blízky, nakoľko za ním nevidí človeka. V istom zmysle by bolo možné tento výrok transponovať aj na prípad čembala, pravda, len vtedy, ak interpret nedokáže svojím zmyslom pre kresbu detailov preklenúť mechanickú podstatu tvorenia čembalového tónu. Odplátiť pozornosť od neplastickej, mälo tvárnego čembalového tónu možno jedine premyslenou agogikou, pre tento nástroj typickou rytmickou finesom, do noty vypracovaným frázovaním a samozrejme adekvátnou registráciou. Aby nebol čembalová hra nemá, mechanická a plochá, je nevyhnutná dôsledná príprava koncepcie, predchádzajúci podrobnej plán každého hlasu, každého motív a neraz i tónu, ktorý nemožno ponechať náhode. Mária Huljáková je však zatajil len na prahu zvolenej interpretácej dráhy: v priebehu svojej umeleckej praxe sa určite dopravuje k vlastnému vyhnanenému chápaniu osobitosť tohto nástroja a možnosti jeho využitia v literatúre rozličných štýlov.

Súbor Pro arte musica v zložení A. Sawicz (zobcová flauta), A. Menšík (gitara) a V. Kubovčák (violončelo) sa predstavil obecenstvu v Mirbachovom paláci ešte raz 2. mája a to v rozšírenom zložení. V triu (28. 3.) zamerali svoj program na renesančné tanče a poéziu (spoluúčinkoval recitátor J. Venéry). Je pravdu, že svoje party zvládli vsetci traja instrumentalisti dobre. Ich hra bola kultivovaná, presná a súhra vynovená. Nie je teda možné výčítať týmu hudobníkom z hľadiska interpretácie takmer nič. Možno sa však pozastaviť nad tým, k akej bezvýraznosti a stereotypnej sedí povedie nás koncertný život v prípade, ak budú talentovaní interpreti neustále zakladat súbory zamerané na hudbu minulých storočí. Patrí dnes azda k dobrému tónu našich hudobníkov vpisať si na štit svojich umeleckých snažení programové heslo „stará hudba“? V iných umeleckých oblastiach je samozrejmostou skôr opak: mladí umelci inklinujú k mladému umeniu. V oblasti hudby však zatajil nemáme súbor, ktorý by sa venoval cieľavedomej propagácii tvorby našich súčasných autorov. A tak bude nás poslucháč čoraz hlbšie vnikať do bohatstva hudby stredoveku, príomu hudby svojich súčasníkov blahoškonne prenechá budúcim generáciám. Trocha blázivá predstava, že o 300–400 rokoch budú mladí talenty umelci so zanietením zakladat súbory na oživovanie hudby 20. storočia je len slabou útečou...

JÁN KOVÁŘ



## Večer huslových sonát

Slovenská huslistka Gréta Hrdá pôsobí pedagogicky na bratislavskom Konzervatóriu. Okrem školských podujatí a niekoľkých vystúpení v galérii Mirbachovho paláca nemala doteraz možnosť zapojiť sa výraznejšie do kontextu bratislavského koncertného života. Ako vysvitlo z úrovne jej huslového recitálu, ktorý usporiadal MDKO v Zrkadlovej siene Primaciálneho paláca 13. apríla – enpráve. Pre svoje vystúpenie interpretovala z notového pultu závažné huslové sonaty, z ktorých každá reprezentovala odlišné štýlové obdobie, inu náladovú atmosféru a kládu na interpretovanie (pri klavíri bol jej umeleckým partnerom Eudovit Marcinger) rozdielne koncipené a reprodukčné požiadavky.

Po vypočúti celého recitálu odchádzali sme presvedčení, že umelkyňa je pre všetkých tvorivým muzikantom s úctyhodným technickým fondom, s bezpečnou intonáciou a s prinajmenej solidnou zásobou dynamicko-výrazových prostriedkov.

V úvodnej sonáte g mol, op. 1, č. 1 od F. M. Veraciho (ažila zo svojho plne angažovaného muzicirovania, príhľadala na barokovú terasovitú dynamiku a podmaňovala si poslucháčov pôžitkom, ktorý z jej hry priam vyžaroval. V tejto súvislosti žiada sa výzdvihnutý vysokou kultivovanosťou, disciplinovaným, prevedčeným výkonom L. Marcingera.

Janáčkovej Sonáte pre husle a klavír vytlačila Hrdá pečať ženskej jemnosti, plnokrvnosti a živosti. Najmä v okrajových častiach bolo by sa žiadalo ešte viac uvoľnenosti, bezprostrednosti, dravosti a rapsodičnosti, ktoré sú pre Janáčkova conditio sine qua non. (Tak napr. v 1. časti (Con moto) bol by aj klavír pri súčom prednášaní myšlienky v oktávach zniesol ešte spontánnejši spád. S naturelom obyčajov umelcov znamenite korešpondovala filozoficky podľažená hudobná reč P. Hindemitha (Sonáta Es dur, op. 11, č. 1). S vķusom a kultúrou tónu, s dāvkou nevtieravej a prirodene vyznievajúcej pregnantnosti vytvorili pravú atmosféru sústredeného muzicirovania a hľbky.

Na záver svojho vystúpenia si umelec vybral prekrásnu, interpretáčne závažnú, pritom poslucháčsky vdačnú Sonátu A dur od C. Francka. Bola pre nich odrazovým môstikom pre rozvinutie bohatého fantazijského a emocionálneho vkladu. Klavirista sa s technicky náročnými výkumi vyrównával imponujúco. Takto ich podanie podmaňovalo svojim napätim a presvedčivosťou, s akými vnikali do podstaty a obsahu Franckovho diela.

Výkon duua Hrdá – Marcinger predstavil príťomných o citlivej umeleckej spolupráci, o znamenitých technických dispozíciah, o nevyhnutnej účasti tvorivého zaangažovania a o uplatňovaní vyspejšej inteligencie pri interpretácii. Tieto momenty zaručovali stavobný nadhľad nad širokými plochami: aj v detailoch dokázali ich naplniť premyslene, no vždy živou a pulzujucou hudbou.

Na koncerte

## Z holandského zápisníka

Priznám sa, že som tak trochu tŕpol, keď sa do amsterdamského Schouwburgu začali pomaly trásiť prvé desiatky ľudí. V ten večer sa totiž všobec po prvý raz v tejto holandskej metropole hrala Janáčkova Káta Kabanová a navyše v česštine. Obavy, ako toto dielo prijme tamojšie publikum boli o to vďaka preto, lebo ani u nás sa táto opera neteší prílišnej popularite.

Návšteva na predstavení bola slušná, aj keď bočné a horné sedadlá ostali neobsadené. Pri prvom obraze si publikum na Janáčka iba zvykalo, ale už pred prestávkou sa z hľadiska ozývalo hlasné bravá, ktoré na záver večera preráslo v spontánny hold nielen Janáčkovej hudbe, ale i nášmu interpretačnému umeniu. Na inscenáciu sa podielalo aj niekoľko umelcov z pražského národného divadla: Bohumil Gregor dirigoval Het Amsterdams Philharmonisch Orkest, režiu mal Karel Jernek, scénografiu Josef Svoboda, kostýmy Olga Filipi. Ná-

## Triumph Janáčkovej hudby

ročný part Káte zverili Gabriele Beňáčkovej, Libuše Márová stelesnila Varvaru a Naděžda Kniplová Kabanichu. Všetky ostatné úlohy boli v rukách holandských umelcov a ich zvládnutie čestiny bolo viac než úctyhodné. V Amsterdame je zvykom, že sa azda každá opera uvádzá v originálne. Pokiaľ ide o samotnú inscenáciu, treba zdôrazniť, že v podstate bola prevzatá tá podoba inscenácie, pod ktorou je vyšše spomenutý team českých umelcov podpisany i v Prahe.

Pred ďalším amsterdamským uvedením Káti som navštívil našich umelcov v šatni. A tu sú momentky z minirozhovoru:

Ako podľa vás zvládli holandski kolegovia česťtinu?

Beňáčková: Všetci myslíme, že sa tejto úlohy zhodili s úspechom. Pri štúdiu libreta im s predstihom pomáhal jeden člen orchestra, ktorý je náhodou Čech. Počas skúšok, samozrejme i my všetci, najmä režisér a dirigent.

Vedeli by ste naopak zase využiť naštudovať niektorú holanskú operu v origináli?

Márová: Aj keď sme sa o to nikdy nepokúšali, ak to dokázali oni, prečo nie aj my?

Čo poviete na spontánnu reakciu publiku a kladnú kritiku?

Beňáčková: Taký aplaus uždy poteší. U nás na niečo podobné nie sme zvyknuti a u Janáčka všobec nie. A to ma

práve mrzi. Holandská premiéra Káti nebola v Amsterdame, ale v Cirkusovej hale (pre asi 2000 návštevníkov) v Scheveningen, ktorá sa pre divadelné účely upravuje asi na polovicu svojej kapacity. V hľadisku bolo až 800 ľudí a odozva bola azda ešte hlučnejšia než tu.

Ako ste vychádzali so svojimi holanskými kolegmi?

Beňáčková, Márová: Spolupráca s nimi bola fantastická. Ináč, ľudia sa tu zdajú byť trocha uzavretí, chladní — rovnako ako tamojšie počasie. Klima pre svoju vlnku nie je tu pre operného speváka práve najzdravšia, aj keď musíme priznať, že zase naopak, zdá sa, že vo vzduchu je oveľa menej nečistôt ako u nás...

V jednoducho vybavenej divadelnej šatni začalo byť rušno, inšpícient volal hercov na scenu a to bol ten posledný okamik k stisnutiu rúk a s prianím ďalšej dobrej reprezentácie nášho umenia vo svete.

VLADIMÍR ČECH

## Gustav Mahler 1860 — 1911

Dňa 18. mája t. r. pripomienie si hudobný svet 65. výročie úmrtia Gustava Mahlera. Skladateľova životná filozofia a hudobná reč dotkla sa predovšetkým človeka na rozhraní 19. a 20. storočia.

Mahler spojil v sebe symfonického ducha Beethovena s dramatickým duchom Wagnerovým. Veril vo veľkosť čistého umenia a v jeho večné etické poslanie. So stupňovaním a rozrastaním mahlerovského orchesterálneho aparátu je úzko spätá aj idea monumentalizačnej funkcie hudby v jej filozofickom a mrvnom zmysle. Je to hudba, ktorá spolu s človekom vystupuje k občanom i nad ne a vzdáluje sa do nenávratu. Mohlerova hudba uzdravuje človeka a strháva ho svojou nesmiernou silou k pravým, všeľudskej hodnotám. Etická sila Mahlerovej hudby spôsobia predovšetkým v tom, že nedáva ľudstvu len nádej, ale aj silu a vieriť v lepšiu budúcnosť a v dôstojnosť človeka.

Samotný Mahlerov život bol komplikovaný a jeho dieľo dlho nedocenené — ako to už často býva u veľkých majstrov. Mnohí súčasníci ho považovali len za veľkého dirigenta. K určitému zlomu došlo až v r. 1893 — po predvedení II. symfónie c. moj. v Berline, ktorá nesporne patrí k najveľkolepejším dieliam hudobnej literatúry. Mahler tu ukazuje obraz zániku sveta s celou apokalyptickou hrôzou a súčasne s filozofickým nadhľadom účasti a pôrozumenia. Táto látka — vyjadrená a pretavená v mohumentálnej hudbe — strhla po prvý raz veľkú časť obecenstva na svoju stranu. Po nedávnu I. symfónie bolo to pre skladateľa čiastočné zadostučinenie. No neprineslo Mahlerovi trvalejšie pochopenie. Až Viedeň a neskôr New York sa stali pre umelca významnejšimi miestami.

Do viedenského prostredia si priniesol Mahler hlboký vzťah k českej hudbe, ktorý získal už v detstve v rodnom Kališti. Za

svoje hlboké znalosti z európskeho hudobného dedičstva vedačil viedenskému konzervatóriu a univerzite. Životné a umelecké skúsenosti nadobudol najmä za dirigentským pulmom v Prahe, Lipsku, Budapešti, Hamburku, vo Viedni a v New Yorku. Z celej Mahlerovej tvorby vyžaroval už od začiatku akýsi nostalgický podtón, príznačný tak pre symfonickú, ako aj vokálnu tvorbu.

Pociatočný romantický charakter diel sa neskôr mieša s klasickými prvky a na tejto platforme vyrastá nová syntéza, ktorej vytváril osobitú pečať skladateľového génia. Každého hudobného elementu sa zmocňuje so silou i pokorou, vznešenosťou i rezignáciou. Azda najtypickejším prejavom Mahlerovej hudby je grotesknosť a sarkasmus. Na výpoved svojho vnútra potreboval predovšetkým ľudský hlas a rozsiahly symfonický aparát. Mahlerova snaha po majestátnosti bola podchýtená už v samotnom zároku motívického jadra a v schopnosti s ním pracovať až do maximálne možných rozmerov. Na druhej strane — v piesňach dokázal zachytíť každý nervový záchrab a dať mu pôsobivé prečítanie. Sila Mahlerovho génia spočíva v pôsobivosti a kráse hudobného nápadu, ako aj v schopnosti pracovať s ním. V piesňach je nápad účsom a v symfónii prostriedkom. V tomto je Mahler veľmi blízky Schubertovi, rovnako ako melodickej väzbou k viedenskému prostrediu. Zvláštnu pozornosť si zasluhuje najmä Mahlerova polyfónna sadzba (a to najmä od V. symfónie). Mahler si vždy prial, aby jeho hudba bola chápána bez rušivého vplyvu mimohudobných predstáv. Nikdy nevpisoval svojim dieliam mimohudobný program; nadpisy boli len hrubým lešením, ktoré bolo možné po dokončení stavby odstrániť.

Mahlerova tvorba do rokov, kedy začal chorlaviť, vznikala z kladných životných pocitov. Až tažká choroba začala skladateľa odpútať od tohto sveta a menila jeho filozofiu i tvorbu. Pieša o zemi je hrančinou čiarou, kde počuť odchádzat človeka, kde každý lón je osobou výpovedou skladateľovo vnútra. V počnobom duchu je ladená aj jeho posledná IX. symfónia a fragment X. symfónie.

Pravá hodnota Mahlerovho diela nekotví v monumentalite, ani v rozširovaní orchesterálneho aparátu. Je to jedinečnosť umenia, neopakovateľnosť s akou dokázal povedať večné životné pravdy.

IGOR BERGER



Fiorenza Cossottová (Amneris) v scéne s Radamesom — Józsefom Simándym.

## Amneris: Fiorenza Cossottová

V marci zavítala na operné scény Varšavu a Budapešť najväčšia talianska mezzosopránka od čias Stignaniovej a Simionatovej, dnes temer bezkonkurenčná Azucena, Amneris, Santuzza a Dalila — Fiorenza Cossottová. So svojím manželom, basistom Ivom Vincicom a maďarskými partnermi M. Sudlikovou a J. Simándym fascinujúcou umeleckou presvedčivosťou strhla publikum budapeštianskej opery v predstavenej Verdiho Alidy k bezhraničnému, frenetickému potlesku.

Čím však uchvátila Cossottová najväčšiu? Krásu a mohutnosť dramatického mezzosopránu, zvrchované technické zvládnutie nad ním a zrelosť umeleckofyzického potenciálu sú základnými predpokladmi, bázou, na ktorej umelkyňa tvorí profil opernej postavy. Vo výstavbe úlohy Amneris spočíva koncepcia v dávkovaní a tieňovaní dramatickej sily v súlade s vývojom úlohy tak, aby vrcholila v predposlednom obraze scé-

nou, kde Amneris navždy stráca Rada-mesa. Cossottové interpretácia je príkladne bel cantová: spieva v dokonale zladejnej vibrácii rezonančných priestorov hlavy a hrudníka, výšky svojím volumnom, leskom a istotou napĺňajú obrovské priestory divadla, stredná a spodná poloha vďaka perfektnej hrudnej registrácii má rovnocennú kvalitu a priebojnlosť. Umelkyňa spieva stále s maximálnou expresivitou, v intenzívnejších dynamických sférach, avšak bez najmenšej námahy, či prepínania hlasového orgánu. Svoj fenomenálny hlasový prejav dáva plne do služieb výrazu a ten ruka v ruke s hereckou tvárnosťou tvorí vlastné interpretačné ideál verdiovskej postavy.

Na menšom priestore úlohy Ramfisa sa v najlepšom svetle uviedol Ivo Vincic ako umelec so sonórnym, plastickým a kultivovaným basom a charakterom postavy odvodeným výrazom. — y-

## Z hudobného života v Maďarsku

Orchesterálnu kompozíciu Tibora Sáraho „Epitaph. In memoriam Ferenc Szabó“ začiatkom marca po prvý raz uvedol v Budapešti Orchester budapeštianskej filharmonickej spoločnosti pod vedením A. Kórodiho. ● Aj v zahraničí známy Maďarský štátny ľudový súbor si v tomto roku pripomína 25 rokov svojej úspešnej činnosti. ● Na scéne Erkelovho divadla malu v hudobnom náštvovaní Lambert Gardelliho a. h. nový premiéru Verdiho Traviata. Po prvý raz v dejinách maďarskej opernej kultúry sa všetky party interpretujú v taliančine. ● Budapeštianska Štátна opera po prvý raz uvádzala Musorgského hudobnú drámu Boris Godunov v originálnej verzii. Dirigujú Géza Ober-

frank a Ferenc Nagy. ● Nové hudobníky v Editio Musica Budapest: Kamilló Lendvay — Expressions pre sláčikový orchester, József Sopróni — Musica da camera, Endre Székely — 4. sláčikové kvarteto, László Sáry — Versetti noví pre organo. ● Vo vydavateľstve Maďarskej akadémie vied vyskála v anglictine Barókova zbierka tureckých ľudových piesní (doteraz existovala len v rukopise). Komentárom ju opatril turecký skladateľ Andan Saygin, ktorý bol v roku 1936 Bartókovým asistentom pri zbieraní materiálov. ● Za súbornu vydanie diel Bélu Bartóka na gramofónových platniach získala firma Hungaroton Grand Prix parížskej Aca-démie Charles Cross.

Syn Richarda Straussa a dedič autorských práv — Franz Strauss požiadal hudobné vydavateľstvo Schott, aby neuvoľnilo notové materiály opere Salome pre plánovanú inscenáciu v Ulme: po oboznámení sa s inscenáčnimi zámermi režiséra Petra Nussbacha. Ako je známe, pred časom sa Franz Strauss podobným spôsobom usiloval prekaziť inscenovanie Salome Wiélandom Wagnerom v stuttgartskej opere.

## Zo zahraničia

Skladateľ Werner Egk oslaví 17. mája t. r. 75. narodeniny. Pri tejto priležitosti Lipská opera znova naštuduje jeho operu Peer Gynt, európske rozhlasové stanice avizujú vysielanie jeho kompozícii. Egkovo jubileum si pripomienie aj súbor v Staré Zagore inscenáciou baletu Abraxas.

Pred časom sa stretla na svojom 3. zasadnutí Liga ázijských skladateľov. Táto tri roky stará inštitúcia zdržuje tvorcov z 11 ázijských štátov a jej úlohou je riešiť otázky umelecké, ekonomickej i otázky medzinárodnej spolupráce. Najaktívnejšie pracuje v tejto organizácii pracovná sekcia pre súčasnú hudbu. Na spomínanom zasadnutí došlo k závažnej polemike, či elektronická hudba je kultúrne únosná pre tieto štaty.

Za nového riaditeľa obočí hudobno-pedagogických učilišť v Zürichu (Konzervatória i Vysokej školy) zvolili H. U. Lehmanna.

V Paríži otvorili nové dokumentačné centrum pre medzinárodnú výmenu hudobných dokumentov.

Vo veku 87 rokov zomrel v Poznani Maximilián Statkiewicz, nestor poľských baletných majstrov, známy choreograf, režisér a pedagóg. Spolu nedávno zosnulý Leopold Wojciekowský patril medzi popredné hviezdy slávneho Dailegovoho baletu.

Obsadenie, ktoré nahrávalo na písne pre Deutsche Grammophon operu Giacoma Pucciniho Toscu, predstavilo sa aj na parížskej scéne: Galina Višnevská (Tosca), Franco Bonisolli (Cavaradossi) a Matteo Manuguerra (Scarpia). Dirigoval M. Rostropovič.

XXV. zjazd KSSZ si moskovskí tvorcovia učili predstavením viacerých svojich nových prác, z ktorých mnohé sa inšpirovali národným hrdinstvom v časoch II. svetovej vojny. Medzi takéto kompozície patrí aj symfónia Dni vojny, ktorú skladateľ Jurij Levitin napsal na texty A. Tvardovského a L. Pervomajského (interpretoval ju basista J. Nesterenko, zbor a orchester Všeobecného rozhlasu pod vedením Maxima Sostakoviča); Tvardovského poéziu sa inšpiroval až Rodion Ščedrin a Alexej Nikolajev. S veľkým ohlasom sa stretlo uvedenie oratória Alexandra Flájkovského A svet sa pozeral na nás. Témou s ôsmimi variáciami pre symfónický orchester, Sláčikové kvarteto a vokálne kompozície Borisa Čajkovského, z mladých autorov sa o. i. predstavili Oleg Galachov a Kiril Volkov.

Tenorista Nicolai Gedda spieva v Londýne s mimoriadnym spôsobom titulnú postavu Beriozovej opery Benvenuto Cellini.

Osemdesať rokov existencie Českej filharmónie si pripomína viac svetových odborných časopisov. Mimoriadne pozitívne hodnotia úroveň telesa, jeho repertoár, celkovú výkonnosť, disciplínu a kladne hovoria aj o jeho minulých i súčasných dirigentoch.

V dňoch 3.—6. júna t. r. uskutočnia sa v Drážďanoch Dni Carla Mariu von Webera. Umelci NDR i hostia zo zahraničia budú interpretovať Weberove komorné, koncertantné, orchesterálne a operné opusy. Festival sa poriadza z príležitosti 190. výročia narodenia a 150. výročia smrti Carla Mariu von Webera.

Ústav pre výskum ľudovej hudby na Vysokej hudobnej škole Franza Liszta vo Weimare má za seba 35-ročnú záslužnú činnosť. Pod vedením svojho zakladateľa, prof. Günthera Krafa mohol ústav v NDR zabezpečiť cennú hudobnú pozostalosť. Tematickým fážiskom výskumu práv boli hudobné tradície robotníckej triedy a jej spievackého hnutia.

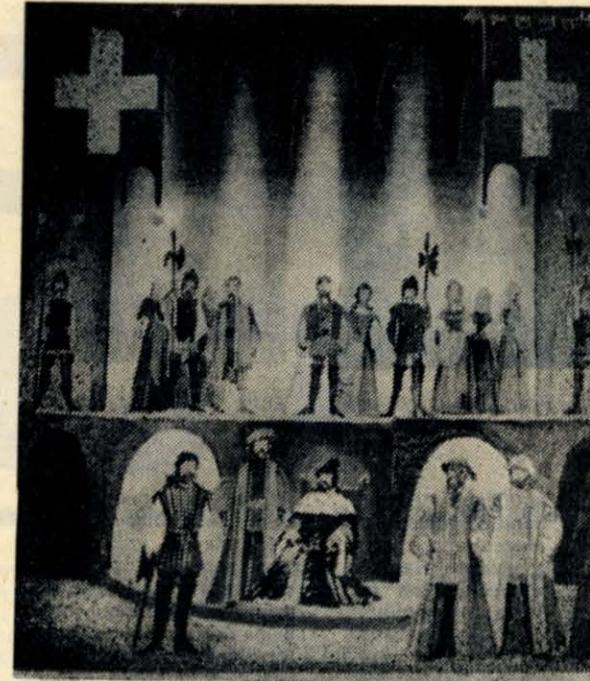
# PRO ARTE MUSICE

Iniciatívi mladí pedagógovia Konzervatória v Bratislavе: Mária Karliková (husle), Antoni Sawicz (sopránová a altová zobcová flauta), Viktor Vavro (priečna flauta), Juraj Klat (hoboj), Vladimír Kubovčák (violončelo), Alojz Menšík (gitaru), Róbert Grács (čembalo – basso continuo), Zlatica Majerská-Poulová (čembalo) vytvorili komorný súbor variabilného obsadenia pod názvom Pro arte musice. Ensemble vyhľadáva, naštudovala i koncertne predvádzala hudbu počínajúc renesančiou cez baroko, rokoko aj modernú literatúru vhodnú pre ich nástrojové obsadenie. Súbor posilnený o hafifiku V. Sawiczovú sa veľmi úspešne uvedol na vlaňajšej prehrávke mladých koncertných umelcov, ktorú usporiadal Slovkoncert. Dňa 24. marca t. r. sa predstavil na samostatnom koncerte v Žrkadilovej sieni Primačiáldneho paláca aj bratislavskej verejnosti.

Existencia ensemble tohto obsadenia a zamerania začína ďalšiu medzeru slovenského hudobného života a hoci je telesom začínajúcim, zásluhou vynikajúcej úrovne jednotlivých hráčov dosahuje už v tomto štadiu impozujúce výsledky. Spiritus movens súboru je nesporne huslistka M. Karliková, ktorá ziskala rozsiahle skúsenosti v komornom muzicovaní ako primárius Bratislavského kvarteta, kde pôsobila do r. 1974. Klat a Menšík sú laureáti medzinárodných súťaží, Grács a Majerská majú za seba už niekoľkorocnú sólistickú i komornú koncertnú prax, Sawicz pôsobil 5 rokov ako orchestálny hráč v Poľsku. Výkon súboru charakterizuje vysoká technická úroveň, bezpečná intonácia, hlboký výraz, markantný, nendislný zdôrazňovaný rytmus a až na menšie výkyvy pevné tempo. Rôznosť nástrojov umožňuje pestre streďanie obsadení jednotlivých skladieb. Aj v samotnej dramaturgi podujatia a vo výbere programu čítaj ruku skúseného hudobníka. Zaujímavé je sledovať skladby, v ktorých účinkujú vedľa seba V. Vavro, ktorého prievodnú, až zdravú, trochu ešte nevykvásenú muzikálitu akoby zápasila s už vyzretiešou a vyravnanešou osobnosťou M. Karlikovej. Toto koncertovanie v právom barokovom slova zmysle, pokiaľ nezasahuje do tempovej vyravnanosťi hudobného prádu, burcuje posluháčovi pozornosť a udržuje ho v neustálom napäti. O výtvorenom komornom citení, o vyzretom muzikantskej ostatných hráčov svedčila príkladná úroveň Trio-vej sonáty J. Ch. Pepuschu v podaní mužského kvarteta (A. Sawicz, J. Klat, V. Kubovčák a R. Grács).

Netradičný repertoár (*Talianksé renesančné tanče*, G. M. Capelli: *Sonáta D dur pre husle, hoboj a kontinuo*, triónové sonáty C. Ph. E. Bacha, J. Ch. Pepusch, J. Ch. Schickhardt, hobojové *Trio g mol* od G. F. Händla a na záver virtuózne náročné, vtipné a svieže *Promenády* pre flautu, husle a čembalo od B. Martinu) s vynikajúcim výkonom Z. Majerskej pripravili silou výpovede, pravým a iškrivým muzikantskym pritomným divákom nevšedný zážitok. Podujatie sa skončilo zaslúženým srdceňkmi ováciami mladým, ambiciozným umelcom.

—žk—



Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

## O divadelnej režii

K významným dramaturgickým činom minulej umeleckej sezóny v opere Divadla JGT patrilo uvedenie opery banskobystrického rodáka, hudobného skladateľa, Viljama Figuša-Bystrého – *Detvan*. Na realizácii tohto diela sa režijne podielal Koloman Čillik, ktorý z titulu uvedenia spomínamej opery prevzal 18. II. 1976 divadelnú cenu Zväzu slovenských dramatických umelcov a výboru Sekcie pre tvorivú činnosť v oblasti filmu a divadla pri SLF. Toto ocenenie nám dalo príležitosť k rozhovoru:

V opere DJGT pracujete ako režisér od roku 1965. Nebola váska vašou prvou umeleckou zastávkou. Co jej predchádzalo?

– K divadlu som privoľal vo zvolenskom Detvane, s hľbou som sa stretol v žiackych a študentských orchestoch, tanečných a džezových kapelách – ale i za dirigentským pultom SLUKU. Popri tom som vyšudoval opernú režiu na VŠMU v Bratislave. Prečo? Nuž, za oných čias sa nám poniekormý snívalo o SLUKU ako o slovenskej ľudovej spevohore. A týto potrebovala aj režiséra... Umiestenka ma odviala na východ – do spevohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Keď som sa zorientoval v tzv. hudobno-zábavnom žánre, pokúšal som sa nahrázať novoviedenskú operetu (Lehár, Kálmán) spoločenskou funkčnou, modernejšou hudobnou komédiou (Offenbach, Suppé) – a operou (Fra Diavolo, Cár a tesár, Predaná nevesta). Ako sa mi to podarilo, to posúdili iní, mné sa vari nepatrí o tom

hovorí – ani pri tejto príležitosti. Faktom je, že na moje začiatky v Prešove, na vtedajší spevoherný súbor aj dnes spomínam veľmi rád, aj keď s pochopiteľnou nostalgiou.

Môj príchod do Bystrice? Bol návratom „vystahoval“ do rodného kraja“, kde navyše nový, mladý operný súbor začínať vyvážať brázdu v dovede nedotknutej panenskej pôde. Súbor samotný rastol k dospelosti, ale nerastol sám, rastol spolu s tým, pre ktorých sa zrodil. To sa fažko ešte raz niekedy niekde zopakuje – a byť pritom, stalo za to!

Vaša pôsobnosť v DJGT zaznamenala niekoľko režij- ných úspechov. Hodno spomenúť Cikkerovo Jánosíku, Beethovenovo Fidelia, Suchoňovu Krútnavu, Ponchielliho Giocondu. K týmto sa dnes pripája ďalší výrazný úspech – Figušov Detvan. Prezradíte nám k tomu vás osobný názor?

– Veľa teoretikov vie, ako má vyzerať divadelná inscenácia – činoherňa, či operná. Nemálo praktikov o tom píše. No často zabúdajú, že každá inscenácia, ba každé predstavenie je neopakovateľný a nezastupiteľný umeleckým počinom, determinovaným danými – a opäť neopakovateľnými a nezastupiteľnými – okolnostami. Ze ide o produkciu – a nie reprodukcii. Zvukový film mal byť hrobom divadla, gramofónová platňa mala odzvonit živej hudbe. Ba rozhlas a televízia vliezli dokonca konzumentovi do bytu! Ale chmúrne predpovede sa nespĺnili. Prečo? Lebo film, televízna inscenácia, gramoplátna, rozhlasová nahrávka sú dokonale, ale predsa len – konzervy. Sú stavom a nie procesom. Divadlo nikdy nebude také dôkonalé, bude po dokonaliosti iba sláhat. Ale práve v tom je záruka jeho večnosti. Divadlo sa v každej inscenácii a každý večer znova a znova rodí – so všetkými dôsledkami, ktoré z toho vyplývajú. Jedným slovom: divadlo je neschématickým, živým organizmom. Po vyše päťdesiatich inscenovaných tituloch – samozrejme, nie iba operných – môžem zodpovedne prehliasiť, že vo svete opery nám obľubencov, ani obľúbenkyne. Možno je to podvodom ochraňa organizmu, ale pre mňa je najlepšou, najdokonalejšou, najkrajšou tá predloha, ktorú práve režirujem.

Takto ste to povedali aj vo svojom vystúpení na Konferencii o živote a diele Viljama Figuša-Bystrého, pri príležitosti jeho 100. výročia narodenia a v predvečer znovuuviedenia opery Detvan práve na scéne DJGT.

– Kto si o mne napísal, že som dobrý dramaturg. Nuž, neviem, či ako režisér mám byť na to pyšný – či naopak. Pravdu ale je, že často pohľad dramaturga objaví v predlohe myšlienky, ktorým – určitým dramaturgickým zásahom – možno preklesnúť cestu na jačisko. Príkladov by som zo svojej praxe mohol uviesť nemälo a aj Detvan patrí medzi ne. Sú veľké témy, veľkí autori, veľdiela. Aj v opere. Sú menšie témy, menší autori i diela. Nie iba v opere. Lenža takýto posudok môžu vydáť iba tí, ktorí majú k divadelným predloham prístup. Naštaste tí, pre ktorých sa divadlo robi, hrá a deje, dieľo posudzuje cez predstavenia a v praxi potvrdzuje pravdivosť rovnice: divadlo = predstavenie = predloha + inscenácia. Verte mi, ak čokolvek na tejto rovnici upravíme, nemôže byť výsledok taký, aký sme očakávali. Teda akékolvek prečítanie, alebo podceňovanie predlohy, či inscenácie je nezdravé. Dirigentovi Antonovi Buranskému i mne sa v inscenácii Detvana iba podarilo potvrdiť pravdivosť spomínaných slov. Pripravovali sme dobrú vec s najčistejšími úmyslami.

Pripravila: E. MICHALOVÁ

### SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND

ponúka inštrukčné skladby slovenských skladateľov:

Vladimir BOKES: Detský cyklus I., II. (klavír)

Ladislav BURLAS: Na strúnach a klávesoch (husle + klavír)

Tibor FREŠO: Skladba pre flautu a klavír

Skladba pre hoboj a klavír

Skladba pre klarinet a klavír

Skladba pre fagot a klavír

Skladba pre cornu a klavír

Skladba pre trúbku a klavír

Skladba pre trombón a klavír

Juraj HATRÍK: Posledný deň prázdnin (klavír, hoboj + klavír)

Prečo mama? (suite, klavír)

Ladislav HOLOUBEK: Detské hry a radosti (klavír)

Dezső KARDOS: Bagately (klavír, husle + klavír)

Miloslav KORINEK: Sonatina pre hoboj a klavír

Sonatina pre klarinet a klavír

Sonatina pre fagot a klavír

Sonatina pre cornu a klavír

Sonatina pre trombón a klavír

Sonatina pre trúbku a klavír

Sonatina pre violu a klavír

Sonatina pre violončelo a klavír

Ján KOWALSKI: Šťastná mládež (žiacký orchester)

Malá detská suite (sláčiky + klavír)

Malé epizódy (detský sláč. orch. + klavír)

Tercetto č. 1, č. 2 (husle + klavír)

Jáčí LETNÁN: Naše záhavky (4-ruč. klavír)

Aladár MÓZI: Drobnosti (husle + klavír)

Alexander MOYZES: Duettino pre husle a klavír

Štefan NÉMETH-ŠAMORÍNSKY: Malý začiatok (klavír)

Milan NOVÁK: Naša budúcnosť (žiacký orch. + zbor)

Andrej OČENÁŠ: Na pódiu (klavír, sláčiky + klavír)

Eugen SUCHON: Maličká som (klavír)

Ked' sa vci zíšli

Preletel sokol

Sonatina vojenská (klavír)

Michal VILEC: Letné zápisky (klarinet + klavír)

Letné zápisky (hoboj + klavír)

Letné zápisky (klarinet + klavír)

Letné zápisky (fagot + klavír)

Letné zápisky (flauta + klavír)

Letné zápisky (cornu + klavír)

Letné zápisky (trombón + klavír)

Materiály sú k dispozícii v Požičovni Slovenského hudočného fondu, Fučíkova 29, 801 00 Bratislava, tel. 373 21, 373 34.

Bližšie údaje o tvorbe jednotlivých skladateľov i o vybraných skladbách podá a po dohode prehrávky pripraví HUDOBNE INFORMACNE STRE-

DISKO Slovenského hudočného fondu, Fučíkova 29, 801 00 Bratislava, tel. 373 21, 373 34.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v režii Kolomana Čillika uvádza banskobystrická opera.

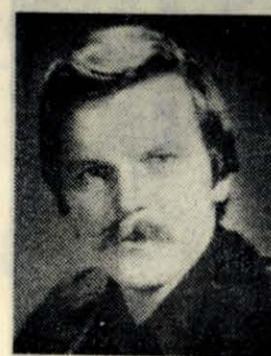
Scéna Pavla Herchla k Verdiho Simone Boccanegrovi, ktorého v rež



Jussi Jalas, dirigent



Stephen Portman, dirigent



Pertti Pekkanen, dirigent



Anita Välikko, speváčka



Erkki Rautio, violinčista



Tauno Aikää, organista

## Stručné dejiny súčasnej fínskej hudby

(Dokončenie z 1. str.)

mladou generáciou bol štýlisticky rozsah enormný. Donor išiel cestou hudoobnej grafiky, kolážovej techniky a happeningu, ktoré vhrli fínsky hudoobný svet (For Emmy II. 1963), k jazzu, k pop-music a k prameňu zábavy vo fínskom rozhlase. Rydman prestal experimentovať a začal komponovať „lúbezné skladby“, zábavu, neoromantickú hudbu. Salmenhaara, ktorého najdôležitejším dielami sú Druhá symfónia, poznáčená istým poľským vplyvom, a Le Bateau ivre (1966) sa napokon

uchýli k výraznej neosimplicite, tonálnym škálam a k Albertimu. Koncom 60. rokov škriepky okolo štýlu ustúpili problémom hudoobnej sociologie.

Hoci sa umelecká tvorba koncom 60. rokov vrátila od experimentovania ku konvenčionalizmu, bol to čas veľkých organizačných zmien vo fínskom hudoobnom živote. Zákony vydané k reforme národnej hudoobnej výučby a k povýšeniu Sibelirovej akademie na úroveň univerzity spôsobili explozívny rast počtu hudoobných učilišť a počtu ich študentov. Poždvihol sa aj standard výučby. V 60. rokoch sa ustanovila aj národná správa umenia so službami pre viedeckých umelcov, tlačové právo sa postavilo na výkonnú základňu a rozšírila sa finančná podpora poskytovaná umelcom, pretože počet umeleckých dotácií a dôchodkov narásol. Systém umeleckých dotácií spolu s organizačiou početných národných inštrumentálnych súťaží pomohli pozdvihnuť aj standard fínskeho interpretačného umenia. Fínski dirigenti a speváci sa od začiatku storočia v hónej mieru porievali na medzinárod-

ných súťažach (napríklad Panula, Berglund, Kamu, Segerstam; speváci Borg, Krause, Talvela atď.), v posledných rokoch fínski inštrumentalisti začali na medzinárodných fórách aj výtažit (Gothóni, Rautio, Norras).

V roku 1970 založená Nadácia pre povznesenie fínskej hudby mala za úlohu vyriešiť azda najnáležitejší problém fínskej hudby — publikovanie a nahávanie malého množstva fínskych skladieb. Základným cieľom Nadácie je podniesť publikovanie hudoobných partítrů a výrobu gramofónových platní, dotovať Centrum hudoobných informácií (založené v roku 1963), ktoré distribuje fínske hudoobné diela a informácie o fínskej hudbe do celého sveta, a prideľovať dotácie na podporu nápaditých fínskych kompozítov. Ako sme už prv uvedli, nahávanie orchestrálnych skladieb prakticky neexistovalo, s výnimkou súrie trinásťich LP platní vyrábených so štátou subvenčiou Zväzom fínskych skladateľov koncom 50. rokov, a zahrnujúcich predovšetkým menšie orchestrálné diela. A tak má nová Nadácia napra-

víť, čo sa zanedbalo za celé desaťročia.

Najmladšej skladateľskej generácií je stále vlastná väčšia štýlistická disparačia než tomu bolo u staršej generácie. **Pehr Henrik Nordgren** (1944) často kombinuje komplex kompozičných metód s ľudovou hudoobou. V poslednom čase sa jeho silné zväzky s Japonskem odzrkadľujú v exotických črtach jeho hudby, napríklad v používaní tradičných japonských hudoobných nástrojov. **Leif Segerstam** (1944), medzinárodne známy dirigent, výkonný huslista a klavirista a nepochybne najmnohostranejší talent vo fínskej hudbe, prešiel od silného expresionizmu svojich prvých diel k aleatorike a priestorovej technike. **Kalevi Aho** (1949), ktorý sa zaujíma o tradičnú polyfonickú techniku v duchu Šostakoviča a Mahlera (napríklad jeho Štvrtá symfónia je štrukturálne rozsiahlu trojitolu fúgu), zložil doposiaľ iba rozsiahle diela, predovšetkým symfónie a slávikové kvartetá.

Doposiaľ bolo vo Fínsku skomponovaných iba málo diel elektronickej hudby, pretože je tu nedostatok štúdií, ale niektorí skladatelia zložili

niekoľko kompozícii pri štúdijských cestách v zahraničí. Najzávažnejším úspechom je zatiaľ v tomto smere prvá cena, ktorú získal **Osmo Lindeman** (1929) svojou skladbou Ritual na Siestej medzinárodnej súťaži elektronickej hudby v Talianku (1972).

V sedemdesiatých rokoch sa fínska hudooba rozvíja veľmi rýchlo. I opera, ktorú skladatelia dľho zanedbávali — výnimkami sú **Tauno Pykkänen** (1918) so siedmimi operami a **Tauvo Marttinen** (1912), jeden z najvýkonnejších a najmnohostranejších fínskych skladateľov, tak tiež so siedmimi operami — dostáva sa na výslinie záujmu. Charakteristickou črtou fínskej hudby v súčasnosti sú aj početné letné hudoobné festivaly. Festivaly väznej hudby, Ľudovej hudby, jazzu a opery zhromažďujú rekordné množstvá publiká. Chýba iba festival modernej hudby. Pravda, tento nedostatok sa kompenzuje v škandinávskej kooperácii Nordické hudoobné dni sa uskutočňujú každý druhý rok v rozličných krajinách a je tu aj každoročný Týždeň „Ung Nordisk Musik“ — tak isto striedavo v rôznych



Jarmo Sermiö, skladateľ



Liisa Pohjolaová, klaviristka

škandinávskych krajinach — na ktorom študenti hudby z celej Škandinávie predvádzajú diela severských skladateľov do 30 rokov. Významné sú aj výmenné koncerty v Škandinávii a spolupráca škandinávskych skladateľských zväzov.

**N. Zolotarievom** je apotézou hrdinstva letca Alexeja Meresieva v II. svetovej vojne. Od interpreta hlavnej úlohy, ktorý je nepreručiteľne na scéne, vyzáduje vysoké majstrovstvo. Jeugenij Kibkalo zvládol túto fažkú úlohu skvele.

V týchto rokoch obnovili, alebo od základu prepracovali aj opery ruských skladateľov. V roku 1958 pripravili dirigent **J. Svetlanov**, režisér **L. Baratov** a výtvarník **F. Fjodorovskij** úspešnú inscenáciu Čajkovského Carođnejnice. Speváci — **L. Avdejevová**, **L. Nikitinová** (Knažná), **A. Ivanov**, **M. Kiselev** (Knieža), **Tatiana Tugarinovová** (kmota Nastasia), **Alexej Geleva** (Mamyr) vytvorili v tomto predstavení nezabudnuteľne postavy. O úspech Cárovej nevesty Rimskeho-Korsakova, inscenovaného v roku 1959 dirigentom **Jeugenijom Svetlanovom** a režisériom **Jurijom Petrovom** sa príčinili mladí speváci: **Larisa Avdejevová** a **Irina Archipovová** (Eubaša), **J. Kibkalo** a **M. Kiselev** (Grigorij Grjaznoj), **Galina Olejnichenková** (Marfa) a **I. Petrov** (Sobakin). Obnovila sa aj Korsakovova Rozprávka o cárovi Sultánovi s dirigentom **V. Nebolsinom**, režisériom **G. Ansimovom** a výtvarníkom **V. Klementievom**.

Z opier západoeurópských skladateľov sa v rokoch 1954–1963 realizovalo veľké množstvo nových, či obnovených inscenácií: Auberov Fra Diavolo v roku 1955 (dirigent B. Chajkin, režisér G. Ansimov) — veľmi úspešná inscenácia Mozartovej Figarovej svadby v roku 1956 (dirigent B. Chajkin, režisér B. Pokrovskij a G. Ansimov, výtvarník V. Ryndin), ktorá sa udržala až do dnešných čias, Pucciniho Bohéma v roku 1956, ktorá prifaľovala divákov výbornou výkonnou mladých predstaviteľov hlavných úloh — Alexeja Maslenikova (Rudolf), J. Kibkala (Marcel), M. Rešetina (Chau-

nard), v novej inscenácii Masagniho Sedliackej cti a Leoncavaliových Komendantov sa predstavili **Filipp Parchomenko** (Turrida), **T. Tugarinovová** (Santuzza), **Kira Leonovová** (Lola), **Nikolaj Timčenko** (Harlekýn) a **Alexej Bošákov** (Silvio) — výborne ich doplnili skúsení majstri opernej sceny — **Grigorij Bošákov** (Caino) a **Alexej Ivanov** (Tonio).

Predstavenie Komendantov bolo významné aj tým, že v roku jeho uvedenia sa začala vo väčszej miere uskutočňovať tvořivá výmena sovietskych a zahraničných umelcov. V úlohe Cania vystúpil vo Veľkom divadle aj slávny taliansky tenorista **Mario del Monaco**. Močáčovo hosťovanie v Sovietskom zväze (i v úlohe Josepha v Carmen) a potom spoločné hostovanie s **I. Archipovovou** v Carmen) v Taliansku, prieskum slávnu sovietsku vokálnej škole, vytvorili základy pre širokú výmenu umeleckých sôl, dokonca celých divadelných kolektívov a medzi nimi aj Veľkého divadla s jeho operným repertoárom.

Na konci päťdesiatych rokov odovzdalo Veľké divadlo budovu svojej filiálnej scény Moskovskému divadlu operety. Zato sa mu dostało cti používať nové priestory Kremelského jazdového paláca s obrovským hľadiskom pre šesťtisíc divákov. Začala sa nová, zodpovedná práca. Aj v nových priestoroch, ktoré neboli špeciálne prispôsobené opernej prevádzke, rozvíjala sa nadálej tvoričnosť umelcov Veľkého divadla. Predstavenia však bolo treba scenicky a režijné prispôsobiť novým podmienkam ozvučenia mikrofónmi. To však už bola práca nasledujúceho desaťročia.

Preložil: J. RANINEC  
(Pokračovanie v bud. čísle.)

## Písané pre Hudobný život

A. I. ORFIONOV

# HISTÓRIA

# VEĽKÉHO DIVADLA

13.

Po predčasnom úmrtí N. S. Golovanova stal sa šékdirigentom divadia **A. S. Melik-Pašajev**. Do roku 1953, kedy prevezal funkciu, vypracoval sa na dirigenta medzinárodnej triedy. Desať rokov stál na čele Veľkého divadla, realizoval niekoľko vynikajúcich predstavení a vychoval novú generáciu umelcov divadla. Principiálnosť a náročnosť boli charakteristickými črtami jeho práce. Od predchádzajúceho vedenia prevezal mnohé predstavenia, v ktorých urobil niektoré nevyhnutné korektúry. Pravda, ak aj čo-to menil v Golovanovej interpretačnej konceptii, robil to s „kvácajúcim“ srdcom ako zásadový hudoobník v záujme pravdivého vokálo-hudoobného stvárnenia skladateľových zámerov.

Najlepšimi predstaveniami, inscenovanými Melik-Pašajevom, v tomto období boli Beethovenov Fidelio, Rachmaninova Francesca da Rimini a Prokofieva Vojna a mier. Premiéru Fidella pripravil v roku 1954 s režisérom **B. Pokrovským**. Prekrásnu postavu Flórestana vytvoril **G. Nelepp**, alternoval **Vladimir Ivanovskij**, ktorý touto úlohou úspešne debutoval. Nýbornou Leonórou bola **Nina Pokrovskája**. Pomerne zriedkavo uvádzaná Francesca da Rimini inscenovaná v spolupráci s režisérom B. Pokrovským a výtvarníkom **A. Konstantinovským** v roku 1956 sa spájala s úspešným nástupom mladých umelcov: **Diny Dianovej** (Francesca), **Andreja**

Sokolova (Paolo) a **Alexandra Ognivceva** (Lanciotto Malatesta).

Premiére Prokofievej opery predchádzalo uvedenie viacerých operných noviniek sovietskych skladateľov. Po úspechu Šaporinových Dekabristov insenoval A. Melik-Pašajev s režisérom **L. Baratovom** a výtvárnikom **V. Ryndinom** operu D. Kabalevského Nikita Veršinin s A. Krivčenom v hlavnej úlohe. Bola v nej spracovaná prízna všetkých opery Svetoloda Ivanova Pancierový viač 14-69. Veľmi úspešná bola aj inscenácia Sebalinovej opery Skrotenie zlej ženy, libreta ktorej podľa Shakespearovej komédie napísal S. Maľavič (dirigent **Zdeněk Chalabař**, režisér **G. Ansimov**). Aj v tomto predvedení upozornili svojimi výkonomi mladí operní umelci: absolventi moskovského Konzervatória — Jeugenij Kibkalo, Tamara Miláškinová, Nikolaj Timčenko, Mark Rešetin, Artur Ejzen, Ján Vlasov — ako predstaviteľia hlavných úloh. Dobre prijali aj ďalšiu opernú novinku skladateľa Tichona Chrennikova Matka, podľa románu M. Gorkého (dirigent **B. Chajkin**, režisér **N. Ochlopkov**, výtvarník V. Ryndin). V roku 1959 mala premiéru opera Nazima Ziganova Muse Džalil o tatárskom národnom hrdinovi-básnikovi, umučenom vo fašistických väzničiach. Naštudovali ju dirigent B. Chajkin, režisér B. Pokrovskij a G. Miller, výtvarník V. Ryndin. Titulnú úlohu vytváral **Vladimir Petrov** a N. Išbuliakov, spevák z Kazane.

Opera Vojna a mier, premiéro inšcenovaná v roku 1959, sa stala nosným pilierom sovietskeho operného repertoáru (režisér B. Pokrovskij, výtvarník V. Ryndin). Scénicky je veľmi komplikovaná (množstvo obrazov, masívne dekorácie, rýchle premeny počas znejúcej hudby) a náročná je aj z hľadiska obsadenia jednotlivých úloh (oko 50 osôb). Ne môže ju preto inšcenovať ktorékoľvek divadlo a aj vo Veľkom divadle museli inšcenátori vyriešiť veľa zložitých problémov. I keď ju Prokofiev rozvrhol na dva večery, podarilo sa ju realizovať v celej, v rámci jednovečerného predstavenia. Opera malá veľký úspech a získala plné uznanie nielen v Moskve, ale aj na početných zájazdových vystúpeniach. Z interpretov úloh bolo tažké niekoľko osobitne vyzdvihovať, pretože všetky úlohy tu boli dôležité a interpretačne náročné. Mnohí umelci boli nútenci v tomto predstavení vytvárať aj päť-šesť neveľkých úloh za večer. Výborné postavy lyričkých hrdinov — Andreja Bolkonského a Nataše Rostovovej — vytvorili J. Kibkalo a T. Miláškinová. Neskoršie tieto úlohy alternovali Jurij Mazurok a Makvala Kasrašviliová. Úlohu Kuzuťova úspešne stváriňovali A. Krivčená, Alexander Vederníkov a M. Rešetinov.

Druhá Prokofieva opera Príbeh ozajstného človeka, inšcenovaná v roku 1960 dirigentom M. Ermelrom, režisérom G. Ansimovom a výtvarníkom