HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.
14. I. 1985
2,— Kčs

1

Celoštátna konferencia o hudobnej výchove

HUDOBNÁ VÝCHOVA V PROCESE FORMOVANIA VEDOMIA MLÁDEŽE V SOCIALISTICKEJ SPOLOČNOSTI

Aby práca na formovaní mladej generácie bola úspešná, je potrebné poznať i súčasný stav v oblasti hudobného vzdelávania, zhodnotiť výsledky realizácie Projektu československej výchovno-vzdelávacej sústavy a hľadať nové možnosti a spôsoby zefektívnenia pozitívneho pôsobenia hudby na formovanie vedomia mládeže.

Tento cieľ sledovali organizátori celoštátnej konferencie o hudobnej výchove, ktorá sa konala v dňoch 6.—8. novembra 1984 na Pedagogickej fakulte v Nitre. Konferencia sa zišla z iniciatívy Zväzu československých skladateľov, Zväzu slovenských skladateľov, Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov, Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Nitre, Českého hudobného fondu, Slovenského hudobného fondu a Českej hudobnej spoločnosti. Predsedom konferencie bol PhDr. Zdenko Nováček, CSc., predseda Zväzu československých skladateľov a predseda kultúrneho výboru Snemovne národov Federálneho zhromaždenia ČSSR. Členmi predsedníctva boli vedúci funkcionári spomenutých hudobných zväzov a organizácií.

Pohľad na Predsedníctvo celoštátnej konferencie o hudobnej výchove v Nitre.

Na konferencii sa zišli hudobní pedagógovia, muzikológovia, skladatelia, výkonní umelci a ďalší pracovníci v oblasti hudobného vzdelávania a kultúry, aby prerokovali naliehavé otázky spojené s hudobnou výchovou mládeže a prispeli k ich riešeniu. Program konferencie bol vzhľadom na veľkú šírku riešenej problematiky riešený do piatich tematických okruhov. Konferencia trvala tri dni, počas ktorých sa uskutočnili pracovné zasadnutia, pojednávajúce o hudobnej výchove z rôznych aspektov. Na konferencii odznelo 50 referátov.

Dňa 6. novembra o 9,00 h bolo slávnostné otvorenie konferencie, po ktorom nasledoval krátky hudobný program. Na začiatku 1. pracovného zasadnutia prehovoril predseda konferencie, ktorý v svojom úvodnom referáte načrtol súčasnú situáciu v hudobnom vzdelávaní, zdôraznil silné pôsobenie hudby na mládež, upozornil na nutnosť chápania hudobnej výchovy ako súčasti komplexného vzdelávania a pripomenul problémy, ktoré je potrebné riešiť. Témou 1. pracovného zasadnutia bolo miesto hudby v systéme komplexnej estetickej výchovy. Na tento tematický okruh boli zamerané štyri referáty, z ktorých prvý bol venovaný problematike miesta hudby v systéme estetickej výchovy mládeže. Poukazovalo sa v ňom na nezastupiteľné miesto hudby v systéme estetickej výchovy, ako aj na dôležitosť hudby ako prostriedku medziľudskej komunikácie, ba priamo bytostnej potreby človeka. Účastníci konferencie sa na tomto zasadnutí oboznámili s Projektom československej koncepcie estetickej výchovy. V diskusii bolo zdôraznené dôležité miesto hudobnej výchovy v systéme celej estetickej výchovy.

Druhé pracovné zasadnutie prvého dňa konferencie malo na programe dva tematické okruhy. Prvý bol venovaný analýze stavu a výsledkov hudobno-výchovného procesu. Vystúpilo v ňom 8 referujúcich, ktorí sa zaoberali analýzou súčasného neuspokojivého stavu v školskej hudobnej výchove, zisteného rôznymi testami, prieskumami a anketami. Hľadali aj príčiny tohto stavu a poukazovali na možnosti vedúce k náprave súčasnej situácie.

K tretiemu tematickému okruhu, nazvanému Mimoškolské kontexty hudobného života, odzneli v prvom rokovacom dni namiesto štyroch prihlásených referátov iba dva. Prvý z nich pojednával o úlohe a mieste ĽŠU v systéme hudobného vzdelávania a druhý riešil problémy koncertov pre školskú mládež, ktoré pri správnom usmernení a využití by mohli významne prispieť k hudobnému vzdelávaniu mládeže.

V tematike vyššie spomenutého okruhu pokračovalo potom predpoludňajšie pracovné zasadnutie druhého dňa konferencie. Prehovorili k nej ešte piati referujúci. Mimoškolská oblasť hudobného života je veľmi široká a jej vplyv na mládež zaujímajúcu sa o tzv. vážnu hudbu by mohol byť veľký, o čom svedčili aj referáty pojednávajúce napríklad o úlohe rozhlasu pri hudobnom vzdelávaní, o činnosti a poslaní Hudobnej mládeže v Čechách a na Slovensku, o cieľoch a činnosti Českej hudobnej spoločnosti. Do tohto tematického okruhu bol zaradený aj referát o sociologických aspektoch hudobnej výchovy, v ktorom sa prezentovali výsledky sociologických výskumov. Podľa nich v súčasnom období iba malý počet mladých ľudí prejavuje záujem o vážnu hudbu. Pre väčšinu z nich hudbu predstavuje iba populárna hudba. Je preto dôležité umožniť aj dospievajúcej mládeži styk s umeleckou hudbou. V tejto situácii dôležitú úlohu môže zohrať škola, ktorá formuje mládež pre obdobie dospievania.

Predpoludňajšie rokovanie druhého dňa uzavreli štyri referáty, zamerané na tému Možnosti a metódy efektivizácie hudobno-výchovného procesu, dotýkajúce sa viacerých závažných problémov v hudobnej výchove, ako napríklad jej miesta v individuálnom a spoločenskom osvojovaní si hudby, vzťahu populárnej hudby a hudobnej výchovy, o možnosti zefektívňovania hudobnej komunikácie a dôležitosti uplatnenia anticipačných a prognostických rysov v hudobnej výchove, ktorých cieľom je pripraviť mladých ľudí tak, aby boli schopní správne sa orientovať v súčasnom hudobnom vývoji, ale aj v hudobnom vývoji najbližších rokov.

Program druhého rokovacieho dňa pokračoval v prejednávaní problémov efektivizácie metód hudobnej výchovy a problémov s ňou spojených, aj v popoludňajších hodinách. Pôvodne plánované rozdelenie do dvoch sekcií sa na žiadosť účastníkov konferencie neuskutočnilo. Preto rokovanie prebiehalo iba v jednej sekcii. Jej program bol priam nabitý a pretiahol sa až do večerných hodín. Vystúpilo v ňom 16 referujúcich (okrem ďalších piatich, ktorí pre neprítomnosť nevystúpili, ale ich referáty budú zaradené do zborníka z materiálov konferencie). Rozsiahlosť a rôznorodosť problémov efektivizácie metód hudobnej výchovy sa prejavila už v názvoch referátov. Časť z nich pojednávala o príprave učiteľov hudobnej výchovy, ďalej sa v nich hovorilo o funkcii učebníc hudobnej výchovy, o ich nedostatkoch a možnostiach zlepšenia, o nových trendoch vo vysielaní hudobnej výchovy pre školy v rozhlase, o možnostiach zvýšenia úrovne hudobnej výchovy na základných školách, ako aj o výsledkoch a perspektívach uplatnenia olomouckého modelu „hudobnej osemročky" s rozšíreným počtom hodín hudobnej výchovy. Ďalšia časť referátov uvádzala výsledky výskumov napríklad vo využívaní hudobného nástroja na vyučovaní hudobnej výchovy, vo vplyve hudobno-pohybovej výchovy na rozvoj hudobnosti žiakov, uvádzala ďalej výsledky vplyvu analýzy hudobného diela na jeho apercepciu u mládeže staršieho školského veku. V dvoch referátoch sa podrobnejšie rozvádzali problémy zborového spevu a jeho priaznivý vplyv na vytvorenie správnych speváckych návykov a zručností.

(Pokračovanie na 2. str.)

Hovoríme s riaditeľom Odboru umenia MK SSR zaslúžilým umelcom Jozefom Kotom

NA PRAHU NOVÉHO ROKA

O tradičný novoročný rozhovor požiadala redakcia Hudobného života riaditeľa Odboru umenia MK SSR zaslúžilého umelca Jozefa Kota.

Aké sú predpoklady ďalšieho rozvoja hudobnej vzdelanosti v roku 1985?

— Ďalšie zvyšovanie hudobnej a vôbec kultúrnej vzdelanosti nie je možné zabezpečiť dákym jednorazovým opatrením. Riešenie tohto problému predpokladá systémový a koncepčný prístup, ktorý sa nemôže redukovať iba na otázku rozširovania poznatkov a vedomostí z danej kultúrnej oblasti, ale musí predovšetkým smerovať k vytváraniu aktívneho vzťahu ku kultúrnym hodnotám a k ich využitiu pri celkovom profilovaní osobnosti socialistického človeka.

Ak sa zdôrazňuje význam umenia pre rozvoj tvorivých schopností človeka, znamená to, že kultúra a umenie by mali byť všade prítomnou zložkou nášho spoločenského i hospodárskeho života. Ba v istom zmysle slova, umenie a kultúra môžu spolupôsobiť ako súčasť výrobných síl už tým, že odkrývajú tvorivé fondy ľudskej osobnosti. K týmto cieľom smeruje aj návrh celospoločenského systému estetickej výchovy, ktorý majú v najbližšom období posúdiť stranícke a štátne orgány. V oblasti hudobnej kultúry stojíme pred úlohou prešturktúrovať hudobné záujmy najmä mládeže. Jednostranná orientácia mladých ľudí na rozličné módne skomercializované trendy buržoáznej pseudokultúry prináša so sebou aj viacero ďalších problémov. Preberaním týchto trendov sa otvárajú dvere cudzím ideologickým vplyvom, ktoré sa stávajú východiskom k životným postojom a determinujú aj spôsob života.

Ak si zmapujeme rozvoj koncertného života na území SSR a porovnáme ho napríklad so stavom, ktorý sa dosiahol v ČSR, dochádzame neraz k alarmujúcim poznatkom. Usporiadatelia kultúrnych produkcií sa neraz vyhovárajú na nedostatok finančných prostriedkov i záujmu. Takéto problémy často vyplývajú z faktu, že na príslušnom stupni riadenia došlo k nesprávnemu rozdeleniu rozpočtových prostriedkov. Je vecou predovšetkým rád národných výborov, ale aj spoločenských organizácií, aby považovali výdavky na kultúru za produktívne výdavky, aby pokračoval proces združovania prostriedkov na kultúru. Pritom nemalo by im byť ľahostajné, či sa z nákladov, určených pre kultúrne ustanovizne, sprostredkúva kultúra vysokých nárokov alebo slúžia iba na komerčné účely.

Očakávame teda podstatné skvalitnenie všetkých subjektívnych činiteľov, ktoré sa zúčastňujú na rozvoji a zabezpečovaní miestnej kultúry.

V čom, podľa vás, spočívajú predpoklady a podmienky k vzniku veľkých závažných diel?

— Použime radšej termín závažné diela, alebo ešte presnejšie — kvalitné diela. Primárnym predpokladom vzniku takéhoto diela je talent jeho tvorcu, ale nemenej aj otázka koncepčného, teda mysliteľského prístupu k tvorbe. Nie vždy si tvorca pri vzniku diela kladie náročný program. Niekedy akoby tvoril „na okraji", akoby chcel svet okolo seba iba zaznamenávať, a nie do neho vedome stupovať a ho pretvárať. Podmienky pre tvorbu, aj zásluhou podpornej činnosti kultúrnych fondov, sú v súčasnosti veľmi priaznivé. Pretrvávajú však naďalej nedostatočné nároky na tvorcu i na výsledky jeho tvorby. Umelecká kritika prevažne zotrváva iba v aréne estetických kritérií, a menej hľadá svetonázorový zmysel tvorby a najmä málo odpovedá na to, či umelecké dielo zasiahlo svojimi špecifickými prostriedkami do spoločenského vedomia. Rozhodujúcim kritériom kvality umeleckého diela je popri ideovo-estetických hľadiskách aj jeho fungovanie v spoločenskom procese. Stručne povedané: závažné, kvalitné dielo môže vzniknúť iba v takých podmienkach, ktoré sú odrazom vysokých spoločenských nárokov umeleckej kritiky.

Čo by sme mali podniknúť k prehĺbeniu našich kontaktov v zahraničí?

— Nepochybne sa každým rokom zvyšuje autorita nášho umenia v zahraničí. Svedčia o tom mnohé štatistické údaje, výsledky z medzinárodných súťaží a prehliadok, vysoký kurz najmä slovenského interpretačného umenia a podobne. Pravdaže, daný stav nás nabáda ešte cieľavedomejšie hľadať formy, ako popularizovať hodnoty nášho socialistického umenia v zahraničí, a tým zároveň prispievať k celkovej propagácii výsledkov nášho spoločenského rozvoja. Predpokladá to pri vysielaní umelcov dôsledné uplatňovanie kvalitatívnych kritérií. Nemôže nás uspokojovať konštatovanie, že účinkovanie umeleckého súboru v zahraničí bolo úspešné len preto, že sa dosiahla vysoká návštevnosť, ak na druhej strane sa hosťovanie umeleckého telesa organizuje na báze z umeleckého hľadiska periférnych zahraničných inštitúcií a ohlas odbornej kritiky je prinajmenej zdržanlivý. Neraz zahraničné umelecké agentúry akoby vycítili, že naše súbory môžu pre nich znamenať ľahkú komerčnú realizáciu, a preto sa usilujú diktovať aj repertoár. Nie vždy sa umelecké súbory týmto komerčným ponukám bránia a neraz sú ochotné za zahraničný zájazd poľaviť zo svojich umeleckých nárokov. Ak hovoríme o prehlbovaní našich kontaktov, musíme teda hovoriť aj o prehlbovaní náročnosti agentúry na podmienky, v ktorých by malo umelecké teleso v zahraničí pôsobiť. V dnešnom rozdelenom svete ešte vždy sila umenia môže napomáhať mierovému dorozumievaniu, a preto otázka vysokej úrovne našej umeleckej reprezentácie v zahraničí je otázka výsostne politického charakteru. V tomto smere sa v súčasnosti prijímajú aj patričné opatrenia, ako to vyplynulo z nedávno prerokovávaného materiálu o ďalších úlohách Slovkoncertu pri realizácii našej kultúrnej politiky.

staccato

● **ŠÉFDIRIGENT SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE BYSTRÍK REŽUCHA hosťoval začiatkom novembra m. r. v Egypte, kde na dvoch koncertoch s Cairo Symphony Orchestra uviedol dva rozdielne programy s pozoruhodným zastúpením slovenskej tvorby — v Káhire program zostavený z diel L. van Beethovena (predohra Coriolan), A. Očenáša (suita Rurália slovaca) a A. Dvořáka (5. symfónia F dur) a v Alexandrii z diel L. van Beethovena (predohra Coriolan), L. Holoubka (piesňový cyklus Mladosť), G. Bizeta (1. symfónia C dur) a O. Ferenczyho (Finále). Sólistom koncertu bola košická sopranistka Alžbeta Mrázová.**

● **NÁVŠTEVA Z KÓREY. Osem popredných predstaviteľov hudobného života Kórejskej ľudovodemokratickej republiky navštívilo v novembri Bratislavu. Informovali sa u riaditeľa SF L. Mokrého o systéme nášho koncertného života, štruktúre obecenstva, o konkurzoch do profesionálnych telies a celkovej dramaturgii našich orchestrov. Navštívili aj bratislavské konzervatórium, kde im riaditeľ Z. Nováček poskytol informácie o systéme výuky, úrovni absolventov a modernizácii vyučovania. Kórejskí hostia prejavili záujem aj o našu súčasnú hudobnú tvorbu.**

● **V PRAŽSKOM PALÁCI KULTÚRY sa 6. decembra 1984 uskutočnilo stretnutie členov Umeleckej rady generálneho riaditeľa n. p. Hudební nástroje Ing. L. Brůnu. Členovia tejto rady si vypočuli situačnú správu o výrobe všetkých typov hudobných nástrojov u nás. Napokon vyslovili rad pripomienok k zlepšeniu kvality nástrojov a k ich propagácii doma i v zahraničí. Za Slovensko sú členmi rady dr. Z. Nováček, CSc., doc. dr. L. Mokrý, CSc. a doc. M. Jurkovič.**

● **DIRIGENT ROMAN SKŘEPEK z Košíc uviedol dňa 22. novembra 1984 vo východonemeckom Bautzene s tamojším orchestrom premiéru Piatich lužickosrbských tancov pre veľký orchester od Bartolomeja Urbanca, a to s veľmi dobrým ohlasom. Okrem toho boli na programe koncertu Mozartov Klavírny koncert A dur, KZ 488 (sólista Pavel Novotný, takisto z Košíc) a Dvořákova 6. symfónia D dur. (-ný-)**

● **SEMINÁR „O SMETANOVEJ OPERNEJ TVORBE DNES" usporiadal Kruh priateľov českej kultúry spolu s ďalšími organizátormi dňa 30. novembra 1984 vo Filmovom klube v Bratislave. Na podujatí, ktoré otvoril doc. dr. Ladislav Mokrý, CSc., predniesol úvodný referát doc. dr. Jaroslav Jiránek, DrSc. a poukázal v ňom na historickú a súčasnú hodnotu Smetanovej opernej tvorby. Národný umelec Zdeněk Košler vo svojom príspevku pripomenul interpretačnú, dramaturgickú a režijnú problematiku smetanovského javiskového odkazu a zdôvodnil svoj dirigentský prístup pri naštudovaní všetkých opier B. Smetanu v pražskom Národnom divadle. Jaroslav Blaho z Ústavu divadelnej kritiky a umeleckej dokumentácie kriticky a polemicky hodnotil náš dnešný stav vo vzťahu k Smetanovej opernej tvorbe na slovenských javiskách. V diskusii národná umelkyňa Mária Hubová priblížila veľkú interpretačnú tradíciu v oblasti smetanovskej opery na javisku SND. (-uy-)**

● **SLOVANSKÉ TANCE, op. 46 a 72 A. Dvořáka v pôvodnej verzii (pre tzv. štvorručný klavír) zazneli na druhom matiné sezóny 1984—1985 pre Kruh priateľov Slovenskej filharmónie, ktoré sa uskutočnilo 9. decembra minulého roku. Bola to ďalšia pozoruhodná udalosť, ktorú umelecké vedenie slovenského reprezentatívneho symfonického telesa pripravilo pre svoje publikum: veď orchestrálna redakcia Slovanských tancov prakticky vytlačila z koncertných pódií jej pôvodné znenie, určené primárne pre domáce muzicírovanie — v minulosti tak časté, dnes, žiaľ, už ojedinelé. A práve svojské ovzdušie radosti z hudby — umocnené profesionalitou interpretácie — vyžarovalo z muzicírovania na spomínanom koncerte. Peter Toperczer a Marián Lapšanský podali výkon hodný ich povesti.**

(-iv-)

Uznesenie z celoštátnej konferencie Hudobná výchova v procese formovania vedomia mládeže v socialistickej spoločnosti

Z iniciatívy Zväzu československých skladateľov, Zväzu slovenských skladateľov, Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov, Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Nitre, Slovenského hudobného fondu, Českého hudobného fondu, Českej hudobnej spoločnosti sa v Nitre v dňoch 6.—8. novembra 1984 uskutočnila celoštátna konferencia pedagogických a vedeckých pracovníkov o hudobnej výchove v procese formovania vedomia mládeže v socialistickej spoločnosti.

Vychádzajúc z nového školského zákona i zo záverov celoštátnej konferencie učiteľov analyzovali referáty a diskusné príspevky konferencie terajší stav a perspektívne úlohy hudobnej výchovy so zvláštnym zreteľom na školskú hudobnú výchovu.

Účastníci konferencie podrobne osvetlili otázku významu hudby pre jedinca i ľudskú spoločnosť v podmienkach dynamickej premeny sveta a stupňujúceho sa boja dvoch hlavných svetových sústav. Zdôrazňujú, že pestovanie hudby nie je len povinnosťou voči nášmu veľkému kultúrnemu a hudobnému dedičstvu, ale je neodmysliteľnou súčasťou formovania človeka socialistickej spoločnosti a epochy budovania komunizmu. Hudba totiž významne pomáha rozvíjať citový život dieťaťa, napomáha k vzniku kladných postojov k životu a svetu, spoluvytvára kladné vzťahy k hodnotám, ovplyvňuje špecifickým spôsobom kognitívny rozvoj osobnosti a tým prehlbuje i poznanie a prežívanie sveta, napomáha rozvoju tvorivých síl človeka. V praxi sa ukazuje, že hudobná výchova, ktorá sprostredkováva cesty mladých ľudí k hudbe, nie vždy plní — z objektívnych i subjektívnych príčin — svoje závažné úlohy, čo v konečných dôsledkoch môže oslabiť dynamiku pokrokových koncepcií výchovnovzdelávacieho procesu. Aj preto sa nie malá časť mladých ľudí obracia k utilitaristickým postojom, k maloměšťackemu spôsobu života, k pasivite, k ľúbivému a iba k zábavnému charakteru hudby. Je preto úlohou celej spoločnosti a samozrejme úlohou hudobných pedagógov hľadať cesty k náprave tohto spoločensky neúnosného stavu. K tomu však musia byť vytvorené niektoré zásadné podmienky, medzi ktorými na poprednom mieste stojí otázka skvalitňovania spolupráce všetkých zainteresovaných zložiek — rezortu školstva, kultúry, tvorivých zväzov, ústredných, krajských, prípadne okresných správnych orgánov v oboch republikách a ďalších organizácií pôsobiacich v danej oblasti a povolaných k realizácii zámerov novoprijatého zákona.

K zlepšeniu súčasného stavu preto účastníci navrhujú tieto konkrétne opatrenia:

I. V oblasti predškolskej výchovy

1. Dôsledne sa starať o úroveň hudobnej prípravy v jasliach a materských školách v špecifických kontaktoch s ostatnými odbormi estetickej výchovy (pohybové, rečové atď.);

2. Vydávať materiály, ktoré pomáhajú rodičom podieľať sa na hudobnej príprave ich detí a využívať k týmto úlohám masové médiá.

II. V oblastiach základnej a strednej školy

3. Realizovať a rozvíjať mimotriedne formy hudobno-výchovnej práce (zvlášť zborové hnutie, hudobné krúžky) a súčasne s tým zmeniť zásady odmeňovania učiteľov, t. j. započítavať tieto systematicky organizované činnosti do ich úväzku.

4. Zabezpečiť plné materiálne vybavenie škôl potrebami pre hudobnú výchovu a prihliadať na ďalší vývoj didaktickej techniky.

5. Tam, kde sú na to podmienky, zabezpečiť v plnej miere od 1. ročníka ZŠ vyučovanie hudobnej výchovy učiteľom aprobovaným pre hudobnú výchovu.

6. Zriaďovať špeciálne profilované školy s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy (podľa tzv. olomouckého modelu) a to tak, aby boli ustanovené v každom kraji a podľa podmienok i v ďalších okresoch. Využívať tieto školy pre prípravu uchádzačov o učiteľské štúdium.

7. Vzhľadom k tomu, že práve v období dospievania je možné efektívne profilovať životné postoje mladých ľudí, je potrebné zabezpečiť, aby novozavádzaný predmet estetická výchova bol zastúpený na všetkých typoch stredných škôl a vo všetkých ročníkoch. Mal by byť koncipovaný s prihliadnutím na najnovšie poznatky a trendy spoločnosti a hudby.

III. V oblasti prípravy a ďalšieho vzdelávania učiteľov a hudobnovýchovných pracovníkov

8. Skvalitniť prípravu učiteľov hudobnej výchovy na vysokých školách, a to takto:

a) zjednotiť požiadavky na prijímanie poslucháčov tých odborov, kde je zastúpená hudobná výchova;

b) uprednostňovať pri prijímacom konaní uchádzačov, ktorí absolvovali oba cykly ľudovej školy umenia;

c) rozšíriť sieť stredných pedagogických škôl a zvýšiť počty ich žiakov s orientáciou i pre vyučovanie na 1. stupni základných škôl;

d) znovu zriadiť pedagogické triedy na gymnáziách s rozšíreným počtom hudobnej výchovy a hry na hudobný nástroj;

e) získavať maturantov konzervatórií pre štúdium hudobnej výchovy na pedagogických fakultách a skvalitňovať štúdium tých predmetov na konzervatóriách, ktoré sa študujú na pedagogických fakultách v aprobácii s hudobnou výchovou;

f) hru na nástroji na pedagogických fakultách realizovať ako špeciálny seminár individuálnou formou podobne ako na ľudových školách umenia a konzervatóriách (1 poslucháč na vyučovaciu hodinu).

9. Pri koncipovaní náplne odboru hudobná výchova uvažovať anticipačne, t. j. pripravovať nových učiteľov na neustále sa meniace podoby a funkcie hudby.

10. Vzhľadom k spoločenskej závažnosti javu populárnej hudby a jej podielu na živote mladých ľudí je treba poslucháčov hudobnej výchovy na pedagogických fakultách pripravovať na zvládnutie tejto problematiky v jej stálych premenách. Preto sa doporučuje včleniť toto učivo do učebných plánov a osnov, a to už od I. ročníka.

11. Kvantitatívne i obsahovo intenzifikovať ďalšie vzdelávanie učiteľov hudobnej výchovy v spolupráci ministerstiev školstva a kultúry pri týchto úlohách.

12. V súvislosti s potrebami skvalitňovania vedúcich kádrov záujmovej umeleckej činnosti rozšíriť profil absolventov hudobno-umeleckých škôl inštrumentálnych odborov o výučbu dirigentského minima.

IV. V oblasti výberovej hudobnej výchovy

13. I keď ľudové školy umenia patria k relatívne dobre fungujúcim článkom esteticko-výchovného systému, ktoré sú jeho neodmysliteľnou a integrálnou súčasťou, je potrebné zabezpečiť:

a) zvyšovanie kapacity a podľa možnosti i rozšírenie siete týchto škôl,

b) zmeniť doterajší stav prijímania na ĽŠU tak, aby neboli kladené prekážky žiadateľom, u ktorých sa prejaví záujem o nástrojovú hru v neskoršom veku,

c) zabezpečiť vysokoškolskú pedagogickú prípravu všetkým učiteľom ĽŠU.

V. V oblasti organizačno-inštitucionálneho zabezpečenia hudobnej výchovy

14. Zdokonaľovať spoluprácu medzi rezortami školstva a kultúry a to najmä na strednej riadiacej úrovni (spolupráca v oblasti ďalšieho doškoľovania a pod.).

15. V rámci existujúcich vedecko-výskumných pracovísk (Výskumný ústav pedagogický, Ústav teórie a dejín umenia ČSAV, SAV, Hudobné oddelenie Divadelného ústavu Ministerstva školstva ČSR, Hudobné informačné stredisko, a i.) usilovať sa nielen o koordináciu aktivít zameraných na hudobno-pedagogickú problematiku, ale venovať časť kapacity pomoci pedagogickému výskumu.

16. Zmeniť orientáciu hudobno-pedagogického výskumu v tom zmysle, aby od pasívneho registrovania stavu a od krátkodobých úloh prešiel k aktívnemu vytváraniu nových perspektívnych koncepcií hudobno-výchovnej práce a skúmal v praxi ich efektivitu.

17. Usilovať sa o vznik partnerskej organizácie Českej hudobnej spoločnosti na Slovensku a všestranne prehlbovať spoluprácu českých a slovenských hudobno-výchovných pracovníkov.

18. Vytvoriť v nakladateľstvách lepšie podmienky pre vydávanie hudobno-pedagogickej literatúry (najmä zaktivizovať edíciu Comenium musicum), vydávať prekladovú odbornú literatúru, vytvoriť samostatný tlačový orgán pre riešenie hudobno-pedagogickej problematiky.

19. Vzhľadom k absencii ústrednej dramaturgie, kontroly a evidencie výchovných koncertov v ČSR poveriť touto činnosťou špecializovaného pracovníka z vhodného pracoviska (najlepšie z hudobného oddelenia Divadelného ústavu). Výchovné koncerty je treba chápať ako významnú súčasť výchovnovzdelávacieho procesu a poskytnúť pre ich realizáciu podmienky.

20. Usporiadatelia tejto konferencie sa zaväzujú k tomu, aby sa v primeraných intervaloch vracali k problematike konferencie a sledovali postup realizácie prijatých záverov, prípadne riešili novovzniknuté úlohy a to i za spolupráce ďalších kompetentných orgánov.

Záverom

Vychádzajúc zo základných princípov prestavby našej výchovnovzdelávacej sústavy a zo sovietskych skúseností, zhrnutých na júnovom pléne (1983) ÚV KSSZ, je potrebné za rozhodujúci článok v procese celospoločenskej hudobnej výchovy považovať školu.

Naša socialistická škola môže svoje základné poslanie, výchovu harmonicky rozvinutej osobnosti, ktorá bude schopná riešiť nové úlohy našej socialistickej spoločnosti na prahu nového tisícročia plniť len vtedy, keď sa obsahovo i štrukturálne zabezpečí náležitý podiel estetickej a v tomto rámci i hudobnej výchovy.

HUDOBNÁ VÝCHOVA V PROCESE FORMOVANIA VEDOMIA MLÁDEŽE V SOCIALISTICKEJ SPOLOČNOSTI

(Dokončenie z 1. str.)

Spomínal sa tiež priaznivý vplyv aktívnej práce v speváckom zbore na vytvorenie správnych medziľudských vzťahov. Posledný referát druhého rokovacieho dňa sa dotýkal uplatnenia Novej koncepcie na umeleckých školách a jej vplyvu na zefektívnenie výchovno-vzdelávacieho procesu.

Program záverečného dňa konferencie otvorilo vystúpenie zahraničného hosťa, prof. Katalin Forraiovej z Budapešti. V svojom referáte, doplnenom o ukážky z hodín hudobnej výchovy zo škôl s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy, demonštrovala vysokú úroveň vyučovania hudobnej výchovy v MĽR, dosiahnutú uplatnením Kodályovej metódy.

Posledné pracovné zasadnutie konferencie sa zaoberalo riešením 5. tematického okruhu: Ciele a potreby socialistickej hudobnej výchovy. Zo štyroch pôvodne prihlásených referátov odzneli len tri, ale program bol rozšírený o ďalšie tri referáty, preradené z predchádzajúceho dňa. Prvé tri referáty sa zaoberali funkciou hudobnej výchovy pri formovaní vedomia mládeže z rôznych aspektov. Predpokladom pre účinné výchovné pôsobenie hudby je osvojenie si jej osobitej reči, jej estetických hodnôt. Hudba nepôsobí iba na rozvíjanie citovej stránky mladého človeka, ale stimuluje aj rozvoj jeho logického myslenia a ovplyvňuje jeho kognitívny vývoj. V referátoch sa ďalej konštatovalo, že mládež navštevujúca gymnáziá, stredné odborné školy a stredné odborné učilištia takmer vôbec neprichádza do styku s vážnou hudbou. Práve v období dospievania, kde by formatívne pôsobenie hudby bolo žiadúce a mohlo účinne ovplyvňovať vedomie a hodnotové postoje mládeže, povinná hudobná výchova prestáva a možnosti, ktoré poskytuje estetická výchova na gymnáziách a stredných odborných učilištiach, sa pre nedostatok kvalifikovaných učiteľov vôbec nevyužívali. Je potrebné v tomto smere podniknúť opatrenia na odstránenie spomenutého nedostatku. Posledný referát pojednával o súčasnej situácii v mimoškolskej a záujmovej hudobnej činnosti, poukázal na skryté, dosiaľ málo využité možnosti tejto činnosti pre hudobné vzdelávanie mládeže a uplatnenie jej kreatívnych hudobných schopností.

Na záver konferencie prijali jej účastníci uznesenie, ktoré zhrnulo výsledky konferencie a navrhli konkrétne opatrenia, vzťahujúce sa na hudobnú výchovu od predškolského obdobia až po oblasť jej organizačno-inštitucionálneho zabezpečenia.

HELENA ČERVEŇOVÁ

65 rokov bratislavského konzervatória

Pred 65 rokmi, tesne po vzniku nášho štátu, došlo k udalosti, ktorá ovplyvnila kultúrny život celého národa. Zrodilo sa bratislavské konzervatórium. Bratislava vtedy ešte iba hľadala svoj profil, dokonca aj jej medzinárodné postavenie nebolo ešte celkom vyriešené, iba sa pripravovala na svoje centrálne postavenie hlavného mesta Slovenska. Nová správa musela riešiť základné problémy nového života v republike a nemala ani čas, ani prostriedky — a často ani dosť dobrej vôle — pre také čiastkové skutočnosti ako bola oblasť hudobného školstva. A tu treba spomenúť osobnosť Miloša Ruppeldta, hudobníka, kultúrneho nadšenca, skvelého organizátora, ktorý takmer z ničoho svojím zanietením a neúnavnou prácou si vynútil na príslušných orgánoch najprv pozornosť, potom prísľuby a nakoniec aj — hoc nesmierne okyptené — uskutočnenie svojich požiadaviek. Iba jeden rok po vzniku československého štátu došlo k súhlasu zriadiť ústav, na ktorom sa — pod názvom Hudobná škola pre Slovensko, neskôr Hudobná a dramatická akadémia — začal život konzervatória a celého slovenského hudobného školstva.

Bez vhodných vyučovacích priestorov, vyhovujúcich nástrojov, bez finančného zabezpečenia začínalo konzervatórium svoju existenciu. Miloš Ruppeldt sa nestal jeho riaditeľom pre rôzne osobné aj politicky motivované rozpory a na miesto, ktoré mu prirodzene prislúchalo, bol povolaný Frico Kafenda. Osobne voči Ruppeldtovi tu išlo o ťažkú krivdu. No z hľadiska ďalšieho vývoja školy bolo menovanie F. Kafendu rozhodujúcim pozitívom. Kafenda bol dokonale vyškolený všestranný hudobník, koncertujúci klavirista, skladateľ, výborný organizátor. Z ťažkých začiatkov postupne vybudoval hudobnovýchovnú inštitúciu, ktorá sa mohla dôstojne postaviť po boku renomovaných konzervatórií Prahy a Brna. Vedel si vybrať správne pedagogické sily, sám sa mohol podieľať na výuke najrôznejších odborných predmetov, jeho umelecká a riaditeľská autorita profilovala celý vývoj školy. Pedagogický zbor bol spočiatku malý, ale osobnosti, ktoré v ňom pôsobili, boli veľké — klaviristka Anna Kafendová, huslisti Norbert Kubát a Gustáv Náhlovský, učiteľ spevu Josef Egem, o niečo neskôr skladateľ Alexander Moyzes, dirigenti Oskar Nedbal a Josef Vincourek a mnohí iní. Škola sa rozrastala aj do šírky, rozšírila sa o nové umelecké odbory, triedy dychových nástrojov, organ, dramatické oddelenie, neskôr (pravda, až po 2. svetovej vojne) vzniklo aj oddelenie tanečné.

V rokoch 1927 a 1928 vychádzajú prví absolventi. Iba päť z každého ročníka, no je medzi nimi aj neskoršia koncertná klaviristka Ilona Smidžárová a neskoršia speváčka SND, národná umelkyňa Helena Bartošová. A v týchto rokoch už na škole študuje jeden z tvorcov slovenskej modernej národnej hudby — Eugen Suchoň.

A tak ako pribúdali škole roky a triedy, odchádzajú ďalší absolventi, medzi nimi aj budúce vedúce osobnosti modernej slovenskej národnej kultúry, dnešní národní a zaslúžilí umelci — skladatelia A. Očenáš, D. Kardoš, Š. Jurovský, T. Andrašovan, B. Urbanec, dirigenti T. Frešo, L. Holoubek, L. Slovák, G. Auer, speváci Š. Hoza, J. Kšírová, Ž. Napravilová, M. Česányiová, G. Papp, koncertní umelci M. Karin, E. Fischerová-Martvoňová, A. Móži, dramatickí umelci J. Jamnický, M. Huba, M. Gregor, F. Dibarbora, K. Machata, J. Pántik, M. Kráľovičová, E. Kristínová a ďalší a ďalší. A s nimi desiatky iných hudobníkov, ktorí naplnili naše divadlá, orchestre a neskôr spoluvytvárali sieť hudobného školstva od ĽŠU až po VŠMU.

Kafendovská éra prechádzala aj ťažkými etapami, sprevádzanými nepredstaviteľnými finančnými a priestorovými krízami, prežila vojnové obdobie, kedy ju musela opustiť väčšina jej českých spolupracovníkov, významných pedagógov, a bolo treba budovať nový pedagogický zbor, no po všetkých stránkach, organizačnej aj umeleckej, to bola základná báza celého ďalšieho vývoja školy.

V roku 1949 končí riaditeľské obdobie F. Kafenda, doteraz najdlhšie riaditeľské obdobie v živote školy. Vznikom VŠMU odchádza on a s ním celý rad vynikajúcich učiteľov na túto novú inštitúciu. Nové vedenie školy na čele s A. Očenášom začína ďalšiu, päťročnú etapu. Bola pomerne krátka, no riešila závažné úlohy, ktoré pred ňu postavili nové skutočnosti. Bol to spomenutý odchod veľmi kvalitnej časti pedagogického zboru na nové pracovisko a nutnosť ich adekvátnej náhrady, bol tu pokus o premenu konzervatória na Hudobné gymnázium, pokus pracovne náročný a aj neúspešný, ktorého jediným kladom boli skúsenosti aké nebezpečné je negovať osobitnosť konzervatoriálneho typu štúdia pri snahách o nezdravú unifikáciu, a ako je nebezpečné mechanicky preberať modely, nevhodné pre naše podmienky. Bola tu aj najvýznamnejšia úloha — vytvoriť bázu pre prechod na socialistický typ školy v nových, ľudovodemokratických podmienkach. V tom smere sa očenášovské vedenie stalo základným východiskom vývoja konzervatória ako socialistickej školy.

Po krátkom období provizórií nastúpil do riaditeľskej funkcie Michal Vilec, jedinečná umelecká, riaditeľská a ľudská osobnosť. V mnohých smeroch bol riaditeľom kafendovského typu. Všestranný praktický hudobník, dirigent, komponista, klavirista a organista, skúsený riaditeľ veľkej hudobnej školy. Mal dokonalú predstavu ako majú pracovať jednotlivé oddelenia školy, poznal presne klady a nedostatky každého vyučujúceho. Keď nebol spokojný, povedal svoj názor, poradil, a jeho rady nebolo možné neakceptovať. Za jeho pôsobenia začala škola fungovať ako tichý, dobre bežiaci stroj. Niekedy až pritichý, lebo sa o ňom mimo školy málo vedelo.

Hlavný prejav na oslavách jubilujúceho bratislavského konzervatória predniesol prof. P. Zika. Myšlienky jeho prejavu vyvolali pozornosť účastníkov Slávnostnej pedagogickej rady. Snímka: J. Šrubař

S nástupom dr. Zdenka Nováčka do funkcie riaditeľa nastal obrat predovšetkým v smere otvárania ciest do verejného života. Výsledky práce sa začínajú prezentovať verejnosti, najprv na úrovni mesta, potom Slovenska, republiky a začínajú sa realizovať aj jej kontakty so zahraničím. Nemalý vplyv tu má aj členstvo školy v Asociácii európskych konzervatórií, kedy najmä za pôsobenia dr. Nováčka vo vedúcej funkcii tejto organizácie dochádza k mnohým vzájomným väzbám — vo výmene notového materiálu, modernej hudobnej literatúry, no najmä v konfrontáciách úrovne bratislavského konzervatória s podobnými inštitúciami európskeho a svetového významu.

Tu sa aj otvárajú cesty k umeleckým zájazdom do cudziny, žiaci, komorné súbory, orchester a zbor školy sa s vynikajúcimi výsledkami zúčastňujú nielen na domácich, ale aj významných zahraničných súťažiach, účinkujú úspešne v mnohých európskych krajinách — v Sovietskom zväze, NDR, Maďarsku, Poľsku, Fínsku, Taliansku, Španielsku a Veľkej Británii.

Škola sa postupne stala dôležitou kultúrnou inštitúciou Bratislavy a Západoslovenského kraja. Sú to každoročne desiatky kultúrnych brigád pre významné inštitúcie mesta, výchovné koncerty pre pracujúcu mládež, koncerty školského orchestra, zboru, súborov a sólistov operného súboru a akcie kultúrne najvýznamnejšie — účinkovanie orchestra a zboru na výchovných koncertoch SF a ich vystúpenia v rámci BHS.

Bratislavské konzervatórium sa stalo aj dôležitou hudobnovedeckou inštitúciou. Tu sa rodili návrhy celoštátnych učebných osnov a plánov, tu vznikli odborné učebnice, používané na slovenských konzervatóriách, tu sa rodia metodické systémy so širokou pôsobnosťou na naše ĽŠU, tu sa aj organizujú vedecké semináre s celoštátnou účasťou a významom. Je pochopiteľné, že táto oblasť činnosti školy a jej pedagógov sa premieta v prvom rade do ich vlastnej práce a do procesu stálej modernizácie výchovno-vzdelávacieho procesu. Odráža sa v obsahu učebnej látky, v metódach aj v materiálnom vybavení. Je to napríklad elektroakustické štúdio, jediné tohto druhu v republike, nepostrádateľná súčasť výuky hudobných teórií, dejín hudby, estetiky nástrojových literatúr, laboratórium pre hlavné odborné predmety, pri nahrávaní žiackych výkonov a ich konfrontáciách s nahrávkami významných umelcov.

Konzervatórium bolo vždy školou sui generis. Aj keď je dnes úradne vedené v rubrikách stredných odborných škôl, je stále zvláštnou školou, či už pracovnými a časovými nárokmi na žiakov, počtom významných absolventov, z ktorých mnohí predstavovali a predstavujú reprezentatívne osobnosti slovenského kultúrneho diania, spojením školy so životom, ktoré je podstatnou zložkou výchovno-vzdelávacieho procesu, tým, že žiaci každoročne získavajú popredné ceny na rôznych celoštátnych súťažiach a že medzi nimi nájdeme aj laureátov veľkých zahraničných súťaží, alebo tým, že na nej pedagogicky pracujú renomovaní skladatelia, interpreti, členovia významných hudobných telies, že viac ako polovica pedagogického zboru sa aktívne zúčastňuje na verejnom umeleckom živote.

Za 65 rokov existencie bratislavského konzervatória absolvovalo tu viac ako 3000 poslucháčov. Medzi nimi desiatky neskorších významných spevákov, hercov, tanečníkov, koncertných umelcov, skladateľov a dirigentov, ale sú to aj stovky tých menej známych a neznámych umelcov, ktorí pôsobia v našich orchestroch, profesionálnych speváckych zboroch, v hudobnom školstve a predstavujú základňu súčasného aj budúceho hudobného života nášho národa.

Veľké tradície minulosti sú pýchou každej inštitúcie. No sú súčasne aj záväzkom pre ich ďalšie rozvíjanie, sú výzvou pre ďalšie napredovanie a plnenie nových, ešte náročnejších úloh.

PAVEL ZIKA

Príhody líšky Bystroušky — nielen pre festival

Prispieť k brnenskému hudobnému festivalu významným premiérovým činom je pre operný súbor Štátneho divadla už po dlhé roky vecou prestíže. V Roku českej hudby padla prirodzene voľba na dielo **Leoša Janáčka**, konkrétne na jeho **Príhody líšky Bystroušky**, ktoré sú vedľa Jej pastorkyne považované za „najbrnenskejšiu" operu.

Prvé uvedenie novej inscenácie (28. septembra 1984) sledovalo pochopiteľne i ďalšie dôležité ciele. Jedno jubileum si podáva ruku s druhým a do janáčkovského roku 1988 má mať brnenská opera na repertoári pokiaľ možno celý autorov odkaz. Že tu zároveň ide o inscenačné prehodnotenie, o tvorivú negáciu starých (a teda nastolenie nových) tradícií, nie je iste potrebné zdôrazňovať. S Janáčkovými operami sa vo svete deje mnoho pozitívneho a ak majú janáčkovské impulzy i naďalej vyžarovať z Janáčkovho mesta, nezostáva ani tu nič iného, než uviesť veci do pohybu. Navyše začína v zahraničí viac než u nás dominovať trend „návratu" k pôvodným partitúram očisteným od nánosu dirigentských retuší. Práve v prípade Bystroušky bola pri tomto naštudovaní už k dispozícii rekonštruovaná verzia (na báze Dilie a lipského nakladateľstva Peters) zabezpečená spoločnými silami vedeckých a vydavateľských tímov ČSSR a NDR. Festivalová premiéra mala teda pred očami širokej medzinárodnej verejnosti potvrdiť užitočnosť „staronového" materiálu.

D. Suryová (pes Lapák) a M. Kloboučková (Bystrouška). Snímka: V. Vaňák

Dirigentovi **Janovi Štychovi** návrat k originálu nedal mnoho práce: veď práve v Brne sa udržala relatívne najneporušenejšia tradícia tohto Janáčkovho diela a brnenské materiály sa stali faktickým východiskom k očistenej verzii. Tým skôr je však treba oceniť spôsob, akým dirigent prenikol do štýlových nuansí zvukovo zložitej partitúry. Pri premiére potreboval síce orchester určitý čas na to, aby sa jeho prejav stal plne vycibreným a náležite plastickým, avšak to je bežný jav pri podobných príležitostiach.

Absolutórium možno udeliť brnenskému zboru (zbormajster **Josef Pančík**), ktorému práve v tejto opere pripadá tak dôležitá (aj hudobne a významovo ozvláštňujúca) úloha. O výslednom dojme zhudobneného naštudovania rozhodli v neposlednom rade i vskutku mimoriadne speváckе výkony. Tie boli plne na výške jednak tam, kde sa úloh ujali skúsení janáčkovskí speváci typu **Richarda Nováka** (Revírnik), **Vladimíra Krejčíka** (Rechtor), **Václava Halířa** (Farár), **Anny Barovej** (pes Lapák) a **Jaroslavy Janskej** (titulná postava), jednak príslušníci mladej generácie (tu uveďme za všetkých aspoň **Hanu Málkovú** v postave Líšiaka). V znamení perfektnosti boli však i výkony predstaviteľov menších postáv.

Úloha režijného prehodnotenia pripadla režisérovi **Františkovi Preislerovi.** Vedomie nutnosti zmien oproti doterajším zvyklostiam pôsobilo iste inšpiratívne, ale taktiež zväzovalo ruky. Ako novo osvetliť dialektiku alegórie a žánrového realizmu, hravosti a filozofických konklúzií, jemného významového pradiva a erotického náboja? Ako prekonať osvedčené postupy a nevyprázdniť pritom obsahové bohatstvo? Niekde sme boli svedkami akéhosi purizmu (napríklad v rozvíjaní masových „prírodných" scén), inde zasa prevládala snaha po príliš priamočiarom vyjadrení (neprimerane pompézny záver splynutia človeka s prírodou). Režisérovej práci, ktorej sa podriadila i choreografia hosťujúceho **Borisa Slováka**, vyšli však v ústrety dva momenty.

V prvom rade všetci uvedení i nemenovaní herci prejavili mimoriadnu aktivitu (tí starší uplatnili navyše svoje bohaté skúsenosti s Janáčkovými operami a Janáčkom vôbec), svoj vskutku životný výkon tu podala najmä J. Janská. Druhým momentom bolo scénické riešenie hosťujúceho výtvarníka **Oldřicha Šimáčka** (oceňme ale aj kostýmy **Marty Šajtarovej**). Šimáček sa pokúsil veľa napovedať funkčne uplatnenou kinetikou, jeho zámery je však potrebné náležite technicky dotiahnuť. Réžia i scéna vytvorili predstaviteľom postáv dostatočný priestor pre akciu, čo bolo veľmi významné: čím viac sa totiž šetrilo pohybovými (i tanečnými) akciami, čím viacej tradičných momentov sme v inscenácii márne hľadali, tým silnejšie vystupovala do popredia úloha každého realizovaného detailu.

V brnenských denných kritikách bolo hneď po premiére na adresu inscenácie vyslovených nemálo pripomienok. S tým bolo možné a bude i naďalej potrebné počítať: prehodnocovanie domáceho inscenačného štýlu či zvykoslovia nie je ľahké a nutne vyvoláva diskusie. Základné vykročenie v novom smere bolo však nutné a je správne, nové poňatie sa ale iba hľadá. Nastupujúca generácia janáčkovských režisérov dostáva takto v Brne veľkú príležitosť. Jej zodpovednosť je však veľká. Z negácie daného by mala vyrastať myšlienkovo náročná a zrozumiteľne realizovaná kreácia. Nová brnenská Bystrouška k nej vykročila malými, trochu váhavými kročkami.

JIŘÍ FUKAČ

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

23. XI. 1984. L. v. Beethoven: Leonóra č. 3, predohra, op. 72 a; F. Mendelssohn-Bartholdy: Koncert pre klavír a orchester g mol, op. 25; R. Ščedrin: Poetórium na básne Andreja Voznesenského. Koncert pre básnika so sprievodom ženského hlasu, miešaného zboru a symfonického orchestra. Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonický zbor, zbormajster Pavol Baxa, dirigent Bystrík Režucha. Sólisti: Ida Černecká — klavír, Dagmar Pecková — alt, Boris Kumaritov (ZSSR) — recitácia.

Populárna predohra L. v. Beethovena pod Režuchovou taktovkou získala správne stavebné i tempové proporcie. Odznela v presvedčivom, vyváženom poňatí a dôkladnom technickom vypracovaní. Bližšia bola plnokrvnému, ako akademickému chápaniu.

V Ščedrinovom Poetóriu stretol sa poslucháč s celým radom jedinečných nápadov a originálnych riešení. Vzhľadom na to, že ťažisko výrazu celého opusu zveril skladateľ recitátorovi — básnikovi (ostatní spoluúčinkujúci majú na spôsob quasi melodramu sprievodnú, zvukomalebnú, neraz však i výrazovo umocňujúcu funkciu) a text nebol sprístupnený v celom rozsahu (žiadal by sa preklad všetkých veršov), nedokázal poslucháč potom jednoznačne a plne pochopiť autorov zámer. Toto je súčasne aj vysvetlenie, prečo Ščedrinov opus nevyvolal u obecenstva takú rezonanciu, akú by si pre svoje nesporné kvality zaslúžil. Táto pripomienka sa vzťahuje najmä na druhú polovicu diela a z tejto zasa najmä na kódu, ktorá (pre nezverejnenie textu a tým zavinenú nezrozumiteľnosť) pripadala neúmerne dlhá a únavná. Pozoruhodné boli úseky, v ktorých dominovala skladateľova originálna invencia, kde úspornými prostriedkami — iba kombináciou niekoľkých sólových nástrojov pod prednášaným textom — dokázal vyvolať hlboký a presvedčivý účinok. Z interpretov si uznanie zaslúži popri štandardne vyspelom SFZ a skúsenom recitátorovi Kumaritovi najmä výkon D. Peckovej, ktorá mala za úlohu vystihnúť charakter prejavu ľudovej speváčky v plačkách, zaklínadlách a pod. Túto nezvyklú úlohu zvládla na pozoruhodnej úrovni, a to tak intonačne i výrazovo.

Výkony Idy Černeckej sa vždy vyznačovali vysokou mierou umeleckej zodpovednosti, presnosti, dokonalého ovládania remesla. Tentokrát v Mendelssohnovi sa objavila ďalšia, navyše dominujúca črta, ktorá v doterajších výkonoch bývala skromnejšie zastúpená: individuálny, osobnostný vklad. Popri suverénnom zvládnutí technických fines zažiarila v jej výkone úprimnosť citu, ušľachtilosť, vrúcnosť i živosť spojená s bohatým tieňovaním farieb. Opätovne sme sa presvedčili, že špičkové výkony na pódiu SF môžeme počuť aj od domácich umelcov. A tento fakt nás o to viac potešil.

***

29. a 30. XI. 1984. O. Flosman: Cesta, predohra pre veľký orchester venovaná Slovenskej filharmónii k 40. výročiu SNP (premiéra); A. Dvořák: Koncert pre violončelo h mol, op. 104; J. Brahms: 3. symfónia F dur, op. 90. Slovenská filharmónia, dirigent Libor Pešek. Sólista: Tsuyoshi Tsutsumi, violončelo (Japonsko).

Z charakteru hudby Flosmanovej premiérovanej predohry môžeme usudzovať, že sa jedná o skladbu, ktorá sa usiluje spojiť retrospektívu zo súčasnosťou. Reminiscenčné momenty dostávajú vo Flosmanovom pohľade črty istej nostalgie, ktoré miestami, napr. hlbokou kantilénou v kontrabasoch, akoby vzdialene pripomínali širokodychosť plôch D. Šostakoviča. Pravda, schéma predohry nedovolila Flosmanovi sústrediť sa na výstavbu širších plôch. Istú mieru narušania jednoliatosti prúdu prinášalo pestré inštrumentačné rúcho, záľuba vo farebných efektoch, v striedaní kontrastov, v koncertantnom princípe uplatňovanom medzi bicími nástrojmi navzájom i v kombinácii s inými nástrojovými skupinami (najmä dychmi). Flosman v hľadaní výrazu ťaží aj z latentnej výrazovej poetiky príslušných nástrojov — napr. rýchle staccatove pasáže fagotu navodzujú karikujúci charakter výrazu, naproti tomu kombinácia violončelových pizzicát vo funkcii sprievodu k dychovým nástrojom dodáva hudobnému prúdu istý druh nerozhodnosti až pochybovačnosti. Narastanie dynamického prúdu Flosman rád ukončuje gradáciou zlomenou na spôsob zlatého rezu, alebo prekvapivým efektom náhleho zjemnenia. Často uplatňované momenty prekvapenia, náhle zvraty, inštrumentačné a ďalšie zmeny dokážu udržať vnímaciu pozornosť poslucháča.

Pešek svojím príznačným tvorivým temperamentom poznačil aj premiérovanú skladbu. Opieral sa o technickú a umeleckú vyspelosť jednotlivých hráčov, či skupín, ťažil z nej, vychutnával farebné nuansy, osvedčené i menej ošúchané nástrojové kombinácie a okrem týchto jednotlivostí usiloval sa aj udržať súvislosť hudobného prúdu pri hľadaní presvedčivého sklbenia často sa meniacich náladových hladín.

V porovnaní s Rajterovým chápaním Peškov Brahms nevyvolával dojem rezignácie, ktorá v symfonickom priebehu dospieva k uvoľneniu a vyrovnaniu. Peškovo chápanie Brahmsa vychádzalo z naturelu jeho tvorivej povahy. Bolo vitálnejšie a priebojnejšie, výdatnejšie načieralo a určovalo intenzitu orchestrálnych farieb, vlnilo sa v silnejších poryvoch, ktoré sa stávali skoro konfliktami. Táto tendencia prechádzala aj na lyrické polohy, poznačené istou mierou citovej expanzie pred filozofickou meditáciou. Výkon orchestra bol spoľahlivý, prezrádzal rezonanciu na dirigentove inšpiračné gestá.

Popri nesporne vysokej interpretačnej úrovni Peškových výkonov za vrchol tohto koncertu pokladáme vystúpenie fenomenálneho japonského violončelistu. Tsuyoshi Tsutsumi je veľký hudobník, ktorý neomračuje poslucháča intenzitou zvuku, ale dokonalým zžitím sa s interpretovaným dielom. Jeho koncepcia Dvořáka bola osobitá, diametrálne odlišná od všetkých predchádzajúcich, ktoré na pódiu SF odzneli. Práve svojím meditatívno-hĺbavým charakterom, vnútornou koncentráciou, ale súčasne i uvoľnenosťou a technickou suverenitou ideálne využitou k vyjadreniu toho hlavného — poetickosti výrazu, dokázal si japonský umelec plne podmaniť nadšené obecenstvo. Škoda, že úroveň orchestrálneho sprievodu (ktorý sa nedokázal zvukovo prispôsobiť tejto osobitej koncepcii) nebola nielen po stránke technického vypracovania, ale aj v nálade i tónovej intenzite rovnocenná veľkému výkonu sólistu. **—žk—**

K päťdesiatke BYSTRÍKA REŽUCHU

Snímka: Z. Mináčová

Slovenskej hudobnej verejnosti je meno jubilujúceho dirigenta Bystríka Režuchu (14. januára) dobre známe z rozhlasových a televíznych programov i relácií, či gramofónových nahrávok. Vyrastal v Bratislave, v rodinnom prostredí, ktoré všemožne podporovalo rozvoj jeho hudobného talentu. Od detstva študoval hudbu pod dohľadom popredných, viacstranne orientovaných osobností: či už to bol profesor Štátneho konzervatória Ernest Križan, dómsky dirigent a skladateľ Alexander Albrecht, vynikajúci organista, klavirista a skladateľ Štefan Németh-Šamorínsky, alebo dirigent, violončelista a skladateľ dr. Ľudovít Rajter, ktorého žiakom bol Režucha po maturite na bývalom I. štátnom gymnáziu v Bratislave i na VŠMU v r. 1953-55.

Nemalou mierou sa na formovaní jeho budúceho životného povolania podieľalo Lipsko so svojím čulým hudobným životom a výdatným pestovaním bachovského i schumannovského kultu. V r. 1955-58 bol poslucháčom na tamojšej Hochschule für Musik, kde ho v dirigovaní viedli Franz Jung a Heinz Rögner, v hre na klavíri Amadeus Webersinke. Konzultoval aj u F. Konwitschného. Štúdiá v Lipsku ukončil Režucha r. 1958 s vyznamenaním. Keďže momentálne nemohol nastúpiť do praxe, pokračoval v štúdiu na VŠMU u dr. Ľ. Rajtera a získal tu ďalší diplom r. 1959.

Vyzbrojeného dvoma diplomami a praxou vo Vysokoškolskom súbore prijali Režuchu r. 1959 za asistenta šéfdirigenta bratislavského rozhlasového orchestra s povinnosťou nahrávať s rozhlasovými telesami v Bratislave a Košiciach i s funkciou hráča na klávesových nástrojoch v orchestri. Po návrate z vojenskej prezenčnej služby (absolvoval ju vo Vojenskom umeleckom súbore kpt. J. Nálepku), vymenovali Režuchu v r. 1962 za 2. dirigenta SOČR-u.

Práca v rozhlasovom orchestri umožnila mladému dirigentovi dôkladne sa oboznámiť s celou problematikou nahrávania, so širokým spektrom žánrov orchestrálnej hudby. S týmto telesom ako profesionál absolvoval aj prvé kontakty s koncertným pódiom, a to nielen doma, ale aj v zahraničí (NDR, Taliansko, ZSSR). Aj v rozsiahlej diskografii prvé Režuchove tituly gramonahrávok sa viažu na toto teleso. S náplňou dirigenta rozhlasového telesa súviselo zvýšenie zamerania sa na súčasnú domácu symfonickú tvorbu. Za naštudovanie noviniek svojich generačných vrstovníkov získal Režucha čoskoro uznanie v podobe dvoch Cien čs. hudobnej kritiky (1965, 1966) a osobitné uznanie sekcie hudobných kritikov za kvalitné naštudovanie Hudby pre zbor a orchester od I. Zeljenku (1967).

Roky plynuli, avšak potreby rozhlasového vysielania svojím pomerne nízkym percentuálnym zastúpením svetového symfonického repertoáru limitovali ambície mladého dirigenta. Keď sa r. 1968 zakladala ŠF Košice, rozhodol sa Režucha prijať v nej miesto hlavného dirigenta. Úloha podieľať sa na budovaní východoslovenského hudobného centra sa mu zdala byť veľmi príťažlivá.

S novým pôsobiskom spájala sa aj zmena pracovnej náplne — z umeleckého pracovníka, ktorý produkoval rozhlasové nahrávky, musel sa nevyhnutne stať dirigent-pedagóg so stratégiou budovať od základov nové orchestrálne teleso. Režucha po príchode do nového prostredia začal postupne do práce orchestra, ako i do hudobného života celého regiónu vpriadať svoju umeleckú aktivitu.

Svojím predsavzatiam prispôsobil aj dramaturgiu nového telesa. Postupovala od klasických symfónií k náročnejším orchestrálnym skladbám. Počas Režuchovho pôsobenia v Košiciach (do r. 1981) naštudovala ŠF úctyhodný kmeňový repertoár, ktorý ohraničovala tvorba predstaviteľov svetovej moderny (Bartók, Stravinskij), súčasné novinky i osvedčené hodnoty tzv. zlatého fondu tvorby domácich autorov. Režucha zo svojho postu rozvinul plodnú spoluprácu so slovenskými skladateľmi. Jej výslednicou je existencia špecifických typov skladieb, ktoré vyhovovali obsadeniu i dobovým možnostiam orchestra (A. Moyzes: Partita na poctu Majstra Pavla, D. Kardoš: Res philharmonica, opusy L. Holoubka, ale aj skladby mladších príslušníkov, dnes už predstaviteľov strednej skladateľskej generácie — L. Burlasa, O. Ferenczyho, J. Hatríka, L. Gerhardta, J. Kowalského, M. Nováka, I. Paríka, J. Podprockého, T. Salvu, I. Zeljenku, J. Zimmera a niekoľkých českých autorov. Osobitnú zmienku v tejto súvislosti zasluhuje tvorba východoslovenského skladateľa Jozefa Grešáka, ktorá zásluhou vzorových naštudovaní B. Režuchu značne postúpila na priečkach hodnotenia nielen v domácom, ale aj celoštátnom kontexte. Tendencia podporiť tvorivé ambície a vyzdvihnúť kvality tohto autora vyústilo čoskoro v plodnú symbiózu Grešák — ŠF Košice na čele s B. Režuchom. Vďaka nej patrí dnes J. Grešák medzi popredné osobnosti slovenskej hudobnej kultúry. Grešákova Panychída odznela premiérovo pod Režuchovou taktovkou v rámci abonentných koncertov Českej filharmónie, čo bola udalosť historického významu.

Roky trpezlivej práce prinášali čoskoro ovocie. ŠF svojím významom postupne prerastala Východoslovenský kraj a vystupovala aj v ďalších mestách — na Piešťanskom festivale, v rámci Hudobného leta v Trenčianskych Tepliciach, hosťovala i v Prahe a ďalších českých centrách. Už od prvých rokov existencie absolvovala aj zahraničné turné (PĽR, MĽR, BĽR, ZSSR, Juhoslávia, Taliansko, Španielsko, Portugalsko, Švajčiarsko).

Okrem toho Režucha pohostinsky dirigoval v NDR, Rumunsku, BĽR, PĽR, MĽR, Rakúsku, Juhoslávii, Taliansku, ZSSR, ale aj v USA, Mexiku, Singapúre, vo Venezuele, viackrát v Egypte.

Za zásluhy o mimoriadny umelecký rast ŠF Košice a za úspešné uvádzanie diel slovenských autorov udelili Režuchovi Cenu Zväzu slovenských skladateľov v oblasti interpretácie za rok 1970.

Bystrík Režucha je typom moderného dirigenta. Svoju bohatú tvorivú inšpiráciu uvedomele usmerňuje a kontroluje racionálnym nadhľadom. Moment umeleckej rozvahy dominuje aj v skladbách, kde latentné pokúšenie nechať sa strhnúť obsahom k zveličeniu tempa či intenzity zvuku je veľmi silné. Jeho dirigentský rukopis charakterizuje starostlivá práca nad detailom, technickým i dynamickým vypracovaním. Svojím pevným rytmickým cítením dokáže viesť, udržať a formovať napätie hudobného prúdu. Železná logika a nesporná hudobná inteligencia vedú ho pri konečnom formovaní výstavby k presvedčivému celku. Patrí k tej skupine dirigentov, u ktorých sa hudobné cítenie spája s obdivuhodne precíznou prácou rúk. Jeho citlivé a presné pokyny dodávajú hráčom pocit istoty a tým dokáže mobilizovať ich koncentráciu k vystupňovaniu výkonnosti. K týmto vlastnostiam sa pripája i rešpektovanie štýlových požiadaviek a skvelé sprevádzačské majstrovstvo.

Svoje dirigentské umenie využíva tiež pri pedagogickej činnosti na VŠMU, kde je od r. 1978 odborným asistentom v dirigentskej triede národného umelca L. Slováka. Jeho dirigentské schopnosti zavážili aj pri konkurze v r. 1979, keď ho prijali za dirigenta prvého slovenského symfonického telesa. V novom prostredí Režuchovo umenie ešte viac vyzrelo a po zásluhe vyústilo od sezóny 1984-85 vo vymenovanie za šéfdirigenta Slovenskej filharmónie. **VLADIMÍR ČIŽIK**

K životnému jubileu zaslúžilej umelkyne ĽUBY BARICOVEJ

Snímka: Z. Mináčová

Ak sa o šesťdesiatych rokoch v opere SND hovorí ako o „zlatej ére sólistov", nebolo to len preto, že v tejto dobe vrcholila kariéra niekoľkých speváckych osobností (Česányiová, Martvoňová, Jakúbek, Zahradníček atď.). V tomže období sa k najvyššiemu a neskôr už neprekonanému lesku rozvinula mladá generácia speváckov, opúšťajúca umelecké školy koncom päťdesiatych rokov. „Zlatú éru" spoluvytvárala aj Peňaškovej Múdra žena, Kucharského Lenskij a niekoľko ďalších kreácií mladých speváckov, medzi ktorými Ľuba Baricová patrila k tým najtalentovanejším.

Rodených altistiek je ako šafránu a Baricová vo chvíľach, kedy opúšťala VŠMU ako Oľga z Onegina ňou bola, hoci neskorším školením sa jej hlas posunul na rozhranie tradičných mezzosopránových polôh. Na javisku opery SND sa predstavila madrigalom, ktorý majster z Luccy prevzal zo svojej Omše D dur a v upravenej verzii vložil do úst bezvýznamnej postavy v druhom dejstve Manon Lescaut. Už tu a potom tiež v nasledujúcich postavách (napr. v Egkovom Revízorovi, no najmä v úlohe Concepión v Ravelovej Španielskej hodinke) ukázala všetko, čo má mať perspektívny speváк: hlasové danosti, herecké schopnosti i príťažlivý zjav. Ako herečka inklinovala Baricová viac než ostatní príslušníci jej generácie k realistickej drobnokresbe. Mohla to byť osobná inklinácia, no i poučenosť z diskusií, v ktorých sa v onom čase hľadali spôsoby zdivadelnenia opery. Herecké snaženia umelkyne jednoznačne uspeli tam, kde sa jej dostalo podpory od réžie, spoluhráčov a kde jej herecký štýl korešpondoval s dramaturgiou, v iných prípadoch aspoň vytvárali tvorivé napätia so stúpencami vyššej miery štylizácie operného herectva. Baricovej hlas sa vyznačoval zamatovo teplou tmavou farbou, ktorá spolu s interpretačnými a štýlotvornými schopnosťami umelkyne ju predurčovala k ideálnej interpretácii klasického ruského, no tiež francúzskeho repertoáru. Žiaľ, s Dalilou sa stretla len na koncertných pódiách, pre Mignon a Charlotu jej skôr na taliansku operu orientovaný repertoár SND vôbec neposkytol možnosť. Takto jej francúzsky repertoár popri menších úlohách, ako sú Siebel z Fausta a Margaréty a Niklas z Hoffmannových rozprávok kulminoval v Carmen, s ktorou debutovala najprv v DJGT v Banskej Bystrici a potom ju stvárnila v dvoch bratislavských inscenáciách. Bola to Carmen skôr sebavedomá a povahovo silná než zaliečavá, v speváckej interpretácii s pôsobivou kulmináciou v démonických pasážach (kartová ária). Skvelé príležitosti poskytla Baricovej ruská opera a speváčka to využila k presvedčivému umeleckému zisku: od šantivej Oľgy, cez chlapčensky tvrdého Guslara z Korsakovovho Sadka, cez chladno-krásnu Marinu Mníškovú, starecky zlostnú i tajomnú grófku z Pikovej dámy, po šarmantnú Končakovnu z Kniežaťa Igora, v ktorej majstrovsky vystihla roztúženú atmosféru letnej noci v perlivej palete výrazových a farebných odtieňov. V početných inscenáciách Verdiho opier spievala Baricová tri menšie (Flora, Fenena a Maddelanu) a dve veľké úlohy (Azucena a Amneris). K mezzo odboru skúpy verizmus jej poskytol dve možnosti: zvodnú Lolu a pokornú Suzuki, v ktorých mohla adekvátne uplatniť svoju predstavu herectva. Ako tvárna umelkyňa sa však pod rukou režiséra dokázala pretvoriť do úplne odlišných polôh disciplinovaného hereckého i speváckeho výkonu, v ktorom sa štýlovosť a striedmosť nezamieňali s bezvýraznosťou a bezradnou statickosťou. Takto sa jej Orfeus z Gluckovej opery i Judith z Bartókovho Modrofúza, hoci interpretované s desaťročným odstupom a podľa notových zápisov oddelené takmer dvoma storočiami, stretli na úrovni štýlového zvládnutia partov i postáv.

Nielen hlasové danosti, ktoré boli u Baricovej vždy nepochybne na vysokej úrovni, ale aj muzikalita a speváčka inteligencia otvárajú operným speváкom cestu aj na koncertné pódiá. A tak sa Baricová úspešne popasovala s oratórnymi partami Haydna, Händla, Mozarta, Dvořáka i Verdiho. **Š. ALTÁN**

Návrat Jura Jánošíka

Národný umelec **Ján Cikker** venoval svoju opernú prvotinu rodnému mestu — Banskej Bystrici. A hoci bolo dielo premiérované v SND už 10. novembra 1954, na scéne banskobystrickej opery malo svoje prvé uvedenie až r. 1968. Teraz sa **Juro Jánošík** opäť vracia na svoju „domácu" scénu, aplaudovaný nielen obecenstvom, ale i samotným autorom, ktorý sa zúčastnil jednej z prvých repríz inscenácie (počas osláv 25. výročia existencie operného súboru) dňa 9. novembra m. r. (premiéra 26. októbra m. r.). Tak, ako pred 16 rokmi i teraz mal réžiu **Koloman Čillík** — a treba povedať, že úspešnú, vychádzajúcu najmä z lyricko-baladických tónov diela. Mimoriadnymi umeleckými partnermi režisérovi boli dirigent **Miroslav Šmíd** a výtvarník **Pavol Herchl.** Bez ich vkladu si len ťažko možno predstaviť komplexný účinok, aký v opernom návštevníkovi ostatná podoba opernej prvotiny Jána Cikkera zanechala po zhliadnutí dňa 9. novembra 1984. Vzácne vyrovnané sily troch zrelých umelcov, ktorí tvarujú profil opery DJGT dlhé roky, dali možnosť k zamysleniu sa nad sebarealizáciou mimo Bratislavy žijúcich a tvoriacich divadelníkov. Zvlášť je takáto úvaha aktuálna po vypočutí si slávnostného príhovoru riaditeľa DJGT Dušana Dobríka, ktorý vychádzajúc z jubileí činohry (35 rokov) a opery (25 rokov) — upozornil nielen na aktíva oboch súborov, ale aj na problematiku malého prílevu nových, perspektívnych kádrov. Osobne som však optimista, myslím si, že postupne sa aj banskobystrická operná scéna stane pre mladých režisérov, výtvarníkov, dirigentov, spevákov a inštrumentalistov atraktívna a s ďalšími absolventmi umeleckých hudobných disciplín sa vyplnia aj terajšie medzery v kádrovom obsadení divadla. Pravda, to nie je len vecou umeleckej stability divadla a jeho dramaturgickej politiky, ale aj náboru smerom k návštevníkovi, propagácie hodnôt tohto stánku umenia, ktoré hrá — napríklad popremiérovú opernú reprízu — pred nenaplneným hľadiskom, a to v krajskom meste, hrdiacom sa rôznorodou kultúrnou minulosťou i prítomnosťou. Právom sa teda pýtame, či sa využívajú všetky formy (aj tie zdanlivo „osvetárske" a nemoderné) na to, aby sa prilákal divák na také hodnotné inscenácie, akou je napríklad Juro Jánošík. Lebo hrať pred poloprázdnym hľadiskom, je vskutku náročné, vyčerpávajúce a niekedy na hraniciach elánu i regenerácie síl. Ak sme prešli od jubilea operného súboru, či podielu troch vedúcich umeleckých pracovníkov k otázkam nutných metód propagačnej a náborovej práce, iste to nie je náhoda. Všetko spolu súvisí, ba dokonca i umelecké perspektívy sa budú tejto opernej scéne črtať reálnejšie, ak sa bude neúnavne zápasiť o stáleho a verného diváka. Takého, ktorý nerezignuje iba na Pucciniho a Verdiho, ale príde i na tituly modernejšie, hlavne však kvalitne umelecky odvedené.

Juro Jánošík vyznel na javisku vynovenej budovy Národného domu (ktorý prekonal príjemnú interiérovú zmenu) ako lyricko-baladický, nesporne aj oslavne vyznievajúci titul, ktorý i pri prevahe romantizmu v interpretácii diela má prítomný aj sociálno-kritický moment. Za to patrí uznanie K. Čillíkovi, ale aj Pavlovi Herchlovi, vytvárajúcemu situačnú a dobovú koloristiku deja a diela. Na malej scéne banskobystrickej opery sa dopredu rátalo s nutnosťou rýchlej prestavby (na zájazdy...), s obmedzujúcim priestorom domáceho javiska, ale aj s dobovými reáliami. Výtvarno-kostýmové riešenie piatich obrazov (režisér vynechal obraz súdu, z ktorého Jánošíkovu áriu Zasvitne deň premiesol na záver diela) rešpektovalo možnosti divadla a komornejšiu koncepciu režiséra, ktorý nemohol stavať „masové" scény s nespočetnými kolektívnymi telesami. V detailoch možno P. Herchlovi pripomenúť menšie nedôslednosti v krojoch, snáď i nerovnomernosť medzi štylizáciou kostýmov „zbojníckeho sveta" s reálnosťou šľachtického oblečenia, ale disproporcie neboli natoľko zjavné, aby narušali celkové priaznivý dojem.

Najvýraznejšie sa do spomienok vrylo hudobné naštudovanie Jura Jánošíka Miroslavom Šmídom. Možno sme si doposiaľ málo uvedomili, že z tohto pohotového súborového dirigenta s mnohoročnou umeleckou praxou vyrástol kvalitný operný dirigent. Je to badateľné na jeho zreteľnom rukopise, ktorý inklinuje k jemnejším, pastelovejším farbám, ale aj na citlivom vedení spevákov, „ustriehnutí" celkovej kvality hudobno-vokálneho naštudovania diel. Miroslav Šmíd vymodeloval z partitúry Jura Jánošíka svet plný lyrizmu, poézie a utajenej dramatickosti: v pamäti zostane napr. medzihra medzi 1. a 2. obrazom so všetkými nuansami dynamiky, odlíšenie charakteru jednotlivých obrazov — s ľudovou zemitosťou v 2. obraze, kontrapunktom šľachtickej elegancie a rustikálnosti v 3. obraze, či v skvelej polyfónne rozozvučanej hudbe 4. obrazu, umelecky snáď najúčinnejšej v mnohorakosti nálad a situácií. Pritlmený dramatizmus v úvode 5. obrazu — poprava Jánošíka — sa postupne rozozvučí v orchestri, sólovom i zborovom speve do gradujúceho finále. Rôznorodý prístup v dramaturgickej výstavbe hudobných obrazov najviac zaujal v orchestri, ktorý hral koncentrovane, precízne reagujúc na dirigentovo gesto a koncepciu.

Režisér K. Čillík — ako sme už naznačili — skrátil dielo (po dohovore s autorom), prispôsobiac ho tak zájazdovým podmienkam a dramaturgicky zovrúc dej k rýchlejšiemu spádu. Zborové scény niekde pôsobia statickejšie, viac sa však darí kolektívnym telesám tam, kde sa podarí javisko „rozohriať" tancom. Choreografická spolupráca **Karola Tótha a. h.** a **Mariána Čupku** (vystupuje na javisku tiež sólisticky) sa prikláňa k súborovým inšpiráciám, pretaveným divadelnou potrebou, presnosťou a profesionalitou, navyše s mladými tanečníkmi. Šľachtické tance sú plné pôvabu, ale i naivity podčiarknutej vydarenou figúrkou tanečného majstra Piccoliniho v podaní **M. Procházku.**

Scéna z 2. obrazu. Snímka: P. Danko

Zo sólistov si odnáša primát v nie veľkej, ale závažnej úlohe Zuzy **Dagmar Rohová.** Svoj náročný vokálny part odspievala v 4. a 5. obraze s mimoriadnou dynamickou vypracovanosťou, vokálnou istotou a priebojnosťou materiálu. Hosťujúci **Jozef Konder** bol ako perlivé víno — iskril, vlieval teplo svojím hlasom, ohňom predvedenia, stále kovovo lesklým, zaangažovane spievajúcim tenorom, ktorý mal výrazovo-technickú kulmináciu v 4. obraze. Bol vskutku hrdinný, ale aj ľudsky pravdivý. Pravda, záverečný obraz — pod šibenicou — bol poznačený Konderovou menšou hlasovou únavou, ale i jeho situovaním do úzadia javiska, čo malo akustické dôsledky. Z ďalších sólistov sa mimoriadne vypracoval **Mikuláš Doboš** ako Uhorčík. Jeho basbarytón je zvučný, priebojný, svieži, je to inteligentný spevák, ktorý postavu uvedomele kreuje (M. Doboš je aj asistentom režiséra v tejto inscenácii). Z ostatných sólistov, ktorí prispeli k úspechu ostatného Jura Jánošíka v DJGT, spomeňme **A. Bystrana** s citovo prežitým výkonom (Jánošíkov otec), **J. Vašicovú** — mladodramatickú Milku, s jemnými výrazovými podtónmi vo výstavbe úlohy, odbojne znejúci, možno i trochu pritvrdý hlasový prejav **Pavla Dvorského** v úlohe ľeliara Skalu, Gajdošíka **Juraja Sanitru,** úspešného v hereckej výstižnosti dvojtvárneho zbojníka, s menšou intonačnou kolíziou v 4. obraze, korektne a zodpovedne spievajúceho **Stanislava Beňačku a. h.,** ktorý bezchybne odviedol part krčmára Záhoru, či **Milana Schenku,** ktorý zodpovedajúco vstúpil do charakterovej postavy J. Löwenburga. Tentokrát spieval i zbor, starostlivo pripravený **Darinou Turňovou,** na profesionálnej ba na viacerých miestach priam sugestívnej umeleckej úrovni. Juro Jánošík opäť potvrdil svoju hudobnú, umelecko-realizačnú životnosť a aktuálnosť „zásahu" do radov publika. Bodaj by našiel čo najviac priaznivcov v stredoslovenskom regióne! **TERÉZIA URSÍNYOVÁ**

Štvrťstoročie banskobystrickej opery

Na jeseň minulého roku oslávila opera DJGT 25. výročie svojej existencie. Nasledujúce riadky sú pokusom kontúrovito vykresliť jej históriu. Vychádzajú z premisy, že každé divadlo — zvlášť hudobné — je umeleckým komplexom a preto o ňom platí to, čo o každom obdobnom jave: celok je viac než púhy súčet častí — v tomto prípade viac než suma prínosu jednotlivých umelcov (akokoľvek na vysokej profesionálnej úrovni), ktorí profil jubilujúceho súboru vytvárali a vytvárajú.

Začiatočnícke roky (1959—1964)

Prvá „päťročnica" banskobystrického javiskového súboru je jedinečným obdobím v dejinách profesionálneho hudobného divadla na Slovensku. Z umelcov angažovaných z celého Československa vznikol v krátkom čase pomerne homogénny kolektív — vďaka obrovskému nadšeniu, s ktorým konal svoju neľahkú prácu zájazdového divadla. Nielen premiéry, ale aj reprízy banskobystrickej spevohry mali už v prvých rokoch jej existencie pozoruhodnú úroveň — i keď nechýbali aj problematické interpretácie: Smetanova Hubička (1960), Dunajevského Voľný vietor (1961), kolektívna estráda S bubnom na vtákov (1961) a Millöckerov Žobravý študent (1964). To však boli dosť zanedbateľné prehry v porovnaní s radom nesporných úspechov v naštudovaní Verdiho Traviaty (v prvej sezóne, so zohľadnením felsensteinovského výkladu), Vostřákovho baletu Snehulienka, Dusíkovej operety Hrnčiarsky bál (vo veľmi vydarenej úprave), Čajkovského Eugena Onegina a Smetanovej Predanej nevesty (v sezóne 1960—1961), Verdiho Rigoletta (s prvým slovenským povojnovým uvedením záverečného dua Gilda — Rigoletto), Pauerovho Slimáka-táradla spolu s baletnou kreáciou na hudbu Prokofievovho Petríka a vlka, Straussovho Netopiera, slovenskej premiéry Donizettiho Nápoja lásky (v sezóne 1961—1962), Bizetovej Carmen, jednej z najlepších povojnových inscenácií tohto titulu na slovenských scénach, Balady o námorníkovi Zdeňka Křížka spolu s Korsakovou Šeherezádou, Mozartovej Figarovej svadby, Hervého Mamzelle Nitouche, Suchoňovej Krútňavy (v sezóne 1962—1963), Dvořákovej Rusalky, baletného triptychu (Schumann: Karneval, Mozart: Variácie, Staněk — Čegan: Biele v čiernom), čiastočne i Gounodovho Fausta a Margaréty.

Najpozoruhodnejším činom tohto obdobia bolo uvedenie Suchoňovej Krútňavy s pôvodným záverom po viac než desaťročí, kedy sa používala druhá, resp. tretia (Z. Chalabalom inšpirovaná) redakcia tohto základného kameňa modernej slovenskej opernej tvorby — odvtedy sa pri všetkých jeho predvedeniach používa orginálne znenie.

Obdobie relatívnej stabilizácie (1964—1974)

Na repertoári tohto desaťročia poznať, že — s výnimkou sezón 1967—1968 a 1972—1973 — išlo o dosť premyslenú koncepciu. Zjavne sa prejavilo úsilie o rovnomerné zastúpenie klasiky, romantiky a súčasnosti — aspoň čo do počtu premiér. V sezóne 1964—1965 sa kládol dôraz na klasicizmus a raný romantizmus, čo možno považovať za správny zámer, pretože na tomto fundamente sa dá najsolídnejšie vybudovať profesionálna reprodukcia. Najúspešnejším naštudovaním bol Donizettiho Don Pasquale, pozoruhodným predstavením bola však i Pucciniho Madame Butterfly a zatiaľ jediné javiskové uvedenie Očenášovho baletu s námetom zo SNP — Vrchárska pieseň. V nasledujúcej sezóne nastal presun k verizmu (Pucciniho Toscou a Leoncavallovými Komediantmi, úspešné bolo i uvedenie Orffovej Múdrej ženy), zaujímavosťou bolo stvárnenie málo hrávanej Gounodovej opery Romea a Júlia. V sezóne 1966—1967 sa ťažisko presunulo na tvorbu 20. storočia (anticipovalo ho už v predchádzajúcej sezóne uvedenie Cikkerovho Bega Bajazida) naštudovaním Janáčkovej Jej pastorkyne a veľmi úspešnou čs. premiérou buffy G. C. Menottiho Stará panna a zlodej. (Scénicky i hudobne bol vynikajúcim „bonbónikom" ranoromantický Rossiniho Barbier zo Sevilly v úprave s prózou namiesto recitatívov.) Sezóna 1967—1968 znamenala určitý pokles — jej zameranie na veľkú operu muselo v malých priestoroch domácej scény i zájazdových sál skončiť neúspešne (Borodin: Knieža Igor), alebo prinajmenšom kompromisom: úprava Verdiho Dona Carlosa (inak veľmi sugestívna — bolo to jedno z najlepších predstavení v histórii banskobystrického súboru) prezentovala len komornú odmocninu predlohy.

Od nasledujúcej sezóny nastal návrat k príťažlivej úrovni predchádzajúcich rokov. V sezóne 1968—1969 dominuje prvé uvedenie Cikkerovej opernej prvotiny Juro Jánošík v jeho rodnom meste (ktorému je venovaná), rekonštrukcia opery bratislavského rodáka J. S. Kussera Erindo z pera J. Krčméry-Vrteľovej a J. Meiera i prvá muzikálová lastovička v DJGT (Loewe — Lerner: My fair Lady). V sezóne 1969—1970 je najväčšou dramaturgickou zaujímavosťou slovenská premiéra polvečernej hudobnej frašky B. Martinů Dvakrát Alexander, ocenenia hodná bola tiež snaha o návrat k pôvodnému zneniu (čo sa týka následnosti dejstiev) Offenbachových Hoffmannových poviedok. V sezóne 1970—1971 bolo najväčším prínosom skvelé naštudovanie Mozartovho Dona Juana, zaujímavosťou bolo uvedenie zriedkavo hrávanej Ponchielliho Giocondy i čs. premiéra opery Jula K. Kjurkčijského. Úspešný bol aj baletný večer na koncertantné skladby Ravela, Debussyho a Musorgského. Sezóna 1971—1972 priniesla až dva tituly zo súčasnej slovenskej tvorby: Suchoňovu Krútňavu a baletnú kreáciu Cikkerových Spomienok i jeho Slovenskej suity, doplnených Valašským tancom z opery Juro Jánošík pod spoločným názvom Keď srdiečko pobolieva. Druhá muzikálová premiéra v DJGT (Starkie — Coghill: Púť do Canterbury) bola udalosťou i v celoslovenskom divadelnom kontexte. Bola to jedna z vrcholných sezón — nie náhodou bola práve roku 1972 „spevohra" DJGT povýšená na „operu". No v nasledujúcej sezóne nemala dramaturgia šťastnú ruku: Lehárova Zem úsmevov i d'Albertova Nížina nie sú práve reprezentatívne tituly. Určitým prínosom bolo však naštudovanie Prokofievovho Príbehu opravdivého človeka. V sezóne 1973—1974 sa uviedli Dvořákova Čert a Kača, Verdiho Othello, v premiérovom naštudovaní Andrašovanova Hájnikova žena, ale aj Frimlova Rose Mary.

Obdobie návratov i hľadania (1974—1984)

Posledné desaťročie opery DJGT charakterizuje na jednej strane návrat k osvedčeným titulom svetových operných javísk, na druhej strane uvádzanie málo frekventovaných diel (často neprávom zabúdaných). Prvým predstavením tohto obdobia bola Mozartova buffa Cosi fan tutte. Nasledovalo vydarené predstavenie Frešovej detskej opery Martin a slnko. Zaujímavosťou bolo uvedenie Detvana V. Figuša-Bystrého v prepracovanom znení. V nasledujúcej sezóne dominovalo vydarené stvárnenie Verdiho Simone Boccanegru a Offenbachovej Krásnej Heleny. Najlepším predstavením sezóny 1976—1977 bola Halka S. Moniuszka. Sezóna 1977—1978 bola vari najúspešnejšia v doterajšej histórii banskobystrickej opery. V jej priebehu sa premiérovalo osem diel — z toho štyri polvečerné: obnovená inscenácia Andrašovanovej Hájnikovej ženy, slovenská premiéra Cholminovovej Optimistickej tragédie, nové stvárnenie Hervého vaudevillu Mamzelle Nitouche, Pucciniho operný western Dievča zo západu, slovenská premiéra Angeliky J. Iberta spolu s prvým naštudovaním Meierových Drevákov a baletný večer pozostávajúci z Viktorky Z. Vostřáka a prvého uvedenia Slnečnice E. Petrovej. Vynikajúce bolo stvárnenie jedinečnej Ibertovej frašky, veľmi dobrú úroveň malo naštudovanie Cholminova, Pucciniho, Hervého, Andrašovana i Meiera. V nasledujúcej sezóne uviedla opera DJGT v slovenskej premiére Verdiho Falstaffa a opäť prezentovala výborné naštudovanie Pucciniho Madame Butterfly. V sezóne 1979—1980 bola dominantou Mozartova Figarova svadba (s prózou namiesto recitatívov, zato s perfektným hudobným naštudovaním), prínosom bolo i tvarovanie Čajkovského Pikovej dámy a čs. premiéra operety A. Szirmayho Magnáš Miško. Ďalšia sezóna priniesla premiéru tretej (vari najlepšej) Urbancovej opery Majster Pavol vo vzorovom modelovaní i interpretáciu Pauerových Manželských kontrapunktov, sezóna 1981—1982 ďalšiu (tentoraz lokálne stredoslovenskú) úpravu Hrnčiarskeho bálu i parciálne pozoruhodné naštudovanie Weberovho Čarostrelca i Gounodovej opery Faust a Margaréta. V sezóne 1982—1983 prekvapila úroveň zvládnutia Verdiho Traviaty — v porovnaní s poslednými naštudovaniami toho istého titulu v SND i v ŠD Košice jej kritika prisúdila primát. Veľmi dobre bol tiež stvárnený pucciniovský večer — dve časti z jeho triptychu: Plášť a Gianni Schicchi. Objavom ďalšej sezóny v slovenských pomeroch bola donedávna zabudnutá Donizettiho operná paródia Viva la mamma! i Offenbachov Parížsky parfum. Na vysokej úrovni bola realizovaná i populárna dvojica Leoncavallových Komediantov a Mascagniho Sedliackej cti.

Hodnotiac globálne dramaturgiu a interpretáciu banskobystrického operného súboru nemožno mu uprieť v zásade šťastný výber diel, plnenie základných ideovo-kultúrnych úloh, ako aj dobrú reprodukčnú úroveň. Opera DJGT od začiatku svojej existencie sa usiluje — zväčša úspešne — spĺňať profesionálne kritériá, hoci v podmienkach skôr ochotníckych (nielen na zájazdoch, ale i na materskej scéne). Rekonštrukcia divadelných priestorov Národného domu v minulom lete však podstatne zlepšila akustiku a interiér dostal veľmi príťažlivý vzhľad.

Na záver tohto kontúrovitého prehľadu dovoľujem si opere DJGT popriať do ďalších rokov vyhraňovanie svojskej umeleckej tváre, sprevádzané ďalším záujmom obecenstva i kritiky, dobudovanie kolektívnych telies — a napokon perspektívnu prípravu začatia stavby novej budovy divadla.

IGOR VAJDA

Tuniská hudba – cesta do arabského sveta

Stretnutie s arabskou hudbou je pre každého hudobného odborníka zaujímavé. To, čo zatiaľ o nej vieme, je značne povrchné a dostupné knihy pechávajú celú túto oblasť v pozadí, zrejme z jednoduchých praktických dôvodov; máloktorý Európan mal zatiaľ možnosť dlhodobejšie študovať túto kultúru a svoje názory zhrnúť do ucelenej koncepcie. Keď sme v novembri minulého roku pripravovali prvú dohodu so Zväzom tuniských skladateľov, naskytla sa súčasne možnosť všestranne sa kontaktovať s touto hudobnou kultúrou, prelistovať časť ich odbornej literatúry a dostať pomerne veľa ústnych informácií od predstaviteľov tuniskej hudby.

Treba si uvedomiť, že túto oblasť zasiahli mnohé závažné kultúrno-politické vlny. Rimania vo vrcholnej etape svojej vlády tu vybudovali viaceré mestá, možno sa tu stretnúť i so zvyškami vplyvu starého Grécka a jasne zreteľné sú tu aj okupačné vplyvy Turkov, Španielov a Francúzov. Hoci mnohé z týchto vplyvov priamo nepomohli vlastnej islamskej civilizácii, predsa sa zapísali do historického povedomia Tunisanov a v živote sa s nimi kalkuluje. Najcennejšie pamiatky tu zostali po Rimanoch — najmä ich vodovodné systémy, kúpele a mestské opevnenia pretrvali takmer dvetisíc rokov. Súčasná vláda venuje týmto pamiatkam úmernú pozornosť a najmä múzeá majú bohaté kolekcie rímskeho umenia, predovšetkým nevšedne veľa krásnych a veľkých mozaík.

Celý život v Tunise je však zameraný na vyprofilovanie vlastnej islamskej kultúry. Hudba tu má pravdepodobne dominantnú pozíciu v celej umeleckej oblasti, usudzujúc najmä z jej všestrannej obľuby, množstva výkonných hudobníkov-amatérov, veľkej popularity tuniského konzervatória a nadšenej pozornosti miestnej tlače. Jej pozíciu upevňuje i fakt, že všetky arabské štáty si uchovali mnohé styčné hudobné princípy a teoretici neustále zdôrazňujú, že arabské hudobné zásady ešte umocňuje takmer spoločný jazyk všetkých arabských štátov. Výnimku tvoria len Turci, ktorých reči Arabi nerozumejú.

Hudba teda zjednocuje celý arabský svet a to nielen v modlidbách, ale najmä vo svetskom civilnom uplatnení. Nesmú nás mýliť rôzne nástrojové hudobné obsadenia, ktoré na prvý pohľad vyzerajú ako náhodné. Arabská hudba využíva jeden z najdômyselnejších systémov, je vnútorne značne usporiadaná a oplatí sa preniknúť do jej organizujúcej podstaty. Toto východisko nájdeme v rozsiahlej adícii Patrimoine Musical Tunisien, ktorú vydáva už niekoľko rokov Národné konzervatórium v Tunise. Vo viacerých zväzkoch je fotografia tuniského prezidenta Burgibu ako prejav uznania hodnôt tejto edície. Je to nesporne v tuniských podmienkach veľký edičný čin, ktorý rekonštruuje históriu tuniského (i celoarabského) vývoja hudobného myslenia. Miestni odborníci sa snažia rekonštruovať toto hudobné myslenie už od 11. stor. a dokazujú, že príchodom arabských kmeňov do tejto oblasti sa tu vlastne začína špecifické melodické myslenie.

Hudba sa tu od samého začiatku spája s poéziou, ktorá dokonca miestami vo významnovom kontexte dominuje. Melodické myslenie je v pravom slova zmysle druhou rečou miestneho človeka, takže patrí k podstate subjektu ovládať veľké množstvo arabských nápevov a vedieť sa pridať k spievajúcej obci v každej vhodnej situácii. Tunisania zásadne zdôrazňujú, že ich hudba je jednohlasná a že v ich myslení neexistuje harmonické cítenie európskeho typu. Podľa ich názoru je to jednohlas, ktorý vyvoláva dojem viachlasnosti tým, že melódiu interpretujú nástroje a speváci, ktorí si vkladajú do interpretácie melodické ozdoby a improvizované prvky. Ak aj vzniká dojem osamostatňovania jednotlivých hlasov, nie je to princíp polyfonického cítenia, ktorý podľa tuniských názorov Arabi v sebe nemajú.

Melodickým základom tejto hudby sú mody, alebo ako oni hovoria, magamy. Je to vždy tónové usporiadanie v tetrachordálnej väzbe. Miestni teoretici vypracovali učenie o arabských modoch, zoradili do systému ich tónové rady a to umožňuje i Európanovi zorientovať sa v tomto melodickom myslení. Najznámejšie sú tu teoretické práce S. Mandiho, ktorý tento systém mnohonásobne overil aj v ostatných arabských krajinách. Ťažko povedať, ktoré mody sa vyskytujú najčastejšie, avšak pri návšteve vyspelých poloprofesionálnych hudobných telies som zistil, že vedúci telesa udá pred každou skladbou základnú modálnu kostru a teleso sa okamžite zorientuje. V spomínanej „encyklopédii" tuniskej hudby sú stovky zapísaných nápevov a niektorým predchádzajú modálne rady, ktoré tvoria konkrétne melodické východisko.

Zaujímavý je i rytmus tuniskej hudby. Aj tu už majú celé teoretické systémy, pričom je nápadné, že populárne 5/8 a 7/8 rytmické štruktúry sú bohato melizmaticky zdobené. Vnútorný rytmický pulz arabskej hudby je nevšedne rozvinutý a niektorí teoretici hovoria aj o rytmických modusoch.

V popredí je vždy spevák, ktorému preukazujú aj patričnú úctu. Texty piesní sú prevažne venované láske, žene a prírode. Všetko je akási lyrická poézia. Preložili mi niekoľko textov a vždy išlo o citlivú pokoru k žene, akúsi feministickú filozofiu, ktorej Európan dosť ťažko rozumie. Medzi nástrojmi stále dominuje rebab, ktorý môže mať rôzne odchýlky od základného modelu. V niektorých skupinách je i lutna, u beduínov a Berberov sú v popredí bubny.

Arabské štáty majú takmer rovnaký inštrumentár, takže jednotliví hudobníci ľahko „zapadnú" do rôznych hudobných telies. Zvláštny typ hoboja sme počuli najmä na festivale beduínskej hudby v meste Zagoyan. Vystúpenia beduínskych súborov mali silný mimický akcent: hudobníci a speváci pri výkone tancujú a dokonca s ťažkými bubnami predvádzajú až artistické výkony.

V arabskej hudbe má nezastupiteľné miesto improvizácia. Najvýznamnejší hudobníci vedia vkladať do základnej tónovej podoby rôzne rozvinuté melodické ozdoby. Stretneme sa s nimi najmä v hudobnej forme nouba, alebo vo formách ghghont a bachrafe.

Celý základ tuniskej hudby má teda všenárodný charakter. Obrovský komplex hudobného myslenia sa drží prevažne ľudovou tradíciou, avšak Tunisania v súčasnosti vyvíjajú nevšednú aktivitu v zapisovaní melódií a vysoko si uctievajú každého, kto im v tomto pomáha. Zvláštna situácia nastáva, keď niektorí miestni skladatelia už prenášajú národné tuniské prvky do vlastného umeleckého myslenia. Majú už niekoľko skladateľov, ktorí sa o to pokúšajú a na koncerte Tuniskej filharmónie sme už počuli niekoľko takýchto skladieb. Zdá sa, že v tomto zmysle sa najďalej dostali Salah el Mahdi (autor štátnej hymny) a Ahmed Achour, riaditeľ tuniského konzervatória.

Za desať dní nášho pobytu sme si mohli urobiť určitú predstavu o celej arabskej hudbe. História neprepáči nikomu, kto nevyužije prítomnosť, aby si značne prehĺbil vedomosti o tuniskej hudbe. Francúzi tu majú celé expedície výskumníkov a socialistické štáty by tiež nemali váhať postúpiť v tomto smere o niekoľko krokov ďalej. Po prípravnej etape bude podpísaná dohoda medzi naším skladateľským zväzom a Zväzom tunických skladateľov (predseda Abdel Hamid Belaljia). Osobne som presvedčený, že dohoda bude výrazným krokom ku kontaktom našich hudobných kultúr.

ZDENKO NOVÁČEK

Pohľad na členov tuniského národného orchestra a zboru.

Moskovská jeseň '84

Pod týmto názvom sa každoročne koná jedno z najmladších podujatí sovietskej hudby, ktoré predstavuje novšiu tvorbu skladateľov Moskvy.

V poradí 6. ročník festivalu, realizovaný v dňoch 28. októbra — 4. novembra 1984 bol výnimočný tým, že sa konal v predvečer významného jubilea — 40. výročia víťazstva sovietskeho ľudu vo Veľkej vlasteneckej vojne. Bol presvedčivým dôkazom neustálej aktuálnosti a potreby inšpirácie veľkými historickými činmi v živote národov.

I dnes, v čase narastania medzinárodného napätia, témy vojny a mieru, vlastenectva, vysokého humanizmu nadobudli mimoriadnu aktuálnosť a priťahujú pozornosť tvorcov najrozličných pokolení. V tom aj spočíva vysoké sociálne predurčenie (alebo poslanie) súčasnej hudby — zodpovedať páľčivé otázky doby, všestranne vyjadriť život národa.

Tohtoročná Moskovská jeseň podčiarkla tieto snaženia a zvýraznila všeobecné tendencie sovietskej hudby — snahu o neustále prehlbovanie demokratizácie umenia, hľadanie nových foriem kontaktov s poslucháčmi. V tomto procese zbližovania má, nepochybne, rozhodujúcu úlohu samotné hudobné dielo.

Aj v zmysle týchto snáh sa vyznačoval festival obdivuhodnou žánrovou pestrosťou. Popri komorných, symfonických, resp. vokálno-symfonických koncertoch realizovali sa koncerty speváckych zborov, medzi nimi i detských, ďalej koncerty organovej a dychovej hudby, estrádno-symfonickej tvorby, ale aj koncert z tvorby pre ľudové nástroje, či koncert sovietskych piesní, romancí a pod. Taktiež sa usporiadali a s veľkým záujmom sa stretli besedy s tvorcami. Samozrejme, návštevník musel dôkladne zvažovať, resp. vyberať podľa svojho záujmu, keďže denne sa uskutočnili 2 až 4 podujatia, z nich viaceré paralelne.

Pozoruhodné bolo, ako výrazne na festivale boli zastúpení mladí autori. Popri dielach A. Šnitkeho, R. Ščedrina, D. Šostakoviča, E. Denisova, A. S. Lemana, M. Vajnberga, D. Krivického, V. Riabova, A. Fliarkovského, J. Golubeva a mnohých ďalších sme mohli počuť kompozície mladých skladateľov, medzi nimi D. Smirnova, V. Jaglingovej, Š. Čalajeva, E. Chagegartiana, V. Dovgaňa, I. Gabaliho a iných.

Z množstva bohato zastúpených oratoriálnych diel zvlášť zaujala kompozícia V. Rubina na ľudové texty Syn a matka (Sevastopoľ 1942) pre 3 mezzosoprány a tenor sólo, ženský zbor a orchester, z ďalších napr. Koncert pre husle a orchester č. 2 A. Šnitkeho v podaní vynikajúcej L. Isakadzeovej, alebo 2. koncert pre violončelo a orchester V. Jaglingovej v podaní autorky. Zaujímavý skladateľský pokus predstavujú Dva kusy pre flautu, klavír a čembalo I. Gabeliho, ktoré sú umocnené scénickým dotváraním.

Vymenovať mená autorov a názvy všetkých pozoruhodných diel nebolo cieľom tohto krátkeho príspevku. Radi by sme však upozornili ešte na jeden závažný moment festivalu, ktorým bola skutočnosť, že diela skladateľov — medzi nimi i najmladších — zazneli vo vynikajúcom podaní i tých najpoprednejších umelcov a telies ZSSR. V dôsledku toho mala prehliadka tvorby aj vysoké interpretačné parametre.

Okrem mnohých popredných sólistov prispeli k úspechu festivalu telesá, ako Veľký symfonický orchester rozhlasu a televízie ZSSR a Štátny akademický zbor Litovskej SSR s dirigentom V. Fedosejevom, Akademický symfonický orchester Novosibírskej filharmónie s dirigentom A. Kacom, po dva večery Štátny symfonický orchester Ministerstva kultúry s dirigentom G. Roždestvenským, Moskovský štátny symfonický orchester s dirigentkou V. Dudarovou, či Akademický symfonický orchester Moskovskej štátnej filharmónie s dirigentom J. Simonovom.

Festival sovietskej hudby Moskovská jeseň názorne odrážal všestrannú pozornosť, ktorú v ZSSR venujú novej tvorbe v oblasti hudobného umenia.

GEJZA VAJDA

ZO ZAHRANIČIA

Dňa 30. decembra minulého roku oslávil svoje narodeniny jeden z najvýznamnejších sovietskych skladateľov súčasnosti — národný umelec ZSSR Dmitrij Borisovič Kabalevskij. Patrí k tým sovietskym skladateľom, ktorý svoj kompozičný štýl vždy dôsledne prispôsobovali jednotlivým vývojovým etapám sovietskej kultúrnej revolúcie. V kompozícii inklinoval ku klasicko-romantickej orientácii, kladúc dôraz na melodičnosť, prehľadnosť a zrozumiteľnosť. Veľkú pozornosť venoval hudobnej výchove mládeže (bol viceprezidentom Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu). Patril k priekopníkom sovietskej filmovej hudby a k tvorcom opery so sovietskou tematikou (V ohni, Tarasova rodina, Nepokorení). Je autorom viacerých vydarených koncertných skladieb (huslový a violončelový koncert, 3. klavírne koncerty), niekoľkých symfónií a komorných diel.

Vo Viedni vznikol nový orchester, ktorý má názov Haydn Sinfonietta. Nové teleso už ohlásilo svoj umelecký program až do konca roku 1985. Sú v ňom zastúpené predovšetkým diela J. Haydna, W. A. Mozarta, ale i Stravinského, Milhauda a Coplanda. Dirigentom je Manfred Huss, ktorý absolvoval štúdium dirigovania u H. Swarowského a klavíra u A. Jennera. V roku 1984 vydal tento umelec knihu o J. Haydnovi, ktorú kritika považuje za vynikajúce dielo v nemecky hovoriacej oblasti.

Medzinárodné Jarné hudobné kurzy organizuje vo svojej rezidencii firma Bösendorfer od 14. do 28. februára 1985. Táto akcia sa koná pod čestnou záštitou rakúskeho spolkového kancelára F. Sinowatza a budú tu prednášať popredné osobnosti rakúskeho a sovietskeho klavírneho a vokálneho umenia. Predpokladá sa, že účastníci kurzov sa oboznámia predovšetkým so starou rakúskou hudobnou tvorbou.

V Rakúsku si pripomínajú 100. výročie smrti slávnej tanečnice z obdobia biedermaieru Fanny Elslerovej. Takmer 40 rokov okúzlovala viedenskú spoločnosť a získavala široký ohlas u najširších vrstiev. Spolu so svojimi sestrami vytvorila základy rakúskeho baletného umenia. Precestovala aj USA, vystupovala pred vladármi doby a v roku 1848 mala veľké úspechy v Moskve a v Petrohrade. Pri príležitosti tohto jubilea usporiadali vo Viedni výstavu.

Na pravidelnom novembrovom koncerte Viedenských symfonikov uviedli IV. koncert pre husle a orchester sovietskeho skladateľa Alfreda Schnitkeho. Koncert sa konal v rámci viacerých akcií k päťdesiatinám tohto skladateľa.

Nemecká opera v Berlíne uviedla na jeseň minulého roku Janáčkovu operu Z mŕtveho domu. Predstavenie hudobne naštudoval Václav Neumann, réžiu mal Götz Friedrich. Sólistické úlohy sú obsadené vynikajúcimi speváckmi. Predstavenie malo veľký úspech.

V rámci renesancie tvorby Alexandra Zemlinského uviedli vo Viedni jeho operu Vodná žienka. Predstavenie naštudovala rakúska Filharmónia mladých.

V Bonne sa konali Dni novej hudby, ktoré vyvrcholili v decembri m. r. Hrala sa tu tvorba rôznych modernistov a osobne tu bolo prítomných viacero skladateľov. Záverečná diskusia poukázala i na problémy, ktoré táto hudba prináša.

Tvorba Ariberta Reimanna sa pozoruhodne uplatňuje na svetových koncertných pódiách. Je tomu tak aj v sezóne 1984-85, kedy rad väčších miest hlási uvedenie jeho skladieb. Skladateľ často vystupuje ako klavírny interpret svojich skladieb.

Pripravovaným oslavám 100. výročia narodenia amerického skladateľa rakúskeho pôvodu Ernesta Tocha (1987) venujú pozornosť viaceré orchestre. Najčastejšie sa zameriavajú na jeho prvú symfóniu, Koncert pre violončelo a komorný orchester a Koncert pre klavír a orchester. Všeobecne sa zdôrazňuje komunikatívnosť jeho hudby.

Pri príležitosti nedožitých osemdesiatych narodenín Karla Amadea Hartmanna (1985) sa pripravuje uvedenie viacerých jeho diel. Organizátori ponúkajú výber z jeho 8 symfónií, 2 sláčikových kvartet a viacerých komorných skladieb. Je to príležitosť k uvedomeniu si pokrokového poslania tohto skladateľa v hudbe 20. storočia.

V USA vydali tematický katalóg tvorby českého skladateľa Františka Bendu (1709—1786). Autor Douglas A. Lee vydáva toto závažné dielo pre potreby teoretikov. V rovnakom vydavateľstve vydal Elwyn A. Wienandt Tematický katalóg inštrumentálnej tvorby nemeckého skladateľa Johanna Christopha Pezela (1639 až 1694), ktorého tvorba je aj u nás známa.

Koncerty ŠKO Žilina

Posledné koncerty **ŠKO Žilina** mali na programe ako úvodné skladby diela slovenských skladateľov, čím sa dodržal pôvodný, nanajvýš prospešný dramaturgický zámer. Zachovali sa pritom aj ďalšie intencie: predstaviť viacerých sólistov, čím sa program nielen spestril, ale zároveň aj rozšíril rozhľad návštevníkov o reprezentantoch nášho i zahraničného interpretačného umenia.

Serenáda pre dychové kvinteto op. 5 od **E. Suchoňa** osobitne zinštrumentovaná B. Urbancom pre ŠKO Žilina otvorila sériu októbrových koncertov telesa (v Žiline 22. X.). Sled obrazov prezentoval pekné sólové partie hráčov najmä dychovej sekcie, no na druhej strane tieto prekrývali koncíznu, premyslenú stavbu jednotlivých miniatúr v originálnom obsadení. Opačne tomu bolo v **Koncertantnej symfónii D dur pre violu a kontrabas C. Dittersa von Dittersdorfa.** Obaja hráči z radov ŠKO Žilina — **Z. Baláž** a **J. Groborz** sa ukázali byť príkladnými sólistami, hoci sa sólistickej činnosti nevenujú sústavne. Vyvážená plocha oboch nie príliš prenikavých nástrojov s jasným, citlivým sprievodom tutti boli hlavnými prednosťami interpretácie. Zvukovo uhladený prejav sa vyvaroval intonačných nepresností, pôsobil synteticky a staval na vyznení timbru oboch nástrojov. Z nasledujúcej dvojice sólistov vypadla v dôsledku zmeny programu A. Šestáková, a tak sme si vypočuli **Koncert B dur pre violončelo a orchester L. Boccheriniho.** Sólista **R. Vandra** podal svoj part s rutinou renomovaného sólistu; jeho hra oplývala veľkou agogikou a tej obetoval aj zrozumiteľnosť artikulácie tónov. Výsledný muzikantský dojem bol však imponujúci. Uznanie si zaslúžil aj príkladný sprievod orchestra, ktorý bol oporou i stavebným komponentom skladby. Plného uplatnenia sa mu dostalo až v záverečnej symfónii **J. Haydna (č. 99, Es dur)**, kde predviedol zrelý výkon so zmyslom pre homogénnosť zvuku na jednej strane a sólistickými ambíciami na druhej strane. Predvedenie symfónie sa vyznačovalo prirodzenosťou, logickou výstavbou a znamenalo vyvrcholenie programu.

Celkom mimoriadnou udalosťou bol **Slávnostný koncert k 10. výročiu ŠKO Žilina** (15. XI.). Začal sa symbolicky **Spomienkami op. 25** od **J. Cikkera**, ktoré teleso uviedlo už na otváracom koncerte svojej činnosti v r. 1974. Orchester zahral tieto tri časti, inšpirované reminiscenciami na minulosť ako lyrickú, melodickú hudbu plnú farebnej premenlivosti, ale aj dramatickej sily. V stavbe i súhre bol výkon telesa koordinovaný, bez rušivých kazov.

Osobitným zážitkom bolo vystúpenie klaviristu **J. Rozuma** zo ZSSR. Základnou charakteristikou jeho hry je zvučný tón, ktorý je pre diela sovietskej a ruskej literatúry priam ideálny, vynikajúca technická vybavenosť a dokonalé poznanie skladby a naturelu skladateľa. S týmito atribútmi predniesol **Koncert č. 1 pre klavír, trúbku a orchester op. 35** od **D. Šostakoviča.** V prístupe telesa k tomuto náročnému dielu imponovala precíznosť, celkové dirigentovo uchopenie diela v rámci celku i jednotlivých sól, presvedčivé modelovanie melodiky a frázovania a najmä interpretačná samozrejmosť a technická istota pri striedaní klavíra, trúbky **J. Pohůnka** a orchestra. A tak sa stal Šostakovič právom dominantou programu.

Pre zaradenie **Sinfonietty La Jolla** pre klavír a orchester od **B. Martinů** bol rovnaký dôvod ako pre Cikkerove Spomienky: skladba za spoluúčinkovania **M. Singerovej** patrí do kmeňového repertoáru telesa. Jednoliatosť orchestrálneho zvuku nebránila tomu, aby sa na jeho pozadí uplatňovali sóla a naviac zabezpečovala logická výstavba celého diela, podaného pôsobivo a efektne. Záverom zostáva ešte poznámka o dirigentovi koncertu, ktorý zvýraznil reprezentatívnosť večera. **Jan Valta** predstúpil pred orchester bez partitúry (s výnimkou sprievodu v Šostakovičovi), dirigoval spamäti, bezpečne, pritom uvoľnene a viedol orchester premysleným gestom, ktoré prezrádzalo svedomitú a zodpovednú prípravu i snahu o svoj vlastný rast.

A tak vďačné obecenstvo, ktoré aplaudovalo presvedčivému výkonu, ďakovalo súčasne celému telesu aj za jeho 10-ročné pôsobenie vo svojom meste, za jeho cieľavedomú, záslužnú a úspešnú prácu.

KLÁRA CENKOVÁ

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Organové koncerty v Redute sa rokmi stali umeleckou i spoločenskou udalosťou. V tejto súvislosti vyznel dramaturgicky veľmi priaznivo sólistický večer sovietskej organistky **Iriny Kalinovskej** (19. novembra 1984). Výberom hudby z **Bacha (Prelúdium a fúga a mol BWV 544, Fantázia G dur BWV 571, Passacaglia c mol BWV 582)** i skladbami **Francka (Chorál h mol, č. 2), Zimmera (Concerto pre sólový organ, op. 42)** a domáceho súčasníka **Kolessu (Prelúdium a fúga)** zaujala istou intelektuálnou náročnosťou, ktorú napokon realizovala i v samotnej interpretácii. Vyškolená na vynikajúcej sovietskej klavírnej škole nadobudla brilantnú technickú zručnosť a pohotovosť. Tú sa snaží transponovať i do organovej interpretácie, ktorá však podlieha rozdielnym kritériám v samotnej technike, ale i v nadväznosti na európsku tradíciu, štýlovú charakteristiku a z toho vyplývajúce umelecké cítenie, vkus. Irina Kalinovskaja chápe organ ako kladivkový nástroj klávesový, bez dispozičnej výnimočnosti v mechanike a tým vyplývajúcej realizácii živej hudby. Akoby tradícia jej v tomto smere nebola prekážkou tak isto ako isté kritériá „štýlovej hry" Bacha. Každého autora chápe cez prizmu vlastného intelektu a tvorivú zaangažovanosť. Vkladá ho do každej interpretovanej skladby i keď veľmi osobito. Je organistkou preferujúcou vo veľkej miere efekt, s úmyslom zaujať, presvedčiť. Nenárokuje si na filozofiu doby, ani presnú štýlovú charakteristiku hraného autora. Prispôsobuje si ich na svoj obraz, prežiaruje ich vlastným názorom. To sa jej vypláca v technicky náročných súčasných partitúrach, ktoré zvládla virtuózne. Menej sa to dotklo Bacha a vari najmenej Francka. Filozofická podstata chorálu, náročnosť a plnosť passacaglie vyžaduje ale hĺbku a obsažnosť myslenia, cítenia a jeho vyjadrenie do živej podoby. Kalinovskaja (ako hovorí i bulletin) ich s obľubou hrá a na miestach s menšou tradíciou zaiste i s úspechom, no v Bratislave sa páčila viac svojou triezvou, nekonvenčnou reálnou koncepciou súčasnej hudby najmä u Jána Zimmera, ale i Mykolu Kolessu. Autori absolútne rozdielnej umeleckej letory našli v nej oddanú, tvorivú interpretku — koncepčne mysliacu i expresívne strhujúcu. Zimmerovo Concerto zaznelo v nových výrazových dimenziách a v umeleckom pohľade postavenom na virtuozite (na rozdiel od A. Zúrikovej, ktorá ho chápe kompaktnejšie, umelecky obsahovo plnšie) urobila z neho skladbu efektnú, strhujúcu, pôsobivú. Oneskorenému romantikovi, súčasnému ukrajinskému skladateľovi M. Kollesovi zasa pomohla svojou striedmosťou, racionálnym nadhľadom, iskrivou technikou.

Irina Kalinovskaja ukázala jeden z ďalších interpretačných trendov súčasnosti. Prichádza síce z krajiny, kde tradícia sa v tomto odbore ešte len buduje, možno práve preto objavujú sa i zdravé črty, ktoré pri správnom rozvíjaní môžu dorásť a obohatiť aj interpretačný rukopis tejto mladej ukrajinskej organistky.

ETELA ČÁRSKA

***

Dňa 27. novembra 1984 sa v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave konal vokálny koncert speváckeho dua — sopranistky **Evy Blahovej** a mezzosopranistky **Viktórie Stracenskej**, za spoluúčinkovania klaviristu **Miloslava Starostu.**

Pedagogické pôsobenie týchto umelcov na VŠMU dáva možnosť blízkeho vzájomného kontaktu, ovplyvňovania a tým aj umeleckého rozvíjania komorného spevu, prostredníctvom speváckeho dua ozaj vzácne a ojedinele u nás pestovaného a koncertne uvádzaného. Ľudová melodika, etnicky viazaná na slovenskú a moravskú pieseň v spracovaní skladateľov Bartolomeja Urbanca, Leoša Janáčka a Antonína Dvořáka poskytla pohľad na tri kompozičné rôznorodé, pritom osobité uchopenia ľudovej hudby vo výsostne umeleckom, originálnom pretlmočení tohto jedinečného zdroja inšpirácie v majstrovských miniatúrach vokálnych cyklov. Vystihnutie bohatej škály náladovosti, skvelej hudobnej nápaditosti, jadrnej prostoty, navodenie presvedčivej atmosféry ako dôležitých a v popredí stojacich prvkov, našlo plné uplatnenie v predvedení oboch umelkýň. Umelecká kvalita komornej interpretácie však spočíva predovšetkým v koordinovanosti, rešpektovaní vzájomného partnerstva. I napriek kvalitnej a podčiarkujeme nesmierne precítenej obsahovej stránke uvedeného repertoáru, pociťovali sme v interpretácii jednotlivých častí miestami určitú nevyrovnanosť v intenzite zvukového pomeru hlasov vokalistiek. Preto prieraźný a príliš sólisticky vyznievajúci soprán bude v budúcnosti nutné adekvátne prispôsobiť, aby komornosť prevedenia získala na ešte väčšej kvalite.

Veľkým kladom bolo naštudovanie a premiérové uvedenie **Štyroch dvojspevov pre soprán a alt so sprievodom klavíra** na slová ľudovej poézie zo Spievaniek Jána Kollára z dnes už uzavretého tvorivého odkazu **Bartolomeja Urbanca.** Osobitý kolorit diela zameraného na ľúbostnú tematiku nesie znaky nostalgie, lyrickej melodiky, skladateľovho zmyslu pre proporčnosť a vyváženosť v trojdielnom členení piesňovej formy. V interpretácii Evy Blahovej, Viktórie Stracenskej a Miloslava Starostu zaujala najmä tretia časť cyklu s názvom Lúčenie. Ďalšie uvedené dielo — **Lidová nokturna** (cyklus 7 piesní) **Leoša Janáčka** v typickom nárečí, melodikou pripomínajúce trávnice, výstižným a plným pochopením janáčkovského zemitého, frečitého výrazu patrili k vzorovej interpretácii účinkujúcich umelcov. Na ďalší cyklus — populárne **Moravské dvojzpěvy, op. 32 Antonína Dvořáka,** ktorý zaznel na záver koncertu, sa najviac vzťahuje vyššie uvedená pripomienka. Čistote a sviežosti interpretácie tohto cyklu prospela by väčšia prepracovanosť jednoduchej a predsa pútavej polymelodičnosti. Tento komorný koncert, na ktorom boli publiku sprostredkované a umelcami odovzdané tak vzácne hodnoty našej národnej kultúry, by si však zaslúžil oveľa väčší záujem zo strany bratislavského publika.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

JUBILANTI

JÁN FIGURA

Život naplnený túžbou po hudbe a prácou pre hudbu — tak možno charakterizovať nepísané krédo v živote riaditeľa Štátneho komorného orchestra v Žiline Jána Figuru, jubilanta týchto dní. Kľukatosť jeho cesty k hudbe vyplývala z politických a sociálnych pomerov u nás medzi dvoma vojnami, ktoré poznačili jeho prípravu na životné povolanie.

Hoci v detstve prejavoval výrazné sklony k hudbe, pre nedostatok finančných prostriedkov nemohol sa vzdelávať v hre na husle, ktoré ho priťahovali. Učil sa ako samouk. Po presťahovaní z rodného mesta (narodil sa v Užhorode r. 1924) do Vrútok a neskôr do Žiliny, dostáva sa po prvý raz k dychovej hudbe ČSD vo Vrútkach. Tu sa zoznámil s ďalším hudobným nástrojom — flautou. Po získaní základného vzdelania prijal roku 1941 miesto eléva vo vojenskej hudbe pešieho pluku v Banskej Bystrici, s ktorou počas SNP pôsobil pri vojenských slávnostiach.

Po oslobodení sa Figura so živým záujmom obracia opäť k hudbe. Dostáva sa do kontaktu s dychovou hudbou pri ČSD v Žiline, popri zamestnaní sa venuje súkromne štúdiu hry na husle u vtedajšieho riaditeľa Hudobnej školy prof. L. Árvaya, čo ho neskôr podnietilo prijať učiteľské miesto na Hudobnej škole v Žiline.

Spojenie životného záujmu s prácou ako povolaním, navyše s dostatkom organizačných schopností, vytvorili z Jána Figuru osobnosť, ktorá cieľavedome a koncepčne pristupovala k svojim povinnostiam. Ako člen KSČ (od roku 1948) staral sa o dobrú prácu na škole, od roku 1961 do 1964 vykonával na ĽŠU funkciu riaditeľa. Popri pracovných povinnostiach neuspokojil sa so svojou odbornou úrovňou a naďalej sa venoval štúdiu hry na husle. Po jeho ukončení v roku 1960 na Vyššej hudobnej škole pokračoval v štúdiu hry na flautu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, ktoré úspešne absolvoval v roku 1968. Hru na tento hudobný nástroj napokon sám vyučoval na novovzniknutom Konzervatóriu v Žiline.

Neustály pocit potreby činorodej práce a využitie svojich organizačných schopností mu priniesli aj nové povinnosti v mimoškolskej práci, ktoré sa niesli v smere aktívnej hudobnej činnosti v Komornom orchestri Mestského domu osvety v Žiline, neskôr v Orchestri mesta Žiliny (stál pri jeho zrode), kde sedel za pultom prvého flautistu a neskôr pôsobil ako riaditeľ. Pôsobenie v tomto telese bolo preňho vzácnym overením si svojich interpretačných kvalít, ale aj koncepčných a riadiacich schopností vedúceho pracovníka, ktoré dnes uplatňuje s toľkou bohatosťou na terajšom poste riaditeľa ŠKO. Ján Figura stál pri zrode tohto telesa a s dostatočne bohatými skúsenosťami z organizátorskej práce drží pevne veslo od prvých dní práce ŠKO vo svojich rukách. Pod jeho vedením Štátny komorný orchester nadviazal niekoľko vzácnych umeleckých kontaktov s prvotriednymi domácimi i zahraničnými umelcami a telesami, čo sa odrazilo aj na realizácii niekoľkých významných koncertných turné do zahraničia. Jeho príznačná dôslednosť v práci, dochvíľnosť v povinnostiach, ale i porozumenie a okamžitá pomoc v ťažkostiach sú tými vzácnymi vlastnosťami, ktoré zdobia len ľudí plných životného elánu a optimizmu.

EVA MICHALOVÁ

ZDENĚK CÓN

Po rokoch fašistickej hrôzovlády, ľudia s radosťou vítali mierový, slobodný život. Tešili sa zo všetkého. Aj z maličkostí. S nádejou pozerali do budúcnosti, lebo verili v spravodlivé usporiadanie sveta. K jeho premene aj aktívne prispievali. Rozvíjal sa úprimný kolektívny život, vládla optimistická, až radostná nálada. Vytvorili sa objektívne priaznivé podmienky pre pôsobenie hudby vôbec a zábavnej zvlášť. Za takejto situácie v roku 1945 vstupoval do tvorivého života Zdeněk Cón.

Narodil sa 27. decembra 1919 vo Viedni, kde vyrastal. Už popri štúdiu na gymnáziu vážne sa zaujímal o hudbu. Intenzívne ju študoval súkromne. Zaujala ho natoľko, že ona určila jeho životnú cestu. Keď definitívne zvítazila v ňom túžba návratu do vlasti, v máji 1945 nastúpil do Československého rozhlasu v Bratislave ako hudobný redaktor.

Už v roku 1945 Zdeněk Cón upozornil na seba ako skladateľ. Bol to jeho pomalý valčík Enciány, ktorý zaujal nielen odborníkov, ale tiež široký okruh milovníkov tohto žánru. V roku 1946 sa v rozhlasovom vysielaní a na gramofónovej platni objavilo jeho tango Nečakaj ma už nikdy. Skomponoval ho ešte počas gymnaziálnych štúdií, ale úspešnú podobu mu vtisol František Krištof Veselý s vokálnou skupinou Tri dievčatká a orchester Gustáva Broma. V ich predvedení sa toto tango stalo najúspešnejšou piesňou roka v takej intenzite, že zatlačilo aj svetové hity. Právom sa radí medzi najúspešnejšie slovenské tangá všetkých čias. Ako prepracovaná verzia študentskej kompozície Zdenka Cóna vznikla ďalšia úspešná pieseň — Nie som už sám.

Prvé veľké úspechy Zdenka Cóna neuchlácholili. Pokračoval ďalej v intenzívnom odbornom štúdiu. V harmónii a v inštrumentácii sa zdokonaľoval u profesora Dezidera Kardoša. V roku 1952 urobil štátnu skúšku z dirigovania na pražskom konzervatóriu.

Za štyri desiatky rokov Zdeněk Cón napísal množstvo skladieb rôzneho, prevažne zábavného žánru. Jeho hudobnú komédiu Čarovné rukavice hralo Krušnohorské divadlo v Tepliciach a Budišíne (NDR). V rozhlasovom vysielaní odznelo mnoho jeho skladieb, ktoré zaujali široký okruh poslucháčov. Spomeňme jeho Filmovú predohru, S vetrom o preteky, Letom svetom, valčíky Kaskády, Čaro vidiny, Margaréty, Dnes ráno rozkvitol orgován. V posledných rokoch sa intenzívne venuje koncertným skladbám pre veľké dychové súbory. Úspešný je tiež ako autor pesničiek s vojenskou tematikou. Viacero ocenení získal v súťaži Zlatý palcát. Jeho skladby sa vyznačujú výrazným melodickým nápadom a osobitým kompozičným rukopisom.

Ako dlhoročný hudobný redaktor rozhlasu pripravil tisícky relácií. Starší sa pamätajú na Hudobnú sazku. Mladší azda ani nevedia, že už 16 rokov pripravuje úspešnú súťaž Taký mi zahraj. V nej vzniklo a vzniká množstvo dobrých skladieb vhodných pre spev a dychové súbory.

Mnohostrannou a kvalitnou prácou si Zdeněk Cón vydobil popredné miesto medzi našimi tvorcami populárnej hudby. V mene jeho mnohých vďačných poslucháčov mu úprimne želáme dobré zdravie a ďalšie tvorivé úspechy.

LACO ŠOLTÝS

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

RECENZUJEME - RECENZUJEME - RECENZUJEME

NOVÁ PRÍRUČKA HUDOBNEJ VEDY (NEUES HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT)

Do príručnej hudobnovednej literatúry pribudne v priebehu budúcich rokov nová základná desaťzväzková séria. Nebude zrejme patriť k takým základným encyklopedickým a pramenným dielam ako Hudba v dejinách a súčasnosti (MGG), Nový Grove (NGDMM), Medzinárodný pramenný lexikón hudby (RISM) alebo Hudobné dejiny v obrazoch (MGB). Zohrá však ako dielo prehľadné, zahrňujúce a sprístupňujúce poznatky súčasnej hudobnej vedy významnú úlohu. Máme na mysli Novú príručku hudobnej vedy (Neues Handbuch der Musikwissenschaft), ktorú sa podujali zverejniť Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden v spolupráci s Laaber-Verlag Dr. Hennig Müller-Buscher, Laaber. Pripravovateľom a hlavným editorom série je C. Dahlhaus. Séria má obsiahnuť nasledujúce tituly: 1. Hudba staroveku, 2. Hudba európskeho stredoveku, 3. Hudba 15. a 16. storočia, 4. Hudba 17. storočia, 5. Hudba 18. storočia, 6. Hudba 19. storočia, 7. Hudba 20. storočia, 8. Mimoeurópska hudba: hudobné kultúry, 9. Mimoeurópska hudba: materiály, 10. Systematická hudobná veda.

Podľa rozvrhu sú to dominujúce európske hudobné dejiny od antiky po súčasnosť, zvyšok tvoria dva hudobnoetnologické a jeden systematický zväzok.

Edícia je zmodernizovaným typom Príručky hudobnej vedy (Handbuch der Musikwissenschaft), ktorá vyšla na prelome 20. a 30-tych rokov v Postdame a to vo forme zelených veľkoformátových zväzkov. Boli nepostrádateľnou súčasťou každej muzikologickej knižnice a muzikológa. Rovnako ako táto príručka spred päťdesiatich rokov, aj jej nová podoba má popularizačné poslanie, chce predostrieť výsledky hudobnej vedy v reprezentatívnom rade, ktorý by legitimoval muzikológiu medzi spoločenskými vedami vo všeobecnosti. Pravda, medzi oboma edičnými podujatiami leží päť desaťročí intenzívnych výskumov, nespočetné množstvo špeciálnych monografií z národných i medzinárodných pracovných podujatí; preto je medzi oboma viac rozdielnych než spoločných znakov. Jeden podstatný rozdiel tu však je. Hudobná veda stála v 20-tych rokoch v znamení koncepcií „duchovných" vied (chceli aj v hudbe odkryť ducha doby a dejiny ideí), kultúrno-historická metóda, štýlovo-kritický a štýlovo-analytický prístup boli základom poznania diela. Dnešná muzikológia stojí viac v znamení sociálnych dejín, hľadá význam hudobného diela v konfrontácii s jeho recepciou, vstupom hudby do spoločenského vedomia. Oba pohľady majú aj svoju komplementárnu stránku, nestoja vždy k sebe v protiklade. Obe edície majú jednu spoločnú snahu, ale i problém: podať syntézy, povzniesť sa nad čisto osobný názor a postoj a hľadať k objektivite smerujúce zhrnutie.

Edícia začala tromi zväzkami, ktorým sa chceme v ďalších úvahách podrobnejšie venovať.

Werner Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts (Hudba 17. storočia), Bd. 4. (385 str., 86 notových príkladov a 130 vyobrazení), Wiesbaden-Laaber, 1981.

V nijakej z doterajších podobných syntéz (najmä barokovej hudby), sa kultúrno-sociálny a cez neho žánrovo-funkčný pohľad nerealizoval tak konzekventne ako v I. kapitole Hudobný život; v troch podkapitolách sa autor venuje hudbe najnižších vrstiev (ľudová hudba), stredných vrstiev (mestského prostredia) a najvyšších vrstiev (na dvoroch, rezidenciách a v chráme). Potom nasledujú rozsiahle kapitoly: II. Opera, III. Svetská vokálna hudba, IV. Duchovná chrámová hudba, V. Nástrojová hudba a VI. Časový priestor a časové celky. Práca charakterizuje príležitosti a funkcie dedinských hudobníkov (píšťalkári, gajdoši, hudci), dokladá ich výpoveďami súčasníkov, obrazovými dokumentami, zápismi upravených ľudových piesní v tvorbe talianskych, nemeckých, francúzskych, poľských a anglických majstrov. Autor sleduje cestu od jednoduchého zápisu po komponované ľudové tance, operné bukolické scény a cestu od ľudovej variačnosti po ozdobné normy barokovej hudby (s. 20). Konflikt medzi tzv. vysokým a nízkym umením sa v oblasti každodennej, užitej hudby vyriešil v prospech ľudových a mestských muzikantov širokým uplatnením žánrov ľudovej, pastierskej, zábavnej a tanečnej hudby aj na rezidenciách. Konflikt sa vyhrocoval aj medzi chrámovými a mestskými hudobníkmi. Sedemnástemu storočiu môžeme ďakovať v rámci humanistických výchovných ideálov za realizáciu širšej hudobnej výchovy kantormi a rozvoju pestovania komornej hudby. Vznikali akadémie, hudobné spolky, formujú sa počiatky verejného hudobného koncertu a hudobného divadla. W. Braun sa zaoberá spoločenským postavením dvorných hudobníkov a predkladá pokus o systematizáciu všetkých možných druhov barokových hudobných slávností, ktoré mali u šľachty kultúrno-spoločenské zázemie (rytierske súťaže, slávnostné sprievody, tanečné príležitosti a divadelné podujatia). Popri nich to bola chrámová hudba a najrozmanitejšie triedy, vrstvy a skupiny konzumentov, ktoré určovali rôzne typy hudobných žánrov a to v súlade s ich záujmami a potrebami. Na tomto pozadí analyzuje napokon W. Braun dominantné žánre hudby 17. storočia, ktoré vykryštalizovali v tejto dobe a ovplyvnili výrazne vývoj európskej hudby (najmä operu, balet, novodobý madrigál, moteto, komorné vokálne žánre, jednohlasú pieseň, kantátu, oratórium, chorálne spracovanie, vokálny koncert, variačné formy, komorné nástrojové formy, tance, suity, fantáziu, sonátu, orchestrálne žánre — predohru, concerto grosso, inštrumentálne koncerty, tvorbu pre sólové nástroje, atď.). Dnešnú európsku hudbu by sme si bez nich nevedeli vôbec predstaviť. Autor sleduje vznik, formovanie, štylistickú skladbu i rôznorodosť každého žánru v jeho historickej dynamike, špecifickej premenlivosti a kultúrno-spoločenskej väzbe. Je to vskutku zaujímavá a podnetná syntéza. Autor zužitkováva širokú zhrňujúcu i špeciálnu spisbu o barokovej hudbe, súčasne však faktá, procesy i názory integruje na sociologickej, interpretatívnej a receptívnej báze. Na jednotlivé skladateľské osobnosti nekladie takú váhu, vidí ich v integrovanosti do vývinového procesu hudobnej kultúry.

Ak by sme ako analógie chceli Braunovu monografiu porovnať s pôvodnou monografiou zo starej Príručky hudobnej vedy (R. Haas, Die Musik des Barock. Postdam, 1934) a nedávno vydanou monografiou J. Albrechta — Podoby a premeny barokovej hudby (OPUS Bratislava, 1982), musíme konštatovať, že istým problémom zostane vždy to, ak budeme hovoriť o hudbe storočia, alebo storočí (prelomy storočí nie sú totiž identické s markantnými hudobnými a sociálnymi zmenami). To platí aj o barokovej hudbe. Rok 1600 je síce viac-menej demonštračným medzníkom, organický vývin jej hudobných princípov však presahuje hlboko do 18. storočia — do tvorby syntetikov barokovej hudby. Tie napokon sleduje W. Braun len čiastočne. Monografia R. Haasa bola štýlovokriticky koncipovaná, monografiu J. Albrechta charakterizuje štýlovo-analytický a interpretačno-technický prístup, kým W. Braun kladie váhu na spoločenské, kompozično-technické a žánrové dejiny hudby. Obzvlášť zaujímavá je ilustratívna časť zväzku, rozsiahla literatúra, podrobné skladobné, autorské a vecné registre s pripojeným terminologickým glosárom.

C. Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Hudba 19. storočia), Bd. 6 (360 str., 75 not. príkl. a 91 vyobrazení) Wiesbaden-Laaber, 1980.

Po Úvode, v ktorom sa autor zaoberá periodizačnými, štýlovými a ideologickými otázkami (tradicionalizmus, reštaurácia, romantika, meštiacka hudobná kultúra a pod.), nasleduje 5 kapitol, ktoré sú členené podľa časovo-periodizačného kľúča (1814—1830, 1830—1848, 1848—1870, 1870—1889, 1889—1914). Je to v istom zmysle mikroperiodizácia. Vlastné obdobie hudobného romantizmu ohraničuje autor posledným tvorivým obdobím Beethovena, piesňami Schuberta a operami Rossiniho a napokon vznikom atonálnych diel. Významné politické medzníky sú dané ukončením napoleónskych vojen, presadením politiky reštaurácie, premenou meštiacko-monarchistických štátov, európskym revolučným rokom 1848 a 1870, imperialistickou expanziou od 90-tych rokov a napokon vypuknutím svetového vojnového požiaru, ktorý zmenil nielen politickú, ale aj kultúrnu mapu nášho kontinentu. C. Dahlhaus, ako autor i vydavateľ edície, sa podujal na koncipovanie hudobných dejín 19. storočia ako to kedysi urobil vydavateľ prvej príručky E. Bücken v zväzku Die Musik des 19. Jahrhundents bis zur Moderne (Wildpark-Postdam, 1929). To, čo je u Bückena istý druh štýlových dejín s dôrazom na analýzu ťažiskových hudobných žánrov, to sa objavuje u Dahlhausa v polohe kompozično-technickej charkteristiky a najmä v esteticko-kritických úvahách.

Metodologické otázky (stimulus hudobných dejín, vzťah hudby k sociálnym, politickým a kultúrnym procesom) zaberajú široký priestor. Dahlhaus sa neustále vracia k svojej obľúbenej myšlienke o formalistickej a obsahovej estetike hudby, k absolútnej a programovej hudbe, a robí to, žiaľ, v metafyzickej výlučnosti, bez uvedomenia si komplementárnosti oboch hudobných žánrov a prístupov. Ani v romantickej hudbe to neboli dve neprekonateľné polaritné polohy, jedna bez druhej je nepochopiteľná. Sleduje výrazové korene estetiky 18. storočia až po hermeneutiku z konca storočia, formovanie absolútnej hudby (Metafyzika nástrojovej hudby, s. 73. Poetická hudba, s. 118, Hudobná kritika ako filozófia dejín, s. 203, Programatická hudba a umenie ideí, s. 302). V tejto kontemplatívnej esteticko-kritickej, dialogickej i neustále pochybujúcej, sofistickej a dialektickej polohe spočíva zaujímavosť, prínosnosť, ale i zraniteľnosť Dahlhausovej monografie. Nie je syntézou alebo pramenným zhrnutím bádania, alebo sledovaním národného vývinu romantickej hudby (ako to urobil napr. G. Knepler v Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2. Bd. Berlin, 1961), ale tu máme do činenia s brilantnou esejou o hudbe a nosných ideách hudby 19. storočia (tradicionalizmus, nacionalizmus, univerzalizmus, idea ľudovej piesne, biedermeier, triviálna hudba, historizmus, atď.). Tak ako možno Dahlhausovu monografiu označiť za estetico-teoretickú, historickú esej o hudbe 19. storočia, tak možno napríklad u nás vydanú knižku J. Bachtíka (XIX. století v hudbe, Praha—Bratislava, 1970) označiť za psychologicko-historickú a kultúrnosociologickú esej. Rôzne pohľady a prístupy nám odkrývajú vždy inú stránku a tvár hudby našej najbližšej minulosti, v antitéze voči ktorej, ale aj na základoch ktorej, sa rozvinula hudba nášho storočia.

C. Dalhaus a H. de la Motte-Haber (editori): Systematische Musikwissenschaft. Bd. 10. (367 str., 7. not. príkl., 88 vyobrazení, 23 tabuliek, 2 farebné tabule), Wiesbaden-Laaber, 1982.

Na zväzku autorsky spolupracoval celý rad špecialistov. H. de la Motte-Haber je autorkou kap. I. Rozsah, metóda a cieľ systematiky hudobnej vedy, spolupodieľala sa na kap. III. Zdôvodnenosť hudobnoteoretických systémov, kap. IV. Hudobná hermeneutika a empirický výskum a kap. IX. Veda a prax. C. Dahlhaus koncipoval kap. II. Hudobná veda a Systematická hudobná veda, kap. IV. Estetika a hudobná estetika, je spoluautorom kap. V. Hudobnosociologické reflexie. Ďalšími autormi sú P. Nietsche (kap. III.), G. Meyer (kap. V.), E. Jost (kap. VII. Sociálnopsychologické rozmery a hudobný vkus), Kl. E. Benne, E. Kötter, R. Meissner (kap. VIII. Nadanie — učenie — vývin). Ťažiskové kapitoly sa dotýkajú rozsahu a metodiky hudobnej vedy, charakteristiky systematickej hudobnej vedy a podstaty hudobnoteoretických systémov. Čo do disciplinárneho rozvrhu stojí v popredí hudobná estetika, hudobná teória, hudobná psychológia, hudobná sociológia a hudobná pedagogika. Je to selektívna a redukovaná systematická hudobná veda, lebo chýbajú napr. tradičné disciplíny ako akustika, fyziológia, organológia, filozofia, atď., bez ktorých si dnes riešenie systematických otázok nevieme predstaviť. Z pohľadu „príručky" sú cenné časti, ktoré sa vzťahujú na prax (pedagogika, terapia, pracovná psychotechnika, reklama a pod.). Veľká váha sa kladie na teoretické a metodologické otázky, recepčné problémy a socializačný význam hudby. Autori a vydavatelia zostávajú v tom okruhu v akom C. Dahlhaus koncipoval ako editor Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (Köln, 1971) spred desiatich rokov, len so širším prepracovaním a konkretizáciou výpovedí.

Práca sa usiluje podať zhrnutie, obraz o stave súčasného bádania. Nevyhla sa však jednostrannosti, pretože sa opiera o nemeckú a anglo-americkú muzikologickú bázu, avšak projekty a práce zo socialistických krajín, Francúzska, škandinávskych krajín, južnej Európy, ale aj mimoeurópskych krajín sú bádateľskými konceptami zastúpené len fragmentárne. Dá sa preto povedať, že ide o príručku najmä nemecký a len sčasti európsku. Tak je aj koncipovaná a to vytvára, pochopiteľne, aj dominantný čitateľský, recepčný a kultúrny okruh, ktorému je táto edícia určená.

Podobne ako z Príručky z 20. a 30-tých rokov mohla profitovať aj širšia európska muzikologická obec, tak to bude určite aj s Novou príručkou hudobnej vedy.

Jej recenzované tri zväzky ukazujú na jej celkový vysoký štandard, ale aj na individuálne autorské rozdiely v kvalite i v koncepcii prezentovaných monografií.

OSKÁR ELSCHEK

SOŇA BURLASOVÁ: V ŠÍROM POLI ROKYTA. Tatran Bratislava (1982 a 1984)

Pod názvom V širom poli rokyta vydalo Vydavateľstvo Tatran v Bratislave dvojzväzkovú zbierku balád a iných epických piesní v edícii Ľudové umenie na Slovensku.

Autorka zbierky, PhDr. Soňa Burlasová, CSc., vedecká pracovníčka Národného ústavu SAV, je našej kultúrnej verejnosti dobre známa z viacerých jej zbierok z oblasti hudobného folklóru, ako i mnohých odborných štúdií a článkov. Táto jej nová zbierka je výsledkom osobitých exaktných pohľadov na vývoj a zastúpenie tohto piesňového žánru v slovenskej ľudovej kultúre. Poskytuje jedinečný pohľad na jeho vývoj v historickom profile, v zberateľskom úsilí, ba aj v interetnických súvislostiach. Objasňuje terminológiu balád a jej blízkych epických piesní. Analyzuje ich sujetovú podstatu a dáva do súvisu textovú i hudobnú zložku.

Burlasová v tejto zbierke prináša materiál, ktorý je výsledkom súpisu epických piesní Národopisného ústavu SAV, excerpovaný zo všetkých prístupných tlačou vydaných prameňov, rukopisných zbierok i významnejších archívov. Poskytuje tak nový, aktuálny postoj k tejto významnej zložke ľudových tradícií a sprístupňuje reprezentačný súbor všetkých tematických typov balád, ktoré sú nateraz v slovenskej tradícii známe. Osobitosť i aktuálnosť jej autorského prístupu je predovšetkým v tom, že spolu s materiálom v úvodnej štúdii prvého zväzku zbierky rieši terminológiu, ale i druhovú charakteristiku balád a ďalších epických piesní. Prináša v nej fundovaný exkurz do historicko-vývojových súvislostí balád na Slovensku, poukazuje na ich žánrovotvornú zložku, ktorou je predovšetkým text, pretože ten je nositeľom vlastností, s ktorými sa nestretávame v iných folklórnych druhoch. V súvislosti s ňou vyhraňuje termíny, charakteristiky a hlavné znaky epických piesní na Slovensku. A tak slovenské epické piesne rozčleňuje na balady, romance a novelistické piesne.

Baladami nazýva ten druh slovenských epických piesní, ktoré podávajú dramatický príbeh s jedným ústredným motívom. Dramatičnosť, epickosť, dialóg i ďalšie sujetové zložky s veľkým počtom veršov tvoria jej základné charakteristické znaky.

Romance predstavujú v Burlasovej začlenení ďalší vývinový stupeň balád, v ktorých možno pozorovať predovšetkým zosilnené lyrické prvky smerom k individualizácii a lyrizácii príbehu.

Novelistické piesne začleňuje autorka do tretej skupiny epických piesní, ktoré majú spravodajskú tendenciu. Sú to naratívne piesne, v ktorých silnejšie vystupuje funkcia rozprávača.

Celý materiál epických piesní, so zreteľom na tematickú prehľadnosť, rozčleňuje na desať osobitých skupín: I. Povery a čary, II. Lúbostné vzťahy, III. Rodinné vzťahy, IV. Spoločenské vzťahy, V. Vojna, VI. Zbojníctvo, VII. Historicky motivované témy. VIII. Náhodné nešťastia. IX. Bitky, samovraždy, vraždy, X. O zvieratkách. Každá z desiatich skupín je vnútorne ďalej rozčlenená podľa spôsobu spracovania témy na balady, romance a novelistické piesne.

Obidva zväzky zbierky obsahujú približne 300 epických piesní. Druhý zväzok je doplnený tematickým registrom piesní, abecedným zoznamom, zoznamom prameňov i zberateľov.

Po jazykovej stránke sú staršie zápisy k vôli jednotnosti a zrozumiteľnosti upravené do súčasnej pravopisnej i nárečovej normy.

Možno konštatovať, že zbierka je výsledkom erudovanej vedeckej pracovníčky s ujasneným pohľadom na problematiku balád a epických piesní v medzinárodnom kontexte. Zbierka v tejto podobe je novým a pozitívnym prínosom do súčasného celonárodného kultúrneho diania.

Aj keď vydavateľstvo Tatran sa v spomínanej edícii zameriava predovšetkým na slovesné folklórne a výtvarné zložky, možno iba ľutovať, že nedalo v zbierke väčší priestor melódiám. Tie iba sčasti dopĺňajú textové bohatstvo týchto epických piesní. Vieme totiž, že pieseň bez melódie zostáva ľudovou poéziou, ktorá je obrazom iba jednej jej umeleckej zložky.

I tak zbierka zostáva vzorným obrazom moderných edičných prístupov v sprostredkovávaní hodnôt ľudového umenia našej verejnosti. Jej estetická podoba, vyplývajúca z kvality tlače i papiera, ilustrácií Miroslava Cipára, grafickej úpravy Ľubomíra Krátkeho sú adekvátne jej obsahu i hodnote.

Som presvedčený, že po nej siahnu umeleckí i vedeckí pracovníci ako k žriedlu i zdroju vzácnych hodnôt umenia nášho ľudu.

ONDREJ DEMO