

# HUDOBNÝ ŽIVOT 87

Ročník XIX.  
2.— Kčs  
4. II. 1987  
2

## Nový areál Opusu

Abbey Road Studios EMI — Londýn, BBC Radio and Television — Londýn, Centre Georges Pompidou — Paríž, Galaxy Sound Studios — Hollywood, JVC Videotech — Tokio, Olympia Studios — Mníchov, OPUS, Čs. hudobné vydavateľstvo — Bratislava, Townhouse Studios — Londýn a ešte neveľa ďalších.

Elitná skupina nahrávacích štúdií, kde nahrávajú autori a interpreti, ktorí výrazne ovplyvnili hudobné tendencie za posledné desaťročia. Ako sa medzi tieto zázraky záznamovej techniky dostalo naše hudobné vydavateľstvo? Ich spoločným menovateľom je vybavenie najdokonalejšou nahrávacou technikou, a to predovšetkým mixážnymi stolmi Solid State Logic, často v spolupráci s digitálnymi multistopými magnetofónmi Sony PCM 3324.

Cesta k vybudovaniu takejto materiálno-technickej základne bola neuveriteľne strmá a krátka. Pred päťnástimi rokmi začal Opus bez vlastného nahrávacieho štúdia s dvoma tromi kusmi delimitovanej nahrávacej techniky muzeálneho charakteru. Prvé kroky sebauvedomovania riešil švajčiarsky Studer s malými mixážnymi pultmi a v tom čase obdivuhodným osemstopým magnetofónom A-80. Statočne spolu s interpretmi mrzli v nevykúriteľných provizóriách empírového zámku v Hlohovci. Neobyčajne aktívny nestor slovenskej populárnej hudby G. Offermann sa zasadil, aby sa priamo v Bratislave dalo nahrávať na profesionálnej úrovni. Divadlo hudby, ktoré za nepriaznivého počasia preukazovalo akú-takú návštevnosť, sa jednoduchou úpravou stalo prvým vlastným nahrávacím štúdiom Opusu. V tom čase ale sa tiež uskutočňovali rozsiahle akustické úpravy i nákupy technologického zariadenia pre štúdio v zámku Vinárskych závodov v Pezinku. Pán Denis Tyler, zástupca firmy Neve, ktorá nám dodala výborný a — ako čas ukázal — aj neznížitelný mixážny stôl, označil toto štúdio ako najlepšie na svete, lebo nikde neležali jeho zariadenia priamo nad vlnnými pívniciami, kde sú obrovské sudy košťovateľného moku. Toto štúdio sa stalo v priebehu nasledujúcich rokov zásluhou aj ďalšieho kľúčového vybavenia 18-stopého magnetofónu Studer, spolu s objavnou prácou našich zvukových režisérov predstaviteľom najprogressívnejších nahrávacích tendencií a zvukových predstáv v populárnej hudbe v celoštátnom meradle. Nadalej ostávali problémy s nahrávaním komornej a symfonickej hudby. Kostoly v dostupnej blízkosti umožňujú nahrávať len v teplých letných mesiacoch, ale aj s ďalšími ťažkosťami ako je presluch okolitej dopravy či operenej fauny. Problém Reduty, koncertnej sály Slovenskej filharmónie, ktorej okolie sa vyriešilo ako frekventovaný dopravný uzol pre električky a autobusy mestskej a ďalšej nákladnej dopravy, bol niekoľkokrát neúspešne pertraktovaný na všetkých možných inštancoch. Napriek snahe nahrávacích tímov a interpretov z tohto priestoru môžeme len nočné nahrávky zaradiť do nášho zlatého fondu. Ná-

stup digitálnej techniky a jej presadzovanie ako jediného konkurencie schopného spôsobu nahrávania a následného predaja na svetových trhoch, len zvýraznilo potrebu kvalitných nahrávacích štúdií.

Dňa 4. novembra 1986 bol slávnostne stranicovým a vlád- nym predstaviteľom a verejnou predstaviteľom komplex dvoch nahrávacích štúdií v novom Výrobnoprevádzkovom areáli Opusu.

Štúdio 1 je určené na nahrávanie vážnej hudby prevažne komorného obsadenia, s možnosťou nahrávania až filharmonických telies. Umožňuje to pomerne rozsiahly priestor, siahajúci cez tri podlažia o plošných rozmeroch 18 m X 13,5 m. Pevne sú tu zabudované dve kubatúrou rozdiele zvukovo izolované bunky pre súčasné nahrávanie akusticky priradených nástrojov. Dozvuk bol riešený úmyselne dlhší — 2,4 sekundy v celom frekvenčnom počutnom spektre. Tieto parametre umožňujú nahrávať aj veľké tanečné, estrádne či džezové orchestre, prípadne ľudové hudby a zbory. K štúdiu je priradená réžia 1 umiestnená na prvom poschodí s priamym širokým priezorom do štúdia. Na tomto podlaží je v priamom susedstve i komplex nahrávacieho štúdia a réžia 2 určenej v prevažnej miere na nahrávanie populárnej hudby a prípadne na play-backy sólistov na podklady nahraté vo veľkom štúdiu. Rozmery štúdia i réžie sú menšie, ako to vyžaduje elektronifikácia hudobných nástrojov v populárnej hudbe. Napriek tomu je aj v štúdiu 2 izolovaný priestor pre akustické bicie nástroje. Obidve rézie i štúdiá môžu v čias- točnej miere spolupracovať a zámene nahrávať.

Teraz sme sa dostali k miestu, kde treba opísať, prečo sa naše štúdiá radia k skvostom v nahrávacom svete — k technologickému vybaveniu.

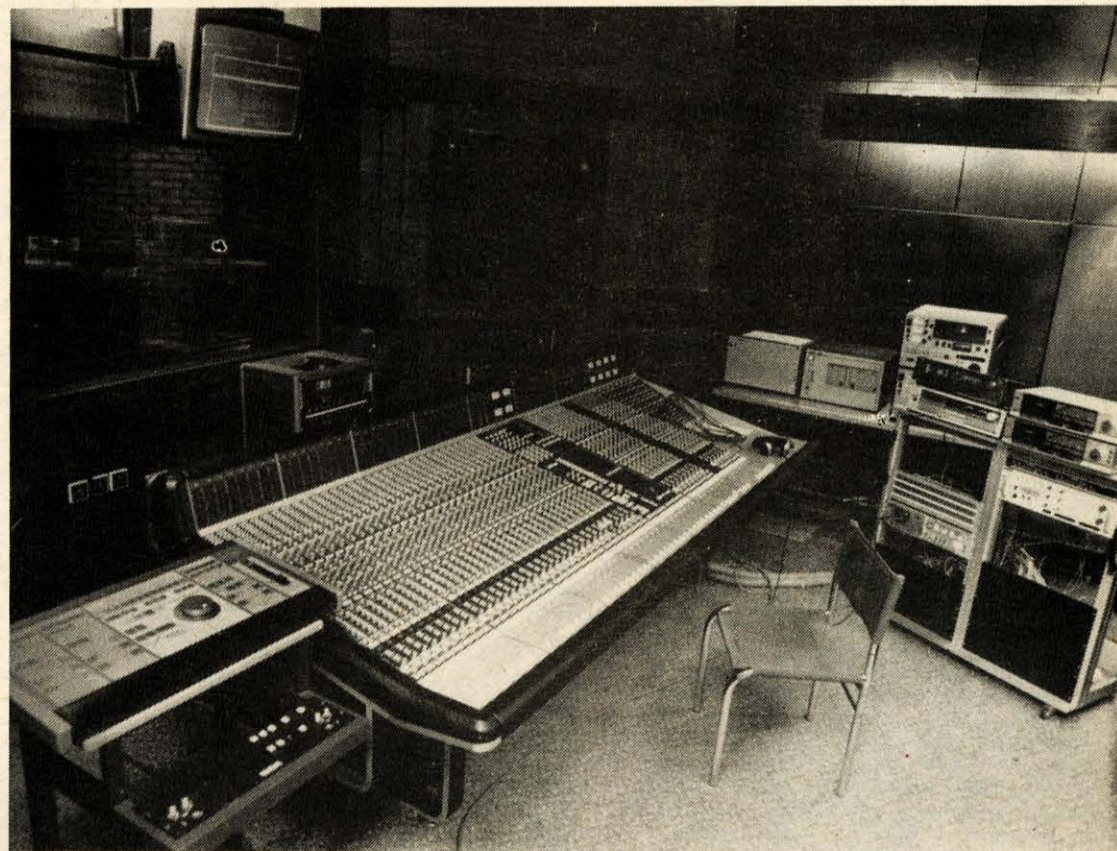
Obidvom réžiám vládnu najdokonalejšie výrobky v profesionálnej sfére, a to mixážne stoly Solid State Logic. V rézii 1 je SL 4032 E, to znamená, že je typu 4000 a má 32 vstupno-výstupných modulov a SSL Studio Computer. V rézii 2 je SL 4048 E TR, má teda 48 kanálov a navyše dva počítače, okrem základného aj Total Recall. Už niekoľko rokov si tieto mixážne stoly obhajujú pozíciu niečoho výnimočného, o niekoľko tried lepšieho zariadenia. Medzi podobnými výrobkami. Zaslugu na tom má ideové riešenie, výborné technické parametre čiastkových konštrukčných častí i kompletnej akustickej cesty a jednoduchá obsluha.

Mixážny stôl je riešený systémom in-line, pri ktorom každý modul umožňuje vstup, výstup i monitorovanie. Je delený na sedem sekcií. Dve vstupné, dve výstupné a ostatné využiteľné v oboch signálnych cestách. Pri pohľade zhora sú umiestnené takto:

— Smerovacia matica umožňuje výstup z modulu.

— Na kanálový vstup sa pripája signál mikrofónovej alebo linkovej úrovne s reguláciami citlivosti.

— Dynamická sekcia je stále ojedinelým javom vo filozofii



Pohľad na réziu 2 s mixážnym stolom Solid State Logic.

Snímka: J. Súkup

mixážnych stolov. Vlastnosti spracovania signálu a výkonnosť kompresor-limitera a expander-gatu konkuruje najdrahším a najložitejším samostatným prístrojom. Ich včlenenie do každého modulu a možnosť variabilného prepínania tlačidlami do refazca umožňuje ďaleko vyššiu účelnosť, funkčnosť i praktickosť pri ich využívaní.

— Filtre a korektory sú umiestnené priamo pod dynamickou sekciou. Ekvalizéry umožňujú potlačiť alebo zdvíhnuť signál na štyroch prekrývajúcich sa frekvenčných pásmach.

— Pomocné výstupy sú jeden stereo a štyri mono. Majú regulátory úrovne, ktoré sú aj spínačmi a môžu byť napájané z veľkého i malého tlmíča.

— Monitorové vstupy a diaľkové ovládania stop mnohostopého magnetofónu.

— Výstup na hlavné mixážne zbernice. Počas nahrávania sa používa na monitorovanie mnohostopého magnetofónu a pri mixáži na zmiešavanie. Výstup sa dá napájať z veľkých alebo malých tlmíčov.

### SEKCIA ÚSTREDNÉHO RIADENIA

Mnohé prvky sú samozrej- mou výbavou mixážnych stolov, a preto nie je potrebné ich opísať, ďalšie sú samovysvetľovacie a ich účel a činnosť je zrejmá. Je tu umiestnený hlavný (master) kompresor zaradený pred hlavným tlmíčom. Má vynikajúce regulovateľné parametre, a preto je ojazdným pomocníkom zvukára pri finálnych prácach. Autofade vo zvolenom čase plynule zatlmí nahrávku. Výhodná je možnosť voľby iba tlačidlami troch rôznych monitorovacích sústav pre neodmysliteľnú diskusiu o kvalitnom domácom posluchu na historických zhrávacích aparátach. Ďalším klenotom pre zvukového režiséra je deväť tlačidiel ovládajúcich funkcie indikátorov. S tlačidlami tlačidla indikátory zo strednej hodnoty preskočia na meranie špičkovej úrovne, ktoré sa na požiadanie ďalším tlačidlom, prípadne

zmažú. Ďalším gombíkom sa indikátory úrovne zmenia na stereo-fonický tretinooktávový analyzátor spektra. Prípadne možno merať úroveň riadiaceho napätia na všetkých VCA.

### ŠTÚDIOVÝ POČÍTAČ SSL

Je to vysoko výkonný 16-bitový počítač, ktorý nie je určený len na pamätanie si dynamických úrovni tlmíčov jednotlivých krokov mixovania, ale má šesť základných funkcií:

— generuje, uchováva, zobrazuje úplný zoznam informácií o každej nahrávke, ktorá sa zaznamenáva alebo mixuje;

— riadi viacstopový magnetofón;

— umožňuje zvukárovi znova si vypočít, programovať a opakovat sekvencie nahrávky;

— programuje a aktualizuje informácie o tlmíčoch, VCA skupinách a uzáveroch viacerými spôsobmi;

— porovnáva, edituje a manipuluje s mixovacími dátami;

— testuje sám seba a potenciálne chyby oznamuje obsluhu.

Počítač používa dvojité pružné disky. Základný program je umiestnený na ľavom disku, druhý, pravý disk slúži na záznam všetkých vložených informácií a stavov. Taxatívne vymenovanie podstatných možností počítača je takáto:

— titulkové údaje o nahrávke;

— zoznam titulov na páske s časovými údajmi;

— zoznam pomocných sekvencií jednotlivého titulu;

— zoznam stop každej skladby s možnosťou ich kopírovania;

— ovládanie chodu multistopového magnetofónu, vrátane hľadania titulov alebo ich častí, prípadne času, cyklovania podľa ľubovoľného predpisu;

— programovanie nahrávania vsuviek s prednosťou vstrihu a odstihu 40 ms;

— zoznam použitých prídavných zariadení a ich nastavenie;

— záznam interačného postupu mixáže dynamických úrovni tlmíčov v časovej závislosti.

V tomto čase úplným unikátnym zariadením pridávaným k mixážnym stolom SSL je ďalší počítač Total Recall. Umožňuje na farebnej obrazovke zaznamenať a zapamätať si detailné polohy všetkých predstaviteľných prvkov, teda prepínačov a potenciometrov na vstupno-výstupnom module. Zmenu polohy svetelne indikuje, čo umožňuje i po úplnom prestavení regulátorov za krátku dobu dostať pult do pôvodného stavu. Takto sa naplňa pranie produkcie, aby počas jedného dňa sa mohlo bez zdržovania a roztrpčenosti zvukárov nahrávať v jednom štúdiu viac rôznych titulov s rôznymi orchestrami.

Mixážny stôl nie je ale jediný a izolovaný bod v akustickom nahrávacom refazci. Našou úlohou bolo odstrániť to, čo najviac kazí kvalitu našej práce, a to magnetofónový záznam. Preto už počiatočnou ideou bolo, aby v nových štúdiách existoval len digitálny záznam zvuku. Nikdy sme nepredpokladali, s akými prekážkami sa stretneme pri realizácii tejto myšlienky. V prvom rade sme všetkých okolo seba museli presvedčiť, že „digitál“ je po všetkých stránkach to najlepšie. Bola to ťažká úloha, lebo každé takéto záznamové zariadenie stojí v devízových plátnach tri až sedemnásobne viac ako ten starý známy a treba povedať, že nie zlý analógový magnetofón. Vývin šiel ale neobyčajne rýchlo dopredu a hlboký nezaujem zahraničných producentov a vydavateľov o tradičný záznam nám otvoril dvere. Pomohlo aj presadenie sa digitálneho záznamu v komerčnej sfére vo forme kompaktných platní, ktorá na nerozoznanie interpretuje štúdiovú nahrávku.

(Dokončenie na 8. str.)



# Staccato



● **DNI KOMORNEJ HUDBY.** Mestský národný výbor, Park kultúry a oddychu a Kruh priateľov hudby pri PKO v Banskej Bystrici usporiadali v októbri minulého roku už 22. ročník festivalu Dni komornej hudby. V rámci štyroch koncertov sa s úspechom predstavili domáci i zahraniční umelci, a to Viedenské Schubertovo trio z Rakúska (1. 10. 1986), kubánsky gitarista Miquel Bonachea (7. 10.) — snímka J. Zsolnaja približuje atmosféru z umelcovho koncertu v priestoroch Stredoslovenského múzea —, slovenský organista Ivan Sokol (16. 10.) a klavírne duo Ľudmila Kojanová a Pavel Novotný (22. 10.)

● **STRETNUTIE KRITIKOV.** Ako každoročne, stretli sa koncom minulého roku (2. a 3. decembra 1986) českí a slovenskí hudobní kritici, tentoraz v Bratislave, aby sa oboznámili s novou českou a slovenskou tvorbou a diskutovali o uvedených dielach. Prvý deň bola prehliadka slovenských skladieb. Zazneli tieto kompozície: Cantium pro pacem I. Hrušovského, Orbis sensualium pictus V. Godára, IV. sláčikové kvarteto D. Kardoša a In memoriam Pavel Raika J. Beneša. Skladby uviedla fundovane, s dokonalou znalosťou partitúr dr. Z. Martináková. Živá diskusia sa najviac sústreďila na Godárovo dielo, najmä na problém, či jeho pohybové stvárnenie pražským súborom Laterna Magika umocnilo umelecké kvality hudby alebo oslabilo celkový účinok skladby. Väčšina prítomných zastávala druhý názor. Ďalší deň sa konala prehliadka tvorby českých skladateľov, pričom česká hudba získala väčší časový priestor, a tak kolekcia hostí bola bohatšia a žánrovo rozmanitejšia, i keď z niektorých skladieb odznelo iba niekoľko taktov. Skladby striedavo uvádzali dr. J. Ledeč a dr. M. Pokora. Vypočuli sme si diela: Sonátu pre violončelo a klavír O. Kvěcha, Duo concertante pre husle a klavír L. Kubíka, Concerti e tennodie V. Riedlbaucha, Staré a nové renesančné tance M. Štědroňa, Krajiny patmoské P. Ebena, Concertino pre anglický roh a komorný sábor M. Kopelenta, Klarinetové kvinteto J. Padešvu a Meditácie pre klarinet, klavír a bicie J. Dvořáka. Najväčšiu pozornosť vzbudili diela Riedlbaucha a Ebena, hoci názory diskutujúcich neboli vždy zhodné. Ale to je správne, len výmenou názorov, objasňovaním problémov možno dôjsť k objektívnosti v hodnotení umeleckého diela.

● **VÝROČNÁ PLENÁRNA SCHÔDZA** Tvorivej komisie pre teóriu a kritiku ZSSK sa konala 16. decembra 1986 v Mozartovej sieni DPV. Viedol ju podpredseda ZSSK doc. dr. Ladislav Burias, DrSc., ktorý predniesol referát o bilancii činnosti TTKK za uplynulé obdobie. V príspevku zdôraznil nové úlohy muzikológie najmä z hľadiska riadenia hudobno-kultúrnych procesov, s čím súvisí aj nové spoločenské myslenie, ktoré by sa malo prejaviť v každej sfére ľudskej činnosti a kultúrno-spoločenského života. K súčasnému stavu hudobnej kritiky sa vyjadril vo svojom príspevku dr. Marián Jurík, predseda Komisie kritikov pri ZSSK. Akcentoval predovšetkým nevyhnutnosť základných hodnotiacich kritérií v kritike a kritická argumentáciu založenú na vedeckej erudícii. Prítomní sa dozvedeli základné informácie o činnosti krajských pobočiek ZSSK v Košiciach a v Banskej Bystrici, ako aj o činnosti Kruhu mladých teoretikov a kritikov. V diskusii sa poukázalo na niektoré aktuálne problémy hudobnej kritiky, o. i. na pretrvávajúci problém nedostatku priestoru na publikovanie v dennej tlači, ako aj na morálnu zodpovednosť kritika pri formulovaní hodnotiacich súdov.

● **ORCHESTER ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE KOŠICE** uzavrel kalendárny rok 1986 sériou vianočných koncertov (16., 17., 18. a 21. decembra), ktoré dirigoval koncertný majster Karol Petrócz. Odnegli na nich výlučne diela skladateľov domáceho pôvodu; a to v dobrej interpretácii. Boli to: Vianočná náhoda zo suity Vianoc na horách V. Adamca, Missa pastoralis in D od V. J. Koptívu (len nedávno objavené dielo, uvedené v slovenskej premiére), Harmonia pastoralis in F od E. Paschu a Česká omša vianočná (Hej, mistře) od J. J. Rybu. Spoluúčinkovali sólisti opery ŠD v Košiciach M. Harnádková, E. Zubaľová, M. Adamcová ml., J. Konder, Š. Margita, sólista opery ND v Prahe, F. Balán, I. Sokol (organ), Košický spevácky zbor učiteľov a zbor Collegium technicum.

## KNIŽNICA V PROCESE HUDBOJNEJ VÝCHOVY

Ciele hudobnej výchovy sú mnohstranné a rozsiahle. Aktívna hudobná výchova vedie k určitému stupňu ovládania nástroja, či vlastného hlasu, perceptive hudobná výchova k schopnosti vnímať počuté dielo, hudobná náuka ku komplexnému poznaniu základov hudby a jej dejín, čo je vlastne predpokladom pre každodenného života a dokázal sa ňou obohacovať, výchova „hudbou“ zasa rozvíja estetické zložky života, citovosť, pomáha vnímať svet a jeho hodnoty z aspektu, ktorý nie je zanedbateľný v procese kultivovania jednotlivca i spoločnosti. Samostatným prúdom je výchova profesionálnych hudobníkov (interpretov, tvorcov, teoretikov i pedagógov), ktorí prispievajú k plneniu spomínaných cieľov.

Škola, počnajúc materskou a končiac vysokou, plní tieto úlohy len v krátkom časovom úseku a v nepatrnom rozsahu. V materských školách sa hudobnej výchove venuje 20–30 minút (!) týždenne, učiteľka, ktorá sama rada spieva, zaradiť nejakú pesničku aj do inej činnosti. Na základnej škole je tento predmet 1 hodinu týždenne (pri „odpadávaní“ hodín z rozličných príčin počet pravidiel nepresahuje 30 hodín za rok). Viac škola žiakovi neposkytuje. Započítajme do toho nekvalifikovanosť (odbornú alebo pedagogickú) mnohých učiteľov (niektorí sú dokonca postrachom pre žiakov!), a to aj absolventov pedagogických učilišť.

Kde sa mladý človek najintenzívnejšie stretáva s hudbou? Na diskotékach (pesťuž najmä pozitívny vzťah k hluku), v rozhlas (veľká časť jeho programov supluje duševnú činnosť poslucháča), na mnohých verejných koncertoch, ktoré mladého poslucháča a znalca nespočetných skupín psychicky dopujú a utvrdzujú v názore, že vážna hudba je nudná. Tento názor, mimochodom, podporujú v deťoch aj mnohí učitelia, ktorí ich sprevádzajú na výchovné koncerty a buď tam ostentatívne čítajú noviny, alebo hlučne okrikujú a zahriavajú tie deti, ktoré živo reagujú na hudbu. Hoci sa deti na výchovné koncerty organizované Slovkomertom dostanú raz-dva razy v živote (mnohé ani raz), počuté sa teda nemôže ani zafixovať, ani rozvíjať, takmer v žiadnej škole sa učiteľ hudobnej výchovy ku koncertu nevráti na hodinu, aby sa so žiakmi pohovoril o skladbách, skladateľoch alebo interpretoch. Čiarka v školskom výkaze splnených úloh, dobrá stopa v detskom vedomí zaväť pleskom banálnosti.

Nedostatky sú všeobecne známe, ich odstraňovanie spravidla vecou osobnej iniciatívy, viac tolerovanej než podporovanej. Ba odznel už aj početné diskusie, aj na kvalifikovaných fórach. O problémoch je oveľa ľahšie hovoriť, než ich riešiť.

Čs. skupina Medzinárodného združenia hudobných knižníc (IAML) sa problémom hudobnej výchovy podrobne zaoberala na zasadnutí, ktoré sa konalo v októbri 1986 v Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici (nie po prvýkrát: prioritnú pozornosť mu venujú každoročné porady pracovnej skupiny knižníc hudobných vysokých škôl a archívov konzervatórií konané v Ústrednej knižnici VŠMU). Referát (dr. E. Michalová, CSc., Pedagogická fakulta Banská Bystrica), koreferát (dr. J. Alner, VŠMU) i rozsiahle diskusné príspevky (dr. J. Hůlek, Státní knihovna ČSR Praha, dr. B. Banáry, MS Martin, dr. O. Podgorný, HIS ČHF Praha, Z. Samšuk, Okresní knihovna Písek a iní) analyzovali situáciu a hľadali reálne, konkrétne východiská.

Jadro čiastkového riešenia problému vidím v Hůlkovej formulácii: „**aj knihovník je nástrojom výchovného procesu**“;

zdanlivo samozrejmy fakt, na ktorý sa však v komplexe výchovy často zabúda.

Pedagogická encyklopédia Slovenska definuje knižnicu ako „vzdelávacie a vedecko-informačné ustanovizne“ (I, 414). V povedomí verejnosti, a to i odbornej, sa v uplynulých desaťročiach zakorenila predstava, že sú iba požičovňami a knižnicami je nižšie kvalifikovaný, spoločensky málo produktívny zamestnanec (na rozdiel od dávnej, vari osvietenскеj minulosti, ale aj od súčasnosti vo väčšine iných krajín), ktorý sedí za pultom, číta si romány a ak príde zákazník a vyberie si knižku, vyberie mu ju z regála a po splnení určitých byrokratických formalít požičia. Táto predstava sa vyvíjala v čase, keď sa neraz i násilne preskupovali spoločenské hodnoty, devalvovali a nivelovali nejedny kultúrne počiny. To viedlo späťne i k skutočnému zníženiu úrovne mnohých pracovísk, čo je však dôsledok falošného nazerania, nie príčina. Neviedol snáď tento trend k zníženiu náročnosti a kvality i v iných profesiách a rezortoch? Opakujem: teraz ide o to, aby sa chyby naprávali.

Učitelia škôl, kde sa hudobná výchova vyučuje, majú finančne i administratívne všetky predpoklady vybudovať si pomerne bohatú príručnú knižnicu i diskotéku. Riaditelia týchto škôl musia so všetkým dôrazom dbať, aby sa najmä výchovná zložka tohto predmetu realizovala v plnom rozsahu a dôsledne. Vedenie týchto škôl, ale aj škôl, kde hudobná výchova (resp. estetická výchova vôbec) nie je v učebných plánoch, má morálnu povinnosť (o ktorú by sa mali zaujímať i nadriadené orgány) rozvíjať v tejto oblasti záujmovú i mimoškolskú činnosť (napr. v rámci krúžkov, ale aj inými formami), a to i v súčinnosti s miestnymi zariadeniami osvetly, verejnými, príp. i špecializovanými knižnicami (ľudovými, vedeckými, muzeálnymi, atď.). **V celej republike sa rozrastajú hudobné pracoviská knižníc**, ich pracovníci sú ochotní a zväčša aj kvalifikovaní pomôcť učiteľom a vedúcim krúžkov radami, materiálom, ba i organizovaním dohodnutých programov. Mnohí s tým majú bohaté skúsenosti, pretože už vyšli s vlastnou iniciatívou (existujú už realizované projekty výchovných aj zábavných programov, ktoré sa zaujímavo pre-

línajú a často poskytujú deťom viac než škola). Nadriadené orgány škôl i knižníc sú povinné takéto aktivity podporovať morálne i ekonomicky. Dôležité je, aby takéto akcie neostali ojedinelé (zanietenosť osamelého knihovníka), ale aby boli zahrnuté do širokého plánu výchovnej činnosti.

**V školách, kde hudba je súčasťou alebo bezprostredným cieľom výuky** (najmä konzervatóriá, pedagogické a filozofické fakulty, VŠMU), je knižnica nepostrádateľným medziodvetným vyučovacieho procesu. Potrebujú ju rovnako všetci učitelia, ako aj všetci študenti. Je neodmysliteľnou súčasťou výchovy, výuky, vedeckej i umeleckej činnosti. Kto v tejto súvislosti podceňuje knižnicu, podceňuje aj funkcie, ktoré plní. Často pozorujeme rozpor medzi verbálnym a konkrétnym postojom vedenia škôl: proklamatívne vyzdvihovanie dôležitosti knižnice, pochvaly, ale neporozumenie pre nevyhnutné vytváranie pracovných podmienok.

To, čo zväčša funguje najhoršie, je kontakt, tok informácií. Pedagógovia i študenti sa neraz začudovane pozerajú: „Aj to máte? — Aj to robíte?“ — hoci to knižnica má a robí už roky, ba aj na rôznych fórach propaguje. Začlenenie knižnice a jej pracovníkov do štruktúry školy musí byť také, aby sa stala organickou súčasťou celého diania. Horizontálne i vertikálne: od riaditeľa, či rektora a jeho poradných orgánov až po jednotlivé katedry a iné pracoviská, s ktorými je nevyhnutný pravidelný, systematický kontakt, a nie sporadický, príležitostný. Veď knižnica je i archívom, informačným a študijným pracoviskom, poskytuje konzultácie, najmä bibliografické, ale aj iné. Mnohí učitelia požadujú rôzne súpis, prírastkové zoznamy, rešerše; zväčša ich môžu dostať, no nevedia kde. Mnohí pedagógovia, poslucháči, výkonní umelci, ba i teoretici majú základné nedostatky v informatike, ale to už je téma iného príspevku.

Na záver: nikto z tých, čo pôsobia v širokom procese hudobnej výchovy, nemôže už dnes pracovať nekvalifikovane, ale ani izolovane — bez širokého záemia aktivít školských, verejných a odborných knižníc. Hudobná výchova je aj etickou výchovou a musí nám záležať na tom, ako vychováme mladú generáciu, ale aj ako vychováme tých, čo budú vychovávať ďalej, i tých, čo sa stanú nositeľmi a tvorcami týchto nezanedbateľných hodnôt.

JURAJ ALNER

## Z REDAKČNEJ POŠTY

Do EŠU len talenty?

Nedostatok povinnej hudobnej výchovy v základných školách nepociťujú len učitelia tohto predmetu, ale aj rodičia. V snahe dať svojim deťom úplnejšie hudobné vzdelanie volia formu štúdia na ľudových školách umenia. Pritom mnohým rodičom nejde ani tak o to, aby sa ich dieťa hudbou zaoberalo profesionálne, ale o to, aby sa naučilo hrať na hudobnom nástroji, aby sa hudbou zaoberalo amatérsky, aby sa stala jeho životnou potrebou, aby v nej našlo záľubu a potešenie.

No a ako sa k tomuto stavajú mnohé EŠU? Často hlavný zmysel svojej hudobnovýchovnej práce vidia v rozvíjaní výrazných hudobných talentov, ktoré majú predpoklady študovať na stredných umeleckých školách. Žiaci s priemernými a slabšími hudobnými vlohami v EŠU len živorlia a doslova sa trápia. Nie sú vhodní na súťaž, na ďalšie hudobné štúdium, a tak sa často stane, že sú len na periférii hudobnovýchovnej práce EŠU. Výsledok je taký, že pokiaľ z prvých ročníkov základnej školy navštevuje ľudovú školu umenia 15 percent žiakov, z ôsmich ročníkov je to ani nie tretina. Myslím, že jednou z príčin takého stavu sú metódy a formy práce s priemernými a slabšími žiakmi, kto-

rych je v každej EŠU väčšina. Pre týchto žiakov by sa mala nájsť taká forma štúdia, ktorá by rozvíjala predovšetkým ich všeobecnú hudobnosť. Ak hudba má byť pre nich potešením, je potrebné odstrániť technický dril, ktorý im hudbu nepribližuje, ale znechucuje. Mali by sa zaoberať skladbami pre nich technicky zvládnuteľnými, no pritom umelecky hodnotnými.

Je samozrejme, že EŠU vychovávajú budúcich hudobných profesionálov, ktorým venujú maximálnu starostlivosť. Veď kto iný má pripravovať žiakov na konzervatóriá, ak nie EŠU. Ale na čo nám budú dobrí skladatelia, výborní interpreti, ak nebudeme mať širokú základňu hudobného publika. Hudobnú kultúru tvorí aj hudobné publikum, nadšené hudobní amatéri. Preto nemožno v hudobnovýchovnej práci v EŠU túto skutočnosť podceňovať alebo obchádzať.

Ukazuje sa, že základné školy zanechávajú v hudobnom vývoji dieťaťa len nepatrnú stopu, čo je spôsobené hlavne obmedzenými možnosťami, ktoré tieto školy majú. Preto by bolo žiadúce, aby EŠU okrem výchovy budúcich profesionálov (čo je v každej EŠU malé percento) svoju hudobnovýchovnú prácu viac zamerali na výchovu hudobných amatérov, konzumentov umelecky hodnotnej hudby, pre ktorých by hudba bola ožajstnou potrebou a zdrojom bohatých umeleckých zážitkov.

JOZEF BARÁN

## TELEVÍZNY ZÁPISNÍK

Rok čo rok pripravujú pracovníci Československej televízie v období sviatkov pokoja, mieru a štedrosti pestrú paletu programov, určenú širokému vekovému spektru konzumentov. Pre mnohých z nás je televízne vysielanie nepostrádateľnou náplňou voľných chvíľ, vytvára zdroj poučenia a zábavy. No vari najväčšiu radosť z pekného programu majú tie najmenšie televízni diváci. Nuž a práve im pripravila Hlavná redakcia hudobného vysielania Slovenskej televízie Bratislava hodnotný vianočný darček v podobe sedemdielneho televízneho seriálu **CHROBÁČIKY**, tentoraz v netradičnej — baletnej verzii.

Rozprávková kniha Jana Karafiáta Broučci netreba istotne obzvlášť predstavovať. Deférence ju poznajú nielen v jej pôvodnej literárnej podobe, no takisto prostredníctvom mnohých — aj televíznych — spracovaní. Jedným z posledných je pôvodný balet národného umelca TIBORA FREŠU Narodil sa Chrobáček uvedený najprv Divadlom Zdeňka Nejedlého v Ostrave roku 1982) a po troch rokoch aj v Slovenskom národnom divadle v Bratislave (16. 2. 1985). Príbeh Svätotánka prilákal do divadelného hľadiska množstvo malých divákov a možno povedať, že zaznamenali jednoznačný úspech.

Tento významný fakt si isto uvedomila dramaturgická Čs. televízie GABRIELA VYSKOČILOVÁ a podujala sa na čin hodný, chvály a uznania. V spolupráci s režisérom (a zároveň aj libretistom baletu BORISOM SLOVÁKOM a choreografom LIBOROM VACULÍKOM previedla na televízne obrazovky najnovšiu verziu chrobáčekovského príbehu — baletný seriál. Ide o prepis Frešovho baletu prispôbený zámeru vytvoriť cyklus kratších epizód vyčlenených z vyše dvojhodinového scénického útvaru. Napriek tomu, že tvorcovia televíznej verzie čas-

točne zasiahli do partitúry, hudba nestratila na pôvabe, elegancii a zrozumiteľnosti. Naopak, technika retrospektívy dôležitých momentov na začiatku každého dielu išla v ústrety komunikabilite a prehľadnosti samotného príbehu, no aj hudobných situácií. V seriáli Chrobáčky sú vtipne použité televízne triky, ktoré zatraktujú a dynamizujú výsledný tvar a výrazne aktivizujú detskú pozornosť a sústredenosť. Televízne spracovanie baletu prináša aj iné výhody v porovnaní s pôvodnou divadelnou verzou — možnosti detailu, vypichnutia kľúčových scén či pohybov, spomínanú retrospektívu, sugestívne realizovanie snových vidií, atď.

K úspešnému vyzneniu Chrobáčikov prispeli v podstate všetci zúčastnení tvorcovia, výtvarníci a v neposlednom rade interpreti, predovšetkým Svetlášik IGORA HOLOVÁČA. Avšak spomenúť treba aj Mušku Betušku ZUZANY BARTKOVEJ, Lienku Marienku NORY MARTINKOVEJ, či Lienku Marienka LI-BORA VACULÍKA. Posledné menovaný umelec vychádzal vo vypracovaní choreografie z vlastností hudobnej predlohy a prejavil sa ako tvorivá osobnosť, ktorej je blízka aj oblasť tvorby pre detského percipienta. Umelecká úroveň chrobáčekovského seriálu je na požadovanej výške. Čo si však treba vážiť najviac je cieľavedomosť a rozhodnosť realizačného tímu, ktorý od slov o nutnosti zdokonaľovať systém estetickéj výchovy prešiel konečne ku konkrétnemu činu aj na poli hudobného umenia.

Televízny seriál Chrobáčekovia využíva zrozumiteľnosť takejto umenia a neodskriepiteľnú krásu vyplývajúcu zo spojenia hudby s pohybom. Svojím zámerom aj použitými prostriedkami predstavuje novum v oblasti detských televíznych programov, je odvážnym a vysoko účinným krokom vpred.

IGOR JAVORSKÝ



# PROFILY

## Zaslúžilý umelec

### JOZEF KONDER

Zaslúžilý umelec **JOZEF KONDER**, sólista opery Štátneho divadla v Košiciach, svojim umeleckým spevácko-herckým umením reprezentuje v súčasnosti v odbore hrdinského tenoru ako ideálna stálica nielen svoju generáciu (narodil sa 13. septembra 1928), ale tiež slovenské vokálne umenie. Rodák z Medzibrodu (okres Banská Bystrica) začínal divadelnícku dráhu medzi ochotníkmi. Po ukončení dvojročnej stavebnej priemyselnej školy a po návrhu J. Borodáča a A. Bagara, ktorí si všimli jeho talent na jednom z predstavení ochotníckeho divadla v Martine, nastúpil dráhu profesionálneho herca v Košiciach. Vo vtedy Národnom divadle v Košiciach začínal v sezóne 1947-48 ako elév, no aj budovateľ hudobného divadla v oslobodenom meste. E. Manni, hlasový pedagóg pre operu, I. Godin, vtedy sólista opery v Košiciach a dirigent R. F. Spišiak objavili u Kondera hlasové dispozície, ktoré boli silným argumentom, že J. Konder napokon nenastúpil do činohry, ale do opery. Sústavná práca herca-speváka na sebe, potom absolvovanie dvojročnej dramatickej školy, ktorá dočasne v Košiciach, na pomoc začínajúcim hercom, vtedy presadil J. Borodáč, ale aj starostlivosť dirigenta R. F. Spišiaka o mladé talenty priniesli prvé úspechy.

Vážnejšou umeleckou skúškou bola hlavná úloha v opere V. Dohdžeho Keto a Kote (premiéra 30. 4. 1953). Predchádzali jej menšie úlohy, ktoré J. Konder stvárňoval už predtým v operetách, ale aj v operách (Zobrazý študent, Snehulienka, Boris Godunov a i.). Z Konderevho talentu a rýchle-



ho umeleckého rastu sa v prvej etape jeho pôsobenia v opere ŠD v Košiciach tešili najmä diváci hudobnozábavného divadla. Húževnatou a usilovnou prácou sa vypracoval na jedinečného a neopakovateľného mladokomika, ktorého Košiciam mohlo závidieť hociktoré divadlo. Po veľkom úspechu v postave Broňa v Poľskej krvi (režiroval K. Smažík, dirigoval R. F. Spišiak, 13. 3. 1955) nasledovala nezabudnuteľná a pamätná kreácia Célestina v opere Mam'zelle Nitouche (29. 9. 1955). Obe stvárnenia spečatili na dlhé roky partnerstvo vzorovej mladokomickej dvojice v Košiciach — J. Kondera a B. Hanákovéj. Nasledovali ďalšie operetné postavy a v nich príležitost dokázal obrovský talent, svedomitú prípravu a neustály umelecký rast: Pimpinelli (Paganini, 1956); Flóriš Stacho (Hrnciarsky bál, 1958), ktorého bol Konder prvým predstaviteľom v celoštátnej premiére a interpretoval ho asi 340-krát; Falsacappa (Banditi, 1957); Franjo Svečák (Vinoobranie, 1958); Mujko (Gül Baba, 1958); Sobakin (Biely agát, 1959) a ďalšie. I v druhej etape svojho pôsobenia v Košiciach (od sezóny 1969-70), keď sa sem vrátil z Banskej Bystrice ako vyhraný hrdinský tenor, sa vždy veľmi rád vracal a vracia k veľkým operetným postavám. Vynikajúci bol jeho Modrofúz v réžii F. Vokálka r. 1972 v opere J. Offenbacha Šiesta žena Modrofúza, Jóži (Cigánska láska,

1976), Paganini (1981), Zedlau (Viedenská krv, 1982), či Eisenstein (Netopier, 1985).

J. Konder v sezóne 1959-60 odišiel z Košíc do vtedy sa konštitujúcej opery DJGT v Banskej Bystrici. Tu stál už druhý raz pri budovaní profesionálnej slovenskej opernej scény a opäť sa sústredil s jemu príznačnou energiou a zanietením na stvárnenie najmä operných úloh. Jeho talent dozrel, základy spevu, získané v Košiciach u hlasového poradcu J. Boháčka a zveľadené v B. Bystrici u Longauerovej, sa rozvinuli neobyčajne dynamicky. Výrazová škála jeho dovtedajšieho speváckeho umenia sa obohacovala o nové farby, od tene, hĺbku prežitia a dramatickú šírku. V B. Bystrici sa výrazne uviedol úlohou Ondreja v Krútnave, potom nasledovali hlavné úlohy v operách Beg Bajazid, Komedianti, Maškarný bál, Faust a Margaréta, Trubadúr, v opere Netopier a ďalšie.

Návrat do opery ŠD v Košiciach znamenal pre Jozefa Kondera príležitosť stvárniť rad najväčších a krásnych úloh v operách domácich a svetových a pre košickú operu bol jeho príchod rozhodne umeleckým prínosom.

Za takmer 40 rokov umeleckého života, ktoré J. Konder strávil na javisku, vytvoril okolo 40 skvostných postáv v operách a okolo 20 nemenej úspešných postáv v operetách. Nezabudnuteľný je Konderev Ondrej v Krútnave, ktorého okrem B. Bystrice stvárnil aj v Košiciach. Jeho Ondrej sa zaslužená radí k vrcholným a historickým kreáciám v slovenskej vokálnej interpretačnej škole. J. Konder neostal umelecky dĺžny žiadnej stvárnenej postave. Hlasové sfarbenie i hlasové dispozície, ktoré ho predurčili na hrdinské tenorové úlohy, vedel neuveriteľne noblesne využiť vo veľkých dramatických, ale aj lyrických stavaných postavách. Stvárnil niekoľko veľkých a náročných postáv vo Verdiho operách: Otella, dona Carlosa, Radamesa, Manrica (Trubadúr, Gabriela (Simone Boccanegra),

Alfréda. V Pucciniho operách: Maria Cavaradosiho, Rudolfa, Pinkertona. Škoda, že z Wagnerových oper mal možnosť zatiaľ naštudovať len Lohengrina a Heinricha v Tannhäuserovi. V dynamicky stvárnenej postave dona Josého oslávil svoje životné jubileum (predstavenie Carmen pri príležitosti jeho životného jubilea sa konalo 15. októbra 1986). Pamätné sú jeho postavy Samsona, Lacu i Borisa Grigorieviča v Janáčkových operách Jeníka, Jura Jánošíka, André Chéniera, Turiddu, Cania, Florestana, Fausta, Dalibora, Hermana, Princa a ďalšie.

V rokoch 1975-78 umelec viackrát hosťoval v Budapešti (Erkel Színház) v postavách Otella a Samsona. V postavách Otella, dona Josého a Maria Cavaradosiho žal úspechy v Sovietskom zväze (Odesa, Kyjev, Frunze). Jeho výbornému Otellovi tleskalo obecenstvo v Bukurešti, jeho Maria ocenila Sofia a Stara Zagora i Osišek v Juhoslávii. Často hosťoval v Bratislave ako Canio, Lohengrin, Radames, v Ostrave ako Laca a Manrico. V roku 1983 spieval s operou ŠD v NSR a Holandsku nemecky Paganiniho i grófa Balduina Zedlau (Viedenská krv).

Jozef Konder ovláda neobyčajne široké spektrum výrazových prostriedkov. Vo svojich postavách vždy presvedčil ich pravdivým prežitím, vysokou speváckou kultúrou, znášaním mimoriadnymi herckými výkonmi. Postavy, ktoré vytvoril, upútali vnútornou silou, celistvosťou, plnosťou. Nikdy sa nestrácal v jednotlivostiach, i keď nikdy nechýbalo detailné vybudovanie spevácko-herckej prípravy. Jozef Konder — mladý šesťdesiatnik je stále v zenite tvorivého rozletu a umeleckých síl.

V roku 1968 ho odmenili významným Za vynikajúcu prácu a v roku 1978 mu udelili titul zaslúžilý umelec. Pri príležitosti minuloročného životného jubilea mu odovzdali plaketu Za zásluhy o rozvoj mesta Košíc a plaketu Za zásluhy o rozvoj Východoslovenského kraja.

DITA MARENČINOVÁ

# Koncert

## Speváckeho zboru

### mesta Bratislavy

Program vystúpenia **Speváckeho zboru mesta Bratislavy** (10. 12. 1986) pri príležitosti 15. výročia jeho vzniku bol stretnutím milovníkov zborového spevu a zároveň konfrontáciou pôvodnej slovenskej zborovej tvorby s odkazom európskeho duchovného dedičstva i s hudbou nášho storočia. Dramaturgické usporiadanie nebolo zámerne zoskupené do rebríčka chronologických následností, ale rozhodené neraz do prekvapivých, pritom však vopred dobre premyslených konfrontácií. Myslím si, že sa ani netreba podrobnejšie zapodievať jednotlivými dielami; a to nielen preto, že sú všeobecne známe, že vstúpili do nášho kultúrneho povedomia, ale snád i preto, že z hľadiska ich interpretačného zmocnenia sa možno vysloviť len slová ocenenia a uznania.

Veď čo povedať na margo Karđosovho miešaného zboru Zem moja rodná. Dirigent **Ladislav Holásek** dobre vie, že väčším akcentovaním expresivity by sa pátos a monumentalita rozrástli do neadekvátnych rozmerov. Ani v Brahmsovi či Saint-Saensovi L. Holásek nepreforsiroval romantickú strunu, ale s veľmi vyváženým výrazovým dávkovaním modeloval tieto diela. Interpretačne sa mi páčil i Palestrina (Hodie Christus natus est) i Šimbracký (Omnes Gentes Plaudite), ale predsa len z celej prvej polovice najväčšmi zarezonoval Liszt (Stabat mater speciosa). Nielenže ho zbor znamenite interpretoval (spolu s organom J. Malíkom), ale dielo bolo úchvatné už kompozične. Empírová pompéznosť sa tu stretla s romantickou sakrálnosťou, citovosť s dekoratívnymi líniami

(Pokračovanie na 7. str.)

# KONFRONTÁCIE

## VII. O dramaturgii opery SND s trochou histórie a štatistiky

Robiť opernú dramaturgiu na Slovensku rozhodne nie je jednoduché. Neexistencia širšieho diváckeho zázemia i nedobudovanosť jednotlivých umeleckých zložiek súborov sú okolnosťami, ktoré môžeme chápať, no z historického odstupu sa na ne zabudne a budú sa hodnotiť len výsledky.

S vedomím týchto súvislostí sa chceme zamyslieť nad dramaturgiou opery SND za obdobia, ktoré vymedzujeme od roku 1972 (začatie prevádzky v zrenovovanej budove) po súčasnosť. Budeme vychádzať zo skladby premiérových titulov obdobia a z jej porovnania s repertoárom obdobi predchádzajúcich, pričom si uvedomujeme potrebu zohľadniť popri kvantitatívnom hľadisku aj špecifickú váhu jednotlivých titulov pre repertoár ako celok, ale aj celkovú skladbu repertoárovej prevádzky (danú rôznou repričovosťou titulov).

Najprv fakty. Zo 63 premiér vymedzeného obdobia 41 perc. pripadá na operu dvadsiateho storočia (kam nerátame Pucciniho), zvyšok na operu tradičnú, klasickú. Celá polovica z moderných oper pripadá na pôvodnú slovenskú tvorbu, ktorej zastúpenie je aj pri zohľadnení národnej proveniencie titulov spolu s talianskou operou najväčšie (21 perc.). Na operu nemeckú, vrátane Mozartových talianskych oper, pripadá 19 perc. premiér, na českú 11 perc., ruskú a sovietskú 8 perc., francúzsku 7 perc., atď. Je to skladba vyvážená, s pomerne odvážnym zastúpením opernej moderny.

Niektoré tendencie v dramaturgii sú zjavnejšie pri porovnaní s obdobiami predchádzajúcimi, ktoré sme vymedzili

rokmi 1945-60 a 1961-71. Takéto členenie je skôr časovo-formálne; keby sme mali vychádzať vyslovene z hľadiska dramaturgického, museli by sme pracovať s inými obdobiami, a to: 1945-55 — zjavná orientácia na slovenský repertoár (61 perc. premiér), 1961-62 — modernistická orientácia (50 perc. premiér) a 1963-68 — ťažisko v talianskej opere (31 perc.). Ak však operujeme s vyššie uvedenými širšími časovými obdobiami, potom pre roky 1972-86 je typická tendencia zvyšovať zástoj moderných oper (nárast v percentách: 28 — 34 — 41) a špeciálne i slovenských oper (8 — 17 — 21). Oproti prvému, povojnovej obdobi je zjavný úbytok počtu oper českých, vtedy supľujúcich aj tvorbu národnú (25 perc. — 11 perc.), ruskej a sovietskej (16 perc. — 8 perc.) a istý prírastok titulov nemeckej opery, po vojne istý čas pochopiteľne opomínanej. Pri porovnaní s rokmi 1961-71 znamená posledná etapa zasa istý úbytok titulov talianskych (28 perc. — 21 perc.) a nemeckých (25 perc. — 19 perc.), pri miernom náraste titulov oper pôvodných a moderných. Toľko reč čísel a teraz rekapitulácia. Ak sa koncom 60-tych rokov vytýkalo opere SND, že viac než národným divadlom je „talianskou stagionou“, v nasledujúcom období to už neplatí. V sezónach 70/71, 71/72, 77/78, 80/81, 81/82 a 82/83 síce nepremiérovala nijakú slovenskú operu, čo však treba vidieť v súvislosti s možnosťami uvádzania modernej opery vôbec.

Tak ako takmer všade vo svete aj u nás sa publikum ešte nezhlo s modernou operou. Na rozdiel od českej opernej kultúry si SND plní národno-repre-

zentatívnu úlohu nie na poli klasiky, ale moderny. Ak sa dramaturgia nechce dostať do ostrého rozporu s rozložením diváckych záujmov, musí v rámci istej kvóty modernej oper divákovi uvážlivo „porciovať“ najlepšie domáce i svetové diela. Štatistika potvrdzuje, že slovenské dielo sa nedostalo do programu SND buď v sezónach s mimoriadne nízkym počtom premiér alebo v sezónach, kedy SND uviedlo dielo svetovej moderny. A to platí aj obrátene. Odobríť treba orientáciu dramaturgie SND na dnes už ozaž klasické diela dvadsiateho storočia. Pravda, táto línia nie je v SND nová, v podstate bola nastúpená (ak nerátame obdobie K. Nedbala) už koncom 50-tych rokov uvedením Egkovho Revizora, no v nami hodnotenom období sa pomaly dostala až na prah splatenia dlhu voči veľkému modernej opery. Z diel prvej kategórie zostali neuvedené už vari len Lulu, Peter Grimes a podaktoré zo špičkových diel Prokofieva.

Komplikovanejšie vidíme situáciu v oblasti tradičného repertoáru. Tu sa od roku 1972 začala raziť tendencia uvádzania základných diel svetového klasického repertoáru. Ospravedlňovala ju skutočnosť, že súbor vstúpil do zrenovovanej budovy kvantitatívne s minimálnym repertoárom a musel ho vlastne budovať od nultého bodu. Druhým dôvodom bola zrejme snaha vyjsť čo najviac v ústrety divákovi, podvedome posilňovaná spomienkou na nedávno prekonanú návštevnícku krízu. A tak sme sa do konca 70-tych rokov v SND dočkali z francúzskej opery len Carmen a Fausta, z ruskej len Onegina a Borisa, z Pucciniho len trojicu najznámejších diel, ba tendencia ísť po overených hodnotách neobišla ani českú operu. Istým vybočením boli len rýdzo komorné diela (Pimpinone a Paisiellov Barbier), prevažne v produkcií tzv. komorného súboru. Zvolená ten-

denciu ešte utvrdzovali raz úplne nové, raz len v hudobnej zložke vynovené naštudované diela, realizované s minimálnym časovým odstupom od posledných repríz predchádzajúcej inscenácie (dvakrát v prípade Fidela, raz v prípade Krútnavy, Onegina a najnovšie Tosky). Krácanie za istotami totiž pretrvávalo v podstate dodnes.

Aj keď pôvodný zámer dramaturgie bol v podstate správny, príliš konzekventné lipnutie na tejto koncepcii muselo zakoniť viesť k istému repertoárovému stereotypu. Je zaujímavé, že už od šesťdesiatych rokov mimobratislavské divadlá na poli opernej klasiky prichádzali s „neošuchanými“ dielami včiasšie než bratislavská dramaturgia. Platí to napr. o košických uvedeniach Nabucca, Turandot, Lucie, Lohengrina, Manon, Boccanegra, nehovoriac o tom, že napriek užšiemu diváckemu zázemiu si v opere ŠD trífli Verdiho Lujzu Millerovú a teraz pripravujú Dvch Foscariov, spolu s banskobystrickou operou uviedli aj Pucciniho western, ďalej poskytli šancu svojim mezzosopránom v Samsonovi a Dalile, basistom v Donovi Quijotovi. V Bystrici zasa uviedli u nás nehrávané opery Ponchielliho a Cileu. Nechceme tvrdiť, že toto všetko sa muselo hrať aj v SND, len konštatujeme, že popri líni diel základných a osvedčených v Bratislave takmer úplne absentovala línia „objavnejšia“. Túto jednostrannosť utvrdzovala aj prevádzka, v ktorej sa niektoré diela (Traviata, Butterfly, dodnes Nabucco) opakovali do omrzenia, kým iné svoj javiskový život ukončili predčasne (Nižina, Manon).

Ak sa nemala druhá tendencia presadiť na úkor prvej, zostávalo jediné riešenie: zvýšiť počet premiér. A to je problém, s ktorým si zatiaľ nevie nik rady. Opäť pár čísel. Počet premiér posledného obdobia je neobyčajne nízky (4,2 premiéry na rok), čo znesie porovnanie

len s rokmi, kedy opera dočasne hrávala v priestoroch Divadla POH (4,0). Všetky ostatné obdobia preukazujú podstatne priaznivejšie výsledky: 1945-49 (6,4), 1956-60 (5,8), 1961-62 (5,5) a 1963-68 (6,4). Minimálny počet päť premiér v sezóne, ktorý umožňuje uplatniť v repertoári viacero tendencií (slovenská i svetová moderna, klasika osvedčená i neobohratá) sa dosahoval do sezóny 1978-79 (aj to vďaka komornému súboru) a potom už len v sezóne 1983-84. Z hľadiska hľadania časových rezerv by sa žiadalo prehodnotiť zájazdovú činnosť súboru, ktorej sa niekedy obetuje priveľa času a síl (napr. preštudovanie mozartovských inscenácií do originálu, čo je riskantné aj z hľadiska diváckeho záujmu v domácich pomeroch).

Isto nie hlavným, no jedným z dôležitých kritérií pri zostavovaní dramaturgického plánu sú kapacity umeleckého súboru. Toto kritérium sa zatiaľ v SND uplatnilo skôr v negatívnom smere (nehrať to, na čo nemáme sily). Pre narušenie repertoárového stereotypu by sa v SND nemuseli vyhýbať ani občasnym koncertným uvedeniam (mnohé hudobne kvalitné diela majú úskalia v javiskovej účinnosti), ba dokonca i koncertom sólistov, v ktorých by mohli odznieť cenné fragmenty z diel, ktoré už ako celok v repertoári neobstoja.

Hoci dnes repertoár opery SND vyzerá o čosi lepšie než pred pár rokmi (vtedy v ňom úplne chýbala francúzska opera, Janáček), je v ňom čo zlepšovať. Pritom súpis uvádzaných oper vyznieva ešte lepšie než bežný mesačný plán divadla. Otázky bežnej prevádzky, výhod i nevýhod tzv. blokového systému, otázky optimálnej životnosti inscenácie tvoria už zasa iný komplex problémov, ktorý by si zasluhoval osobitnú úvahu.

VLADIMÍR BLAHO



# SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

12. XII. 1986. P. J. Vejvanovský: Sonata paschalis; G. B. Pergolesi: Nel chiuso centro; V. Kubička: Koncert pre čembalo a komorný orchester (premiéra); E. Pascha: Harmonia pastoralis — Vianočná omša F dur. Musica aeterna, Spevákky zbor Konzervatória Bratislava, členovia Chlapčenského filharmonického zboru. Dirigent: Pavol Baxa. Zbormajster: Dušan Bill. Sólisti: Mária Dobiášová, čembalo; Kamila Zajíčková, soprán; Marta Beňáčková, alt, Peter Oswald, tenor; Ondrej Malachovský, bas.

Od svojej profesionalizácie sa súbor Musica aeterna v SF uviadol už niekoľkokrát. Preto hneď na úvod treba povedať, že jeho decembrové vystúpenie pod vedením dirigenta Pavla Baxu a nesporne i zásluhou Jána Albrechta patrilo k tým výkonom, ktoré potvrdili kvalitatívny rast jeho interpretačného majstrovstva. Ten sa prejavil nielen vo väčšej technickej zručnosti a vyspelosti, v súhre a vycibrenosti najmä prvých troch skladieb večera, ale aj vo väčšej interpretačnej istote, vyhľadenejšej zvukovej podobe. Pravda, spomínané atribúty ešte Musica aeterna nedotiahla do vrcholných podôb. Má však jasne načrtnutú cestu a cieľ, ktorým sa ubera, teda devízy najcennejšie, ktoré je treba starostlivo pestovať a systematicky, cieľavedome naplňovať na každej skúške, na každom verejnom vystúpení.

Sonatu paschalis, krátke instrumentálne dielo P. J. Vejvanovského uviadol súbor bez dirigenta. Interpretácia sa vyznačovala ľahkosťou, sviežosťou, hravosťou, svižným tempom a profesionálnou úroveň. Arti G. B. Pergolesiho Nel chiuso centro z kantáty Orfeo nechýbal dramatický prvok, najmä naštudovaniu orchestrálnemu partu. Po stránke technickej i výrazovej boli vyvážené úseky recitatívne a arioso. Sólistka K. Zajíčková, disponujúca pomerne veľkým hlasovým fondom, však mohla vnieť do interpretácie vedľa technickej náročnosti, akou part zvládla, aj viac citového zanietenia, výraznejšiu deklamáciu v prospech barokového patosu a dramatickosti. Jej hlasu chýbala najmä vo vyšších polohách väčšia intonačná istota a kultivovanejší prejav, ktoré by naplno nechali vyznieť celej hudobnej kráse Pergolesiho kantáty, diela inak náročného najmä na štýlovú precíznosť a technickú zdatnosť.

Prijemným prekvapením bola premiéra Koncertu pre čembalo V. Kubičku. Komorne ladené koncertantné dielo s jemne

nuansovaným orchestrálnym a sólovým partom vyrastá ako jeden monolitický celok, ktorého základný motív je mnohostranne obmieňaný harmonicky, výrazovo i rytmicky. Úvod a záver jednočasťového diela, vnútorné však členenie na niekoľko úsekov, ohraničuje violončelové sólo. Orchestrálny a sólový part sa striedajú a navzájom prelínajú v priebehu celého jeho trvania. Nad kompozičnou štruktúrou sa jasne črtá skladateľova hudobná invencia, ktorej výsledkom je miestami hravá, živá a miestami meditatívna melódika. Sólistka M. Dobiášová i orchester, ktorý dirigoval P. Baxa, pripravili premiéru veľmi zodpovedne. Na margo ich koncepcie snád len toľko: výraznejšia farebná a dynamická registrácia by ešte viac zvýraznila pôvab a originalitu diela.

Harmonia pastoralis — Vianočná omša F dur E. Paschu tvorila záver koncertu. Okrem orchestra sa na jeho interpretácii podieľali sólisti K. Zajíčková, M. Beňáčková, P. Oswald, O. Malachovský. Spoluúčinkovali členovia CHF z Spevákky zbor bratislavského konzervatória (zbormajster D. Bill). Všetci interpreti podali pozitívny, i keď celkovo nie vždy vyrovnaný umelecký výkon. Najvyrovnanejšie pôsobil zborový part v podaní konzervatóriálneho zboru, zatiaľ čo chlapčenský zbor mohol byť vzhľadom na väčšiu interpretačnú istotu rozšírený o viac členov. Zo speváckeho kvarteta štýlovo aj intenzitou trochu vyčníval bas O. Malachovského. Nová úprava a realizácia tohto populárneho diela slovenského barokového skladateľa, ktorej autormi sú J. Albrecht a P. Baxa, vyzdvihuje prostotu a jeho ľudové korene. Je menej pompezna a azda autentickjšia než podoba, v ktorej Vianočná omša E. Paschu doteraz zaznievala. Bola preto nielen vhodným oživením koncertnej sezóny SF, ale aj diskusným príspevkom k problematike štýlovej interpretácie a oživenia našich hudobných prameňov a pamiatok.

...

18. XII. 1986. B. Britten: Vojnové rekviem, op. 66 pre sóla, zbor, chlapčenský zbor, komorný orchester a veľký orchester. Slovenská filharmónia, Chlapčenský filharmonický zbor. Dirigent: John Hopkins (Austrália). Zbormajster: Pavol Procházka, Magdaléna Rovňáková, Margita Gergelová. Sólisti: Eva Ándorová, soprán (MER), Attila Fülöp, tenor (MER), Fernand König, barytón (Luxembursko).

Nebolo vari vhodnejšieho a dôstojnejšieho záveru roka 1986 v Slovenskej filharmónii ako uvedenie monumentálneho, obsahovo i umelecky tak závažného diela, akým je Vojnové rekviem B. Brittena. Zo strany SF bolo jeho zaradenie na záver Medzinárodného roka mieru závažným dramaturgickým počínom, zo strany interpretov silným umeleckým zážitkom vďaka všetkým zložkám, ktoré sa na jeho realizácii podieľali, na čele s dirigentom J. Hopkinsom. Svoju koncepciu diela J. Hopkins postavil na rovnocennom zastúpení všetkých interpretačných zložiek. Mohol ju však realizovať len za splnenia predpokladu, že všetci zúčastnení pristúpili v štúdijnom procese k dielu najvyššou zodpovedne a dôkladne. Vojnové rekviem B. Brittena znelo pod jeho taktovkou nie ako éterická, mystická zádušná omša, ale ako ľudskú tragédiu poprepletanú umeleckú výpoveď, dráma, v podhubí ktorej rastie a bujnie vzor a protest proti vojne a jej nezmyselnosti. Nosným činiteľom hudobnej formy rekviem je veľký miešaný zbor, spievajúci latinské texty spolu so sopránovým sólom. Intimitu poézie anglického básnika W. Owena, ktorý sa v I. svetovej vojne sám stal jej obeťou, tlmochia sólové mužské hlasy. Chlapčenský zbor a organ tvoria kontrastné prvky, zvýrazňujúce miesta lyrické a meditatívne. Orchester v tomto veľkolepom diele je nositeľom Brittenových hudobných a myšlienkových postojov. Svojím moderným

kompozičným jazykom je aktualizovaným činiteľom, nositeľom aj v súčasnosti tak palčivého problému, akým je stále aktuálna otázka vojny a mieru v živote ľudskej spoločnosti. Dramatické napätie, ktoré v priebehu 80 minút trvania diela poslucháča ani na chvíľu neopustí, je teda výsledkom všetkých týchto komponentov. Nebolo teda jednoduché J. Hopkinsovi udržať obrovský interpretačný aparát tak, aby vhodne reagoval a naplnil jeho ideu. Popri vynikajúcom výkone SFZ, presne reagujúcom na všetky dirigentove pokyny a nástupy (i vďaka vynikajúcemu naštudovaniu zbormajstra P. Procházka) sa na úspešnom vyznení diela nemalou mierou podieľal aj orchester SF, ktorý hral nanajvýš disciplinovane a sústredene. CHF naštudoval svoj part tiež na požadovanej profesionálnej úrovni bez väčších rytmických a intonačných výkyvov. Vokálne kvarteto podalo veľmi vyrovnaný výkon. Dramaticky sfarbenému sólu E. Ándorovej vhodne kontrastoval výrazný tenor A. Fülöpa a barytón F. Königa. Kým tenoristov hlas mal kovovejšie zafarbenie, F. König realizoval svoj part mákšie, lyrickejšie. Predsa sa však žiada na záver vyzdvihnúť výkon E. Ándorovej, ktorá vlastne v zaskoku za L. Rybársku (ktorá ochorela), dokázala za výnimočne krátky čas pripraviť svoj exponovaný part na vysokej umeleckej úrovni.

MARTA FÜLDEŠOVÁ

## Hovoríme s hudobným historikom

PhDr. Richardom Rybáričom, CSc., vedeckým pracovníkom SAV

## O HUDOBNEJ HISTÓRII - A NIELEN O NEJ

Popredný slovenský hudobný historik PhDr. RICHARD RYBARIČ, CSc., vedecký pracovník hudobného oddelenia Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied, je širšej verejnosti známy ako autor celého radu štúdií a kníh najmä o staršej slovenskej hudbe. Napísal monografie o J. Šimbrackom, S. Capricornovi, štúdie o hudbe Veľkej Moravy i o hudobnej kultúre feudalizmu. Svoje bádateľské výsledky najnovšie sumarizoval v prvom zväzku Dejín hudobnej kultúry na Slovensku I (Opus 1984) a v ojedinelej práci svojho druhu v slovenskej hudobnovednej spisbe, vo Vývoji európskeho notopisu (Opus 1982). A to sme, samozrejme, spomenuli len tie najzávažnejšie práce a okruhy záujmov dr. Rybáriča. Mnohoročná bádateľská aktivita hudobného vedca a historika ocenili minulého roku udelením dvoch významných, a to Cenou ZSSK a Výročnou cenou vydavateľstva Opus.

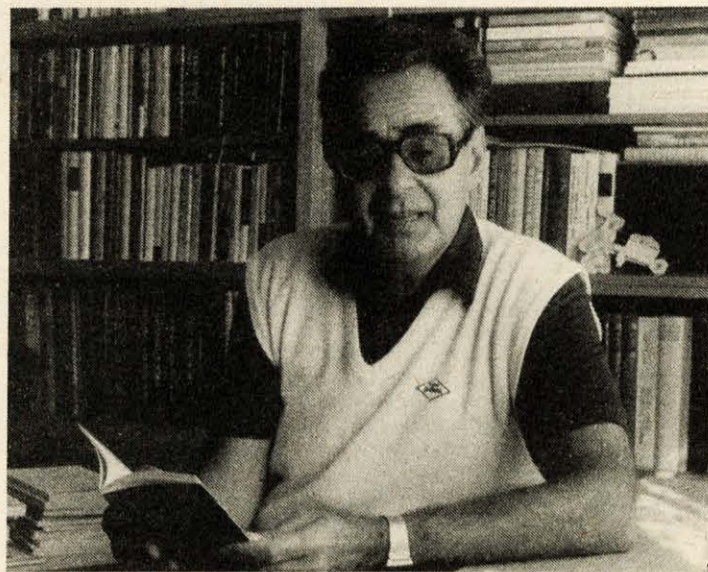
Hoci mnohým sa hudobná história zdá byť predovšetkým suchopárnou vedou, v skutočnosti ide, resp. malo by ísť — ako zvyknáte zdôrazňovať — o syntézu racionálneho a emotívneho momentu...

— Rád by som pripomenul, že bez emotívnej zainteresovanosti sa veda robiť nedá. Hoci ako racionálne zvažujúci bádateľ, ak mu chýba to muzikantské, ostane stáť na pol ceste. Všetci veľkí muzikológovia boli zároveň aj veľmi intenzívne a hlboko muzikálne citliví. Hoci hudobníkmi, takými boli Asafiev, Helfert, Riemann... Odborná erudícia, znalosť remesla, rozhľad po problematike, kultúre, hudbe, filozofii, umení, literatúre a podobne — to je jedna stránka, ale druhú rovnako dôležitú predstavuje muzikalita. Pre mňa bol v tomto zmysle veľkým vzorom nebohý prof. Kresánek, ktorý každý vedecký problém riešil v jednote muzikantského a vedeckého.

Spomínaná muzikalita je záiste dôležitá aj pri „triedení hodnôt“, aby historik dokázal rozlíšiť priemerné od vynikajúceho a naopak. Rada by som sa však opýtala, v čom spočíva podľa vás základné poslanie hudobnej vedy?

— Prvoradou úlohou vedy je výskum, to znamená študovanie materiálu, či už v archívoch alebo v knižniciach, objavovanie nových faktov, podstatných súvislostí, formulovanie zákonitostí, ale aj prehľadnosť a revidovanie poznatkov, ku ktorým sme dospeli. Veda má však aj určité spoločenské poslanie; spoločnosť investuje veľa do vedeckého bádania a morálnou povinnosťou vedy by malo byť vynaložené investície nejakým spôsobom vracať. A tu je pre slovenskú hudobnú historiografiu veľmi dôležité to, čomu sa hovorí „pomoc praxi“, samozrejme, nie v nejakom pejoratívnom slova zmysle. Ako vieme, len tá hudba, ktorá znie, je tou pravou hudbou, pretavujúcou sa aj do kolektívneho kultúrneho povedomia. Hudobná veda spoluplytvára slovenskú hudobnú kultúru, a preto spomínaná „pomoc praxi“ by sa mala prejavovať konkrétne v tom, že historik „vracia“ hudbu z „inobytia“ v archívoch jej autentickému podstate do znejúcej podoby, stávajúc sa tak prvým článkom v procese oživenia starej hudby, a rôznymi formami popularizuje výsledky svojho bádania.

Úlohou historika je teda hľadanie a objavovanie podstatných súvislostí javov, povedané našimi slovami, ale tiež objavovanie diela pre jeho realizáciu a znovuoživenie v praxi. Napriek tomu, že umelecký hodnotný diel z hudobnej minulosti na Slovensku poznáme dosť a záujem hudobnej verejnosti je veľký — ako o tom svedčia rozpredané platne edície Musica antiqua slovaca, ale aj jednotlivé tituly, ako napri-



Muzikológ dr. Richard Rybárič, CSc. vo svojej pracovni.

Snímka: E. Stacho

klad Zmeškal, Rigler, hudba klasicizmu — zdá sa, že sa len pomaly vyplňuje medzera týkajúca sa vydávania notovín i gramofonů. V čom vidíte príčinu tohto stavu?

— Treba si uvedomiť, že nemôžeme a ani nechceme oživiť všetko, čo sa zachovalo, ale predovšetkým ojazstné umelecké hodnoty. Hoci možno povrchnému pozorovateľovi by sa mohlo zdať, že sa v tejto zložke podniká akosi málo, nie je to proces jednorazový, ale dlhodobý, pretože „cesta“ hudobnej skladby z archívu po koncertné pódium je nesmierne zložitá a dlhá. Možno by sa dalo urobiť aj viac, keby bolo viac hudobných historikov, ale nie je dobré umelo tento vývoj urýchľovať, lebo by to mohlo ísť na úkor kvality. K rozobratým titulom starej hudby na gramofonoch asi toľko: Na jednej strane je táto skutočnosť pozitívna i potešujúca zároveň, pretože nasvedčuje, že sa nám darí prezentovať umelecké hodnoty dávnej hudby na Slovensku; na druhej strane však treba, aby sa príslušní pracovníci obchodu zamysleli a pružnejšie pristupovali k reediciám týchto titulov. Oplatilo by sa to zrejme aj finančne, a to nehovorím o kultúrno-politickom aspekte...

Dôležité a nevyhnutné pre každého vedca je poznať a preštudovať množstvo odbornej literatúry. Je u nás dostatok odbornej literatúry prekladového typu?

— Myslím si, že dostatok odbornej literatúry nebude nikdy. Vo svete je totiž obrovská explózia nových kníh, nových titulov, všetko preložiť nemožno, a to ani nie je cieľom. Preto treba, aby naši bádatelia ovládali svetové reči, aby mohli svetovú literatúru študovať v origináli. Pre našu odbornú verejnosť treba prekladať najmä základné práce, napríklad také, akou je Bukofzerova práca o hudobnom baroku, Einsteinova práca o hudobnom romantizme a podobne. Opus v tomto smere robí prvé kroky, no podstatné je, čo bude ďalej. Vie sa o tomto probléme a zdá sa, že sa postupne aj rieši.

Možnosti medzinárodných kontaktov sú pre muzikológa nielen poučné, ale aj nepostrádateľné...

— V súvislosti s historickým bádanim oblasť zahraničných stykov predstavuje dosť vážny problém. Konkrétne. Koná sa napríklad nejaká konferencia, kde maďarská delegácia pozostáva z desiatich členov, kým československá len z dvoch, z toho jeden na pozvanie a ďalší na turistický pas, t. j. kvázi súkromne. Týmto sa dostávame do nevýhodného postavenia. Ďalší problém tvoria študijné cesty a študijné pobyty v zahraničí. Všeobecne sa vie, že veľa slovenského materiálu z minulosti sa nachádza v zahraničných archívoch a knižniciach v Maďarsku, Rumunsku, Rakúsku aj v iných krajinách. Prax je taká, že bádatelia SAV

sú napríklad vysielaní — hovoríme o Maďarsku — približne raz za dva-tri roky na 14-denné pobyty, čo je prakticky veľmi málo. Spomínaný problém sa už pomaly stal chronickým a hoci sa naň tiež poukazovalo, zatiaľ nevidno zlepšenie či nápravu.

Výšpecifikovali ste sa predovšetkým na historika-medievalistu, resp. historika, ktorý sa orientoval na oblasť staršej slovenskej hudby. V poslednom čase svoj bádateľský záujem rozširujete aj na hudbu 19. storočia a dokonca ste sa pokúsili teoreticko-esteticky postihnúť niektoré otázky národnosti v novej hudbe (s konkretizáciou na problematiku na Slovensku). Čomu možno vďačiť za pozornosť tohto okruhu otázok?

— Slovenská hudobná kultúra je súčasťou európskeho hudobnohistorického a hudobno-kultúrneho kontextu, ako to zvyknem zdôrazňovať. K spomínanému bádateľskému problému ma viedli tri okruhy otázok, ktoré vždy nejakým spôsobom súviseli s hodnotovým a hodnotiacim aspektom. Chcel som poukázať na to, že v umení by na prvom mieste mala byť umeleckosť a kvalita diela a až potom ďalšie atribúty. Prvým momentom bola istá fetišizácia folklóru, keď pojem národnosti v hudbe je oveľa širší ako púha štylizácia ľudových prvkov. Priklonil by som sa k názoru prof. Z. Lissey a doc. J. Jiránka, ktorí hovorili, že absolutizovať určitý druh hudby ako večne platný model nie je možné. Ďalším momentom bol vývojový aspekt hudby, teda vývojovosť. Dnes by nás asi neuspokojovalo chápanie národnosti tak, ako ju podávali v svojich teoretických názoroch Laciak, Fajnor, Bella, tak ako generácia povedzme o sto rokov neskôr nebude považovať za ideálny ten „model“ národnej hudby, ako platí dnes. Tretí moment predstavovala otázka diferencovanosti hudobnej kultúry, a teda aj národnej hudby. Nikdy totiž nemôže dôjsť k unifikácii vkusu, preto hudobná kultúra nielen našej doby, ale aj za komunizmu bude diferencovaná. A to podľa potrieb, záľub či vkusu percpientov.

Slovenská hudobná historiografia, možno povedať, je mladým vedným odborom. Jej vlastný vývoj sa odohrával za niekoľko desiatok rokov koniec-koncov až v 20. storočí. Aké sú preto tie aktuálne otázky a problémy, ktorým by sa mala venovať maximálna pozornosť?

— Budem hovoriť len za seba a o svojich ďalších chystaných prácach. Predsa však rád spomeniem, že druhý diel Dejín hudobnej kultúry na Slovensku, dielo viacerých autorov, je už v rukopise prakticky hotový, hoci asi trojnásobne objemnejší ako prvý diel; dúfam, (Pokračovanie na 7. str.)



## Premiéra slovenskej novinky na scéne košickej opery

### TIBOR ANDRAŠOVAN - NA ZEMPLÍNE

**Tibor Andrašovan:** Na Zemplíne (Medovník — Iubovník). Ľudová opera (spevohra) v troch dejstvách: Libreto: Juraj Králik. Dirigent: Štefan Gajdoš. Réžia: Milan Bobula. Scéna: Miroslav Matejka. Kostýmy: Soňa Kaanová a. h. Choreografia: Juraj Goga. Zbormajsterka: Júlia Ráczová. Účinkujú soliisti, zbor, balet a orchester opery ŠD v Košiciach.

Celoštátna premiéra 14. novembra 1986, 2. premiéra 16. novembra 1986 v opere Štátneho divadla v Košiciach.

V krátkom časovom odstupe, po ostatnej premiére opery Prestávka M. Nováka v závere predchádzajúcej sezóny uviedla opera Štátneho divadla v Košiciach ďalšiu slovenskú novinku z oblasti hudobno-dramatického žánru. Zaslúžilý umelec **Tibor Andrašovan** svoj najnovší opus s názvom Na Zemplíne označil za žáner ľudovej opery, resp. spevohry. Scénický útvar Na Zemplíne nie je však možné označiť klasickým pojmom opera, ani ľudová nie. Za výstižnejšie považujem určenie: splevaná ľudová veselohra. T. Andrašovan umne vkomponoval a vo svojom hudobnodramatickom diele využil východoslovenský folklór, a to v podobe variačnej a upravenej pre scénické predvádzanie. Skladateľský vklad sa prejavil hlavne v citlivej harmonizácii. Inštrumentácia je pre veľký orchester, čo pôsobí zvukovo ako farebné nóvum, ak máme na mysli typické obsadenie východoslovenskej ľudovej inštrumentálnej muziky. Spievaná ľudová veselohra Na Zemplíne je v zásade kvalitatívnym posunom scénicky predvádzaných folklorizujúcich obrázkov s dejovou osnovou do vyššej oblasti štylizácie v zmysle časového prelnutia a dejového stmelenia (trvá skoro dve a pol hodiny). T. Andrašovan vyberal ľudové piesne tak, aby vyjadrili svoj zmysel aj v kontexte dejovej línie, ako napr. v 1. dejstve pieseň „Idze verbunk hore Košicami“, či v 2. dejstve Helenkine vstupy s citlivou začiatku piesne „Šašena mi bula, že mi ce ľubila“, ale aj ďalšie ako „Odám še, neodám“, „Valaľi, valaľi“ a iné. Výber známych východoslovenských a zemplínskych ľudových piesní bol z hľadiska ich spracovania a použitia v dejovo ne-

náročnom kontexte dômyselne trefný. Z hľadiska dejovej nadväznosti a súvislosti aj libretista **dr. Juraj Králik** v tomto zmysle upravil texty niektorých piesní.

J. Králik, rodák z Košíc, v librete zužitkoval svoje znalosti zemplínskeho regiónu zo študentských čias, strávených v Michalovciach, i z dôkladného štúdia historických záznamov zemplínskeho nárečia. Libreto je teda ojedinelým zužitkovaním východoslovenského nárečia z hľadiska celostného celovečerného hudobnodramatického javiskového diela. Škoda, že súčasťou bulletinu nie je aj malý slovníček s vysvetľovkami najzaujímavejších a menej frekventovaných výrazov, keďže — povedané slovami libretistu v bulletinu k spevohre — ide o „zemplínske nárečie pôvodné, zachované v historických dokumentoch“.

T. Andrašovan rezervoval veľké miesto pre zbor. Hudobne pôsobiace sú kontrastné plochy lyrické, vyznačujúce sa melodickou bohatosťou i citovým zájemom východoslovenskej ľudovej piesne, a temperamentné tanečné plochy. Z tanečných foriem skladateľ využil karičku, čardáše, ostrožkovy aj šarišskú polku v scéne príchodu parobkov zo Šariša na michalovský jarmok (2. dejstvo) a iné.

Tanečné formy našli svoje obsahové vyjadrenie vo veľmi dobrej choreografii **Juraja Goga**. Nechýbal jej švih i pestrá paleta nápaditých štylizovaných tanečných prvkov. Solisti aj členovia baletu ŠD boli homogénnou súčasťou celku, tanečne a rytmicky však predsa len o niečo prenantnejší na 2. premiére.

Zaslúžilý umelec **Milan Bobula** odzrkadlil, ale aj typizoval svojou réžiou nie-



Z pôvodnej premiéry ľudovej splevanej hry T. Andrašovana Na Zemplíne v košickej opere. V strede Gejza Spišák ako Mižo Čorba, richtár obce Kaluša (Kaluža).

Snímka: O. Béréš

ktoré znaky východoslovenskej dediny a nositeľov jej tradícií v 20-tych rokoch nášho storočia. V réžii dominoval úsmevný humor, vygradovaný do veselých scén, rozohratých solistami aj zborom.

Výkony solistov oboch premiér boli vyrovnané a niesli sa v duchu atmosféry, prýščiacej z hudby, libreta i réžie. Ich rubom bola nie vždy zrozumiteľná deklamácia niektorých solistov, ale aj zboru v naštudovaní **Júlie Ráczovej** a **T. Andrašovana**.

Živé, charakterizačne výstižné a plnokrvné výkony podali najmä **František Balán** (Ander Ondovčík) a **Gejza Spišák** (Mižo Čorba). Oba — predovšetkým však F. Balán — vzorne deklamovali zemplínske nárečie. Voľba výrazových prostriedkov u ďalších solistov bola úmerná stvárňovaným typom. **Mária Adamcová** aj **Viera Hronská** boli temperamentnými Hančami, **Ľudmila Zubalová** zasa šibalskou Helenkou. Jej alternantka

**Svetlana Tomová** presvedčila lyrickým prejavom a pekným divadelným zjavom. Úlohu Ďuriho stvárnil **Emil Merheim**.

Hudobné naštudovanie mal na starosti **Štefan Gajdoš**. V orchestrálnej interpretácii boli tempové zmeny voči sebe primerane kontrastné, rytmické prechody plynulé. Dynamika, inštrumentálne i tak veľmi prehusteného orchestrálneho partu, nebola plastická, v interpretácii sa nevyužili jej krajné možnosti pod mezzoforte, čo neraz spôsobilo prekrytie vokálnej zložky.

Autor scény **Miroslav Matejka** upozornil diváka na dejovú lokalizáciu niektorými konvenčnými znakmi — napr. plotmi z pleteného prúta, dominantou kostolných veží na horizonte v 2. dejstve, či interiárom chalupy v 3. dejstve. Na scéne sa sviežo vynímali štylizované kroje **Sone Kaanovej** a. h.

**DITA MARENČINOVÁ**

## K naštudovaniu MY FAIR LADY na Novej scéne v Bratislave

### PO KANKÁNE-KROK DOZADU...?

Po úspešnom Porterovom Kankáne, poslednej veľmi vydaranej premiére spevoherného súboru Novej scény v Bratislave, sme s nádejami očakávali prvú premiéru sezóny 1986-87. Napokon, už samotný výber titulu bol viac než sľubujúci: **MY FAIR LADY** autorov **F. Loeweho** a **A. J. Lerneru** podľa Shawovej divadelnej predlohy, o ktorom popremiérová americká kritika písala ako o „jednom z najlepších muzikálov storočia“. Na bratislavskom javisku Novej scény mal muzikál premiéru v r. 1965 a zapísal sa do štyridsaťročnej histórie sú-

predchádzajúcich. Keďže sme sa v prípade Kankánu presvedčili, že celý súbor Novej scény (aj orchester) vie muzikál robiť veľmi dobre, hľadáme príčinu tohto spätného kvalitatívneho kroku jeho umeleckej práce. Nevidím ju v sťažených podmienkach náhradných priestorov — s tými sa už súbor medziasom vyrovnal (nedivadelné javisko Domu ROH sa „vyplniť“ dá — Kankán, ale aj My Fair Lady to potvrdili; spevohercem sa „vypomohlo“ malými, nie vždy bezchybné fungujúcimi a vhodne zmixovanými mikrofónmi). Nazdávam sa, že

pod.), logické a takpovediac „akuratné“ — a predsa tomu všetkému čosi chýbalo. Bola to „iskra“, „nadstavbový moment“ — chýbal prvok tvorenia, spolytvárajúci jedinečnosť zážitku... Miesto neho sme sa stretli s prílišnou precíznosťou a chladom, ktoré miestami akoby dogmaticky stáli v ceste napr. samostatným hereckým vkladom alebo vyjadreniu srdečného, ale aj tradíciou zaťaženého anglického prostredia (presne toho očakávaného ľudského tepla, v ktorom autori muzikálu pretavili „Shawov intelektuálny cynizmus“).

Zrejme v súlade s režisérskou koncepciou riešil zasl. umelec **Otto Šujan** scénu — nápaditú, i keď tiež trochu chladnú. Celý javiskový priestor, členený vo vertikále schodmi, sa snažil vyplniť nanajvýš funkčne. Ako dekoratívne prvky uplatnil rekvizity (štyri archaické gramofóny) a koláž (ktorej bolo na závesných plagátoch azda aj priveľa). Plagáty vyplňali priestor nad javiskom a v súlade s meniacimi sa výstupmi zakrývali, resp. odkrývali potrebné rekvizity. Nenarušila sa tým plynulosť deja, čo považujem za pozitívum, rovnako ako opätovné využitie mimojaviskových prístupových ciest pre účinkujúcich.

Z kostýmov **Stanislavy Vaničkovej** zaujalo elegantné, farebne decentne ladené spoločenské oblečenie. Výraznenie jeho celkových línii dosiahla výtvarníčka zaujímavým strihovým riešením a nápaditým použitím doplnkov (najefektnejšie pôsobila bielo-krémovo-čierne kostýmová kreácia na dostihoch). Vypracovanie, resp. použitie materiálov však ubralo kostýmom na celkovom vyznení — miestami pôsobili priveľmi „lacno“.

Choreografia hosťujúceho **Lothara Hanffa** (pôsobiaceho tiež v Metropol Theater Berlin) nepriniesla veľa nového: vo valčíku na veľvyslanceckom bále sa napr. žiadalo lepšie či inak využiť veľké rozmery javiska aj schopnosť tanečníkov. Choreograficky najpôsobivejšie vyšla Doolittlova predsvadobná rozlúčka s trhovníkmi s populár-

nou piesňou „Ja sa dnes dopodlunia žením“ (i keď sa predsa natíska otázka, či je práve kankán pohybovým reprezentantom stvárňovanej vrstvy londýnskeho predmestia).

Hudobné naštudovanie muzikálu My Fair Lady (dirigoval zasl. umelec **Zdenko Macháček**) považujem za neuspokojivé: z hľadiska štýlového, ale aj celkovo kvalitou hudobnej produkcie. Muzikál totiž nie je opereta — vyžaduje iné frázovanie, zvládnutie prechodov, správne dodržiavanie akcentov, synkop a pod. V prípade Kankánu som orchester chválila — škoda, že dnes musím znova „oprašovať“ všetky jeho staré chyby: zlú disciplínu, nepresné nástupy, priveľmi distonácie (najmä v plechových dychových nástrojoch), slabú zanietenosť a vklad jednotlivých hráčov...

Tretím „kameňom úrazu“ hodnoteného muzikálu bolo obsadenie dvoch titulných postáv — **Higginsa** a **Elizy**. Videli sme dve kreácie veľmi rozdielnych **Higginsov**, tak ako sú typovo rozdielni soliisti, ktorí ich stvárňovali: **Jozef Benedik** a **Ladislav Miškovič**. Podľa mňa však ani jednému postavu „nesadla takpovediac na telo“, ani jednému z nich sa nepodarilo vystihnúť jej podstatu: roztržitého profesora fonetiky, anglického starého mládenca, navonok flegmatického a egocentrického, ale vo vnútri citlivého a elegantného aj v komických situáciách. **Benedikovi** eleganciu sŕce nemožno uprieť, ale tá viac pristane jeho „milovníckym“ úlohám; miestami bol priveľmi chladný a hezúčastný, výrazovo jednotvárnejší. **Miškovič** herecky rozohral viacero polôh, bol pohyblivejší, ale aj nervóznejší. Na otázku, kto by asi zo solistov súboru „zvládol“ postavu tohto anglického gentlemana, odpovedám: možno **Ivo Heller** (o ktorom neviem, či sa uvažovalo — bol spevák „nevyužitý“ v úlohe plukovníka **Pickeringa**, ktorá tiež viac konvenovala alternujúcemu **Jaroslavovi Rozsívalovi**).

**Elizu Doolittlovú** na premiérach stvárňovali: zasl. umelkyňa **Božena Polónyiová** a **Eliška Macháčková**. Žiaľ, ani jednej z nich sa nepodarilo dostatočne sa stotožniť s charakterom postavy, výstižne vyjadriť „prerod“ **Elizy** z prostej kvetinárky na dámu, zobraziť plynule dve rozdielne výrazové roviny. Nebolo uspokojivo vystihnúť (i keď to

z deja logicky vyplývalo), že ide o tú istú dievčinu, ktorá napriek zmenenému zovňajšku, rečovým prejavom a spôsobom má rovnakú dušu: citlivú, hlbavú, inteligentnú. Lebo aj v prostote je inteligencia — nie zbytočná vulgárnosť, naivita či kľč. Napokon, presvedčila nás o tom na treťom predstavení **Mária Schweighoferová** (napr. v iniciatívne rozohratej „etudke“ s vreckovkou a ešte na mnohých iných miestach); jej **Eliza** bola umelecky zrelá, ale aj mladistvo pôvabná. Na tomto mieste sa žiada položiť otvorenú otázku: prečo umelecké vedenie Spevohry NS neobsadilo do titulnej postavy **Elizy Grétu Švercelovú**? Po niekoľkorokom sledovaní práce tohto súboru si dovoľujem tvrdiť, že by postavu zvládla zo všetkých jeho solistiek typovo i schopnosťami najlepšie.

V Doolittlovi sme videli staro-nového, svojského zasl. umelca **J. Kucháru**, s trochu preforsírovaným hlasovým prejavom a **K. Čáliku** — pohyblivejšieho, s väčším improvizácnym vkladom. **Konstantyho** **Freddy E. Hill** bol výraznejší spevák, **Šimegov** zasa pohybovo prepracovanejší. Z celej inscenácie kvalitatívne najvyrovnanejšie pôsobili výkony vedľajších postáv: zaujal osobnostný vklad **L. Fecku** a **A. Baláka** v úlohách Doolittlových kamarátov, prepracovaná herecká kreácia **N. Zemanovej** ako **Hopkinsovej**; intonačná istota trhovníkov (**Graf, Csino, Poldauf, Kianička**) a štýlové čítanie služobníctva (**Heregová, Kutánová, Danko, Romančík**) v kvartetách.

Na záver malé porovnanie. Voči banskobystrickej inscenácii My Fair Lady, naštudovanej pred niekoľkými mesiacmi, možno mať tiež náležité výhrady, ale Bratislavčania im môžu závidieť trojicu hlavných predstaviteľov: vynikajúceho **S. Turňa** v **Higginsovi** (presne takého, aký má byť), vyváženú a presvedčivú **Elizu J. Vašicovej** a „ozajstného“ Doolittla zasl. um. **S. Babjaka**. Čo keby umelecké vedenie spevohry NS pozvalo hosťovať túto „provínennú“ trojicu, porovnalo — a trochu sa zamyslelo nad nevyužitou šancou titulu MY FAIR LADY...?

**EVA HOLUBÁNSKA**



**Božena Polónyiová (Eliza) a Jozef Benedik (Higgins) v bratislavskej inscenácii My Fair Lady.** Snímka: I. Teluch

boru ako divácky najúspešnejší titul. Jeho nová premiéra sa uskutočnila 15. a 18. novembra 1986; tretie predstavenie — 19. novembra (s alternujúcou **M. Schweighoferovou** v úlohe **Elizy**) oficiálne sa za premiéru neuvažovalo.

O čo väčšie sú očakávania, o to väčšie je sklamanie z ich nesplnenia... Premiéru My Fair Lady hodnotím ako nie práve najvydarenejšiu: po prvom predstavení zostal rozpačitý, po druhom trochu nepríjemný pocit (najmä vďaka nervóznemu prejavu dvoch hlavných protagonistov) a len tretie (predovšetkým zásluhou **Elizy M. Schweighoferovej**) napravilo tak trochu reputáciu

na celkovom priemernom výsledku inscenačného tvaru muzikálu sa rozhodujúcou mierou podieľali tieto tri skutočnosti: režijná koncepcia, hudobné naštudovanie a výber hlavných predstaviteľov.

S koncepciou hosťujúceho režiséra **Wolfganga Weita** z Metropol Theater Berlin môžeme i nemusíme súhlasiť. Isté je však jedno: nedá sa mu vytknúť žiaden väčší nedostatok. Všetko bolo precízne premyslené a rozpracované do detailov (niektoré nápady boli naozaj invenčné, napr. použitie ruchov ulice na zvýraznenie prostredia; ansámblová herecká akcia s ďalekohľadmi a zvukom konských kopýt na dostihoch a



# Nemecká štátna opera v Berlíne znova v plnom lesku

## „Auftakt“ weberovských osláv

V ročenke Deutsche Staatsoper Berlin 1986/87 je príhovor intendanta tejto prvoradnej nemeckej opernej a baletnej scény — Günthera Rimkusa. Oceňuje o. i. tempo prác, ktoré sa počas desiatich mesiacov realizovali pri náročnej obnove interiéru Nemeckej štátnej opery (vonkajšok budovy prešiel generálkou už predtým). Dňa 15. novembra 1986 bola klasicisticko-rocoková budova, ktorú pôvodne pre Fridricha II. navrhol jeho dvorný stavitel Knobelsdorff a v 50-tych rokoch vojnovou zničené divadlo de facto opäť obnovil architekt Paulick, vysvietená, rozžiarená stovkami svetiel a desiatkami reflektorov. Bol to slávnostný večer pre nemeckú hudobnú a vôbec kultúrnu verejnosť. Možno o to viac, že vedenie divadla načasovalo znovuotvorenie svojej národnej scény k oslávam 200. výročia narodenia romantického skladateľa, tvorcu nemeckej národnej opery Carla Mariu von Webera. Günther Rimkus v spomínanom príhovore výstižne nazval predstavenie Weberovej Eurýthy „auf-taktom“ Dni Carla Mariu von Webera v NDR (15.—22. 11. 1986). Premiéra tejto inscenácie otvorila teda brány Lindenoper, ako dôverne nazývajú Berlínčania svoju Nemeckú štátnu operu. Do detailov obnovené maliarske, štukatérske a stavitelské prvky, vrátane úpravy stropu nad orchesteriskom (do pôvodného „predvojnového“ stavu budovy) — čo neobyčajne pomohlo akustike divadla — udivujú a vyvolávajú slávnostný pocit. Podobne je to i v drážďanskej Semperovej opere, kde okrem precíznej vyvoláva v návštevníkovi obdiv aj vedomie historicity a kontinuity tej veľkej nemeckej kultúry, ktorá slúžila ideám humanizmu a ľudskosti. Weber celým svojim odkazom slávil vznešeným ideám revolučného romantizmu, ktorý kládol do popredia to vznešené, čo priviedla na svet Francúzska revolúcia. Hnutie mladej demokratickej spoločnosti našlo v tomto umelcovi naplnenie predstáv o hudbe ľudovej, národnej, vychádzajúcej z domácich zdrojov. Bez ambície robiť hlboké analýzy Weberovej tvorby, rada by som referovala o ohlase premiéry Eurýthy dňa 15. novembra 1986 v Berlíne najmä preto, že titulnú ženskú úlohu vytvorila slovenská sopranistka Magdaléna Hajóssyová, sólistka Nemeckej štátnej opery, Komorná speváčka NDR a nositeľka viacerých tunajších štátnych i umeleckých ocenení. Zasl. umelkyňa M. Hajóssyová je však predovšetkým naša speváčka, ktorá sa všade hrdo hlási k slovenskému pôvodu, školeniu, zázemiu, k tomu, že je sólistkou takej významnej hudobnej ustanovizne, akou je Slovenská filharmónia. Je však zaujímavé sledovať — tak, ako aj u iných popredných slovenských hudobných umelcov — ohlas na jej interpretačné kvality práve na zahraničnom pódii. O to viac, že u nás, v Československu, sa M. Hajóssyová prezentuje väčšinou ako koncertná umelkyňa, čo je nie najsprávnejšie. Ochudobňujeme sa tak o jednu stránku jej umeleckého rozmeru, o kvality opernej dramatickej umelkyne, do ktorých zrelá speváčka vyrástla napriek uchovaniu čara skvostne lahodného, čistého, vokálne perfektne zvládnutého soprán, neustále schopného hladkej a bezproblémovej koloratúry. Úloha Eurýthy jej poskytuje vo viacerých obrazoch hudobne skvostného operného diela príležitosť na preukázanie spomínaných kvalít, ale aj na jej široké výrazové schopnosti. Najmä 3. a 6. obraz (celkovo sa v novej dramaturgickej úprave diela člení na 8 obrazov v troch dejstvách), ako aj záverečná scéna opery sú umelecky vystavané na pôsobivosti Hajóssyovej lyricky vystavanej úlohy hrdinky. Krásnu, romantickú hudbu, opretú o širokoklenutú melodiku umocňuje spevákino umenie dokonalého ovládania štýlu mezza voce, výperkovaného vlnením čarovne pôsobiaceho pian. V 6. obraze — ale aj v ďalších scénach — je však prezentované nielen majstrovstvo dynamicky miniatúry, ale aj schopnosť nadhľadu nad širokou klenbou rozľahle komponovaných weberovských partov. Zasl. umelkyňa M. Hajóssyová i s partnermi, ktorí majú neopakovateľnú úctu k deklamácii a artikulácii, dokážu spájať zdanlivo nezlučiteľné prvky jazyka a hudby do prirodzenej súhry. Jej javiskový prejav — v kostýme, ktorý nie vždy priaznivo dopĺňa fantastická čelenka — je prirodzený, bez kvázi dramatického páťosu, vo výstižnosti duchovného sveta romantických hrdiniek, je priam identický s pocitom a povedomím tunajších divákov, ho-

hato aplaudujúcich slovenskej (!) speváčke. I v tom je umenie „prevtelenia“ sa, pochopenia vnútorného sveta hoci nemeckej romantickej literatúry, kde má už dnes M. Hajóssyová svoje veľké sisky — od hudby baroka, až po Wagnera a Straussa. Hajóssyová však vie využiť aj drásavé registre svojho hlasu, ktoré snád najvýstižnejšie znasá prirovnanie k jasnému, prenikavému svetlu. Nie náhodou po premiére napísal kritik H. Schaefer v Neues Deutschland o. i. tieto slová: „Námáhavé výšky a ťažké koloratúry titulnej partie stvárnila M. Hajóssyová zdanlivo ľahko, rovnako ako impulzívny, energický, miestami až ostrý zvukový prejav. Veľkolepý výkon!“ A v Berliner Zeitung M. Schubert — bezprostredne po premié-



Hľadiako Nemeckej štátnej opery v Berlíne po rekonštrukcii. Snímka: prevzatá z časopisu Opernwelt

re — píše: „Pre sólistov je dielo veľmi ťažké — pre vyslovene virtuózne nároky na bravúrne árie a ansámby... O to viac treba oceniť vynikajúce spevákovo-hercké výkony predstavenia. Titulnej postave dala M. Hajóssyová nesmiernu žiarivú silu svojho dramatického (!) soprán a odtieňový temperament herckého prejavu... jej spev mal bezchybnú a intenzívne vyžarujúcu silu.“ (Pozn. aut. — obe kritiky sú z 18. 11. 1986.) M. Hajóssyová mala jedinečných partnerov v Siegfriedovi Vogelovi (Eudovít VI.), Eberhardovi Büchnerovi (Adolar), Jürgenovi Freierovi (Lysiar) a v Hanne Lisowskej (Eglantina), obdarovaných neobyčajne náročnými dramatickými partmi, často prestupujúcimi hlasové odbory (zvlášť v úlohe Adolara a Eglantiny). Weberova Eurýtha, dielo kedysi mŕtve — kvôli nie najvydareniejšiemu libretu, čerpujúcu deť z čias rytierskej romantiky 12. storočia — dostalo v berlínskom naštudovaní novú, zásadnú dramaturgicko-režijnú úpravu. Mnohé nelogickosti odstránil už Manfred Haedler, šéfdramaturg Nemeckej štátnej opery, iné dejové zápletky sa dostali do nám bližších poloh vďaka invenčnej réžii Christiana Pöppelreitera. Aj keď finále deja nie je vyriešené — v súvislosti s Weberovou hudbou — najlepšie (obaja hrdinovia zomierajú, hoci hudba má celkom iný charakter), detailnejšie zásahy do libreta Helmy von Chazy (dbovej poetky) sú zdôvodniteľné. Dnešnému divákovi je blízky aj výtvorný názor inscenátorov, ktorí stredovekú zápletku predstavili ako koláž dobových, ale aj súčasnejších prvkov — všetko vo výsostne divadelne štylizovanom tvare, bez naturalistických detailov. A tak zostáva priestor pre divácke domýšľanie, pričom apel na ľudskosť zostáva imperatívom súčasných inscenátorov berlínskej Eurýthy. Predstaveniu dominuje skvelé hudobné naštudovanie Siegfrieda Kurza, ktoré vyneslo do popredia neobyčajnú invenčnú pestrosť tohto Weberovho diela, v mnohom anticipujúceho vývoj nemeckej opery — najmä v odkaze raného Wagnera (zvlášť v Tannhäuserovi!). Legendy, ktoré dožívajú okolo niektorých operných diel (prežitost libriet, inscenačných postupov) sa ukázali aj v tomto prípa-

de vágne, najmä ak sa narušia invenčnými tvorcami dneška. Eurýantha zaujala ako zaujímavý javiskový tvar — aj keď v detailoch režisérovej práce bolo možno príliš veľké množstvo symboliky, ktorá mala zaistiť mystérióznosť iného druhu, nastolenú už 11-krát prepracovaným libretom dbovej poetky nie prvého významu... Ani to však nemení nič na skutočnosti, že Eurýantha sa odhalila hlbšie tvár Webera, než ju poznáme iba zo vskutku ľudového Čarostrelca. A tak reflektormi nasvietená budova Nemeckej štátnej opery v Berlíne nielen otvorila brány vynoveného stánku opery a baletu, nielen začala Dni Carla Mariu von Webera v NDR, ale pomohla i sprístupniť málo hrané operné dielo „klasika“ nemeckej romanticko-epery v aktuálnom a podnes sa prihovárajúcom myšlienkovom poslanstve.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

## Zo zahraničia

Wagnerovskí bádatelia John Deathridge, Martin Geck a Egon Voss pripravili po prvý raz vôbec zoznam hudobných diel Richarda Wagnera a ich prameňov Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV), ktorého vydanie ohlásilo vydavateľstvo Schott na december minulého roku. Zoznam Wagnerových diel obsahuje aj operné libretá, ktoré bayreuthský majster sám vytvoril, vrátane tých, ktoré nezhudobnil. Diela sú zoradené chronologicky a zahŕňajú 113 opusových čísel. WWV obsahuje nielen výpočet a popis hlavných prameňov, ale aj súbor takých prameňov, ako sú skice, náčrty, materiály na interpretáciu a pod. WWV má 888 strán a bude stáť 248 západonemeckých mariek.

Koncom novembra minulého roku zomrel vo veku 77 rokov popredný marxistický muzikológ Harry Goldschmidt, pôvodom z Bazileja, žijúci od roku 1950 v NDR. Mnohostranná aktivita tohto produktívneho muzikológa, venujúceho sa problémom filologickým, estetickým a hudobnohistorickým, sa zameriavala najmä na oblasť hudby 18. a 19. storočia. Medzi jeho základné práce patria knihy o Schubertovi (Franz Schubert — ein Lebensbild) a Beethovenovi (Beethoven — Studien).

Nedávno objavili v USA kompletný čistopis doteraz úplne neznámeho diela Arnolda Schönberga Mailled, ktoré napísal na báseň J. W. Goetheho.

Sigismund Thalberg (1812—1871), jeden z najobdivovanejších klavírnych virtuózov 19. storočia, sa preslávil o. i. známym salónnym sábojom v hre na klavír a F. Lisztom. V januári t. r. uplynulo 175 rokov od narodenia tohto rakúskeho klaviristu, ktorý študoval hru na klavír vo Viedni u J. N. Hummela a kompozíciu u kontrapunktika S. Sechtera. Dnes len s históriou známe meno S. Thalberga, ktorý bol aj skladateľom, je však symbolom technicky perfektnej klavírnej hry a virtuozity.

Teatro Comunale v talianskom Janove otvorilo tohtoročnú sezónu 23. januára t. r. operou A. Bolla Mefistofeles v réžii známeho a extravagantného hýriaceho filmového režiséra Kena Russella, titulnú úlohu stvárnil Paata Burchuladze. Tohtoročný dramaturgický plán janovskej opery ďalej ponúka naštudovania týchto oper: Gluckova Alceste (s Katiou Ricciarellovou ako hlavnou protagonistkou), Rossiniho Turka v Taliansku, Musorgského Ženbu, Janáčkovu Vylety pána Broučka, ako aj Verdiho Rigoletta (s Leom Nuccim) a Traviatu (s Fiammou Izzo d'Amico).

Bonnská opera pripravila na 31. januára t. r. premiéru Bergovho Wozzecka v hudobnom naštudovaní Siegfrieda Kurza a v réžii Jeana-Claudea Ribera.

## Lisztova klavírna súťaž

V MER si jubileá (175. výročie narodenia a 100. výročia úmrtia) veľkého rodáka utilí radom kultúrnych podujatí. V celej krajine sa konali lisztovské festivaly, všelike boli vystavené Lisztove portréty (napr. aj nad oltárom v ostrihomskej bazilike), rôzne inštitúcie usporadúvali vedecké konferencie alebo výstavy a v pôvodnej budove konzervatória v Budapešti zriadili Lisztovo múzeum. Všetky tieto podujatia vyvrcholili 24. medzinárodnou hudobnou súťažou, venovanou tvorbe Ferencu Lisztu. Súťaž sa konala v dňoch 8.—24. septembra 1986 vo veľkolepej koncertnej sieni Hudobnej akadémie F. Liszta v Budapešti a jej cieľom bolo obrátiť pozornosť hudobnej verejnosti na Lisztov význam v oblasti klavírnej tvorby a pedagogiky. Prvá lisztovská súťaž sa v Budapešti konala už r. 1933.

Celý súťažný program predstavovalo výhradne Lisztova klavírna tvorba z rôznych období jeho života. Konceptia predpísaného repertoáru dávala adeptom možnosť preukázať pianistickú aj hudobno-umeleckú vyspelosť v rozmanitých žánroch vrcholného vývinového štádia romantickej klavírnej literatúry. Súťaž bola štvorkolová, pričom druhé kolo pozostávalo z dvoch vystúpení. Vzhľadom na povolené trvanie jednotlivých vystúpení to znamenalo, že každý adept si musel pripraviť asi trojhodinový lisztovský repertoár. V 1. kole žiadali tri koncertné etudy (z nich Šumenie lesa a Paganiniho skáčka etuda E dur boli povinné, kým z Transcendentálnych etúd bolo možné si jednu vybrať), transkripciu Bachovej orgánovej skladby a niektorú z 22 navrhnutých prednesových čísel (medzi nimi bolo napr. aj niekoľko uhorských rapsodií a Historické maďarské portréty). Pre prvé vystúpenie 2. kola si mohol každý zvoliť ľubovoľné pôvodné Lisztovo dielo, pre druhé vystúpenie dve transkripcie (jednu z Wagnera a druhú z Schubertovej alebo Schumannovej piesňovej tvorby) a jednu parafrázu talianskej opery. V 3. kole (semifinále) museli všetci hrať Sonátu h mol a vo 4. kole (finále) jeden z klavírnych koncertov s orchestrom.

Na súťaž sa prihlásilo dovedna 62 adeptov, no dostavilo sa iba 42 (12 Maďarov, 6 Francúzov, 5 Japoncov, po 3 zo ZSSR a NDR, po 2 z USA, NSR a Kuby a po jednom z Talianska, Austrálie, Kórey, Juhoslávie, Bulharska, Veľkej Británie a Poľska). Od nás tam nebol nikto. Najmladší účastník mal 18 rokov, najstarší 34 (súťažiaci nesmeli prekročiť vek 35 rokov). Žien bolo iba

šesť — z nich do finále sa dostala iba jedna Japonka.

Výsledky tejto náročnej súťaže boli prekvapujúce. Jedenástčlenná porota, pozostávajúca z popredných osobností umeleckého sveta — kritikov, výkonných umelcov a pedagógov (medzi nimi boli o. i. H. C. Schönberg, F. Clidatová, H. Czerny-Stefanska, Z. Kocsis, G. Sebök, L. Vlaeska o. i.) —, sa rozhodla 1. cenu neudelit. Druhú cenu dostal 23-ročný Maďar Károly Mocsári, ktorý študoval v Budapešti a vo Filadelfii. V priebehu nášho dvojročného zájazdu do Budapešti sme mali šťastie ho počuť (a spolu s ním ešte dvoch ďalších finalistov) v 1. kole. Kritika vysoko hodnotila jeho technickú virtuozitu, vyvážený hudobnou inteligenciou, originalitou a odvahou, jeho fascinujúci prednes Sonáty h mol v 2. kole a najmä jeho dokonalú súhru s orchestrom pri prednese Koncertu Es dur (dirigent A. Ligeti). Víťazstvo v súťaži vyneslo Mocsárimu nielen finančný zisk (150 000 ft a 1000 amerických dolárov, ako aj dar maďarských aerolinií — spiatočnú letenku do ktoréhokoľvek mesta v Európe), ale aj prísľub vystúpení s maďarskou Národnou filharmóniou, v maďarskej televízii a rozhlase a množstvo pozvaní na koncerty a festivaly doma aj v zahraničí (o. i. aj od Hudobnej mládeže v ČSSR). Tretiu cenu dostal 32-ročný Dmitrij Racer zo ZSSR, ktorý upútal najmä dramatickým prednesom, prezrádzajúcim bohatú fantáziu, a schopnosťou vyťažiť z nástroja priam organový zvuk. Štvrtú cenu rozdelili medzi dvoch účastníkov: prvý z nich bol 21-ročný Csaba Király (MER), druhý — 32-ročný Vladimír Sakin (ZSSR), vyznačujúci sa mimoriadnymi fyzickými danosťami a technickými schopnosťami. Zvláštne ceny dostali: 20-ročný Alexander Strukov (ZSSR) za najlepšie prednes Uhorskej rapsódie, 26-ročný Gábor Csalog (MER) za najlepší prednes wagnerovskej transkripcie (zboru priadok z Blüdenheho Holandana) a 27-ročný Yves Henry (Francúzsko) za najlepší prednes transkripcie valčíka z Gounodovej opery Faust a Margaréty.

Všetky súťažné vystúpenia boli prístupné verejnosti — vrátane dvoch prednášok, ktoré sa v priebehu súťaže konali v budove Hudobnej akadémie F. Liszta. Vystúpil na nich popredný americký hudobný kritik a hudobný spisovateľ Harold C. Schönberg (člen poroty), ktorý hovoril na témy Tradície 19. storočia v lisztovskej interpretácii a Skúsenosti hudobného kritika.

LJUBA MAKOVICKÁ



## Jubilujúci redaktor ONDREJ DEMO

Jubilant PhDr. ONDREJ DEMO, GSc., ktorý sa 14. januára 1987 dožil šesťdesiatich rokov, patrí k známym a populárnym redaktorom Československého rozhlasu.

Zbieranie ľudových piesní, zvykov a hudby zaručovalo pre O. Demo trvalý kontakt s folklórnym terénom. Bola to vždy veľká pozornosť zo strany redaktora, ak zavítal priamo do prístrešku ľudových spevákov, rozprávačov a muzikantov. Natrvalo sa potom zapísal do ich pamäti, keď mohli svoje krásne ľudové piesne počuť v rozhlase. Redaktor Ondrej Demo zostával vždy pri spracovaní relácií veľmi pozorný k svojim informátorom; nezabudol na ich meno, srdečnosť a pohostinnosť, akéj sa mu dostalo pri nahrávaní, a odborné postrehy o vysielanom materiáli. Ak sa dnes vedome snažíme o predĺženie života ľudovej piesne medzi nami, tak je toto úsilie rozhodne najúčinnejším cez masovokomunikačné prostriedky, konkrétne rozhlas. Rozhlas dnes spĺňa funkciu verného sprostredkovateľa a propagátora vekom overených, esteticky hodnotných malých hudobných klenotov, akými sú slovenské ľudové piesne. Nenahraditeľnú úlohu rozhlasového vysielania nemôžu v tomto procese zastúpiť ani folklórne súbory, kde program vzniká jeho osvojením cez upravovateľa, skladateľa a ešte nadväzovateľa, dirigenta, či pedagóga. Ak sa redakcia Čs. rozhlasu v Bratislave rozhodla dávnejšie (1966) realizovať dnes už veľmi známy programový cyklus relácií autentického hudobného folklóru Klenotnica ľudovej hudby, O. Demo mal šťastnú ruku pri záchrane a ďalšom oživení klenotov ľudovej tvorby. Po čase jeho starostlivá práca vydala nové plody. Z týchto rozhlasových relácií vznikli gramoflatne a zbierka Z klenotnice slovenských ľudových piesní (Opus, Bratislava 1981). Popularita rozhlasových relácií O. Demu Klenotnica ľudovej hudby kvitne v aktivizácii a zapojení čo najväčšieho počtu ľudí do striedavej funkcie účinkujúcich a poslucháčov. Hlavným činiteľom tejto interakcie zostáva aktívny a zanietený hudobný redaktor.

Je zaujímavé pozorovať, ako vzniká a vyvíja sa vzťah ľudí k ľudovej piesni a kultúrnym hodnotám vôbec. Na začiatku tohto výstne estetického vzťahu, osobného kontaktu človeka s produktom svojho prostredia, stojí zážitky z detstva. Ondrej Demo o tom hovorí: „Tam, na vidieku sa všetko, aj celá kultúra odohrávala pod holým nebom, na uliciach, nádvoriach. Ľudia v obci sa vzájomne dobre poznali... Za vňou domáckich kôldčov, domáceho chleba, ale aj maternej dášky, agátov a líp sa veľmi rád vraciam k rodičom, k rodným do Branova. Každá cesta domov sa spája so spomienkami na detstvo... To boli chvíle, keď sa ľudia uctievali teplým slovom, pripitkom a plesňou.“ Podobné hrejivé slová spomienky na prvé kontakty s ľudovou piesňou v rodnom prostredí by sme objavili u mnohých folkloristov, skladateľov, či výtvarných umelcov alebo spisovateľov. Ľudová pieseň sa stala pre mnohých z nás ručičkou kompasu, ktorý nás vedie po dráhe profesionálneho zameralia. Ďalšie silné impulzy pre svoju budúcu profesiu dostal Ondrej Demo v škole. „V rokoch detstva som mal len túžbu po vzdelaní. Uchvacovala ma predovšetkým hudba. Zatiaľ čo si chlapi v mojich detských rokoch z prvých úspor pokúpili hodinky a iné módne veci, ja som si kúpil husle... Ako chlapec som rád spieval, hľasok bol pekný, zvoniť. Učiteľ Zmeškal (pôvodom z Moravy) si ho všimol a čoskoro ma začlenil do divadelných hier, kde som nielen hral, ale aj spieval. Nášho učiteľa sme mali



radi, lebo nám hral na husličkách a my sme podľa jeho hry spievali. Piesne vždy vzorne napísal na tabuľu. Tie husličky mali vtedy čarovnú moc. Ohromne sa mi páčili... Až po rokoch sa mi splnil sen, keď som s husličkami pod pazuchou putoval do Učiteľskej akadémie najprv do Levíc, potom do Bratislavy.“

Po krátkom učiteľskom pôsobení na Žitnom ostrove pokračuje Ondrej Demo v štúdiu hudobnej výchovy na Vysokej škole pedagogickej a národopisu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Usadil sa vo Vajnorochoch a venoval sa zbieraniu folklórnych tradícií. Keď v roku 1978 vydal kolektív autorov obsiahlu monografiu Vajnory, dôležitú kapitolu v nej napísal o ľudových piesňach, zvykoch a dychovej hudbe Ondrej Demo. Tieto práce predchádzala publikácia vydaná v spolupráci s brnenskou folkloristkou Olgou Hrabalovou. Ide o Zatevné a dožinkové piesne (SAV, Bratislava 1969). K najnovšej publikačnej aktivite O. Demu patrí kapitola o ľudovej hudbe a piesňach z Myjavy v monografii Myjava (Obzor, Bratislava 1986). Okrem toho má množstvo článkov v časopise Rytmus, kde zapíňoval pravidelnú rubriku prinášajúcu zápisy piesní z jednotlivých oblastí Slovenska (dolné Požitavie, Zemplín, Kysuce, Záhorie, Vajnory, Liptov, Púchovská dolina, Myjava a iné).

V poslednom období dosiahol O. Demo najvyššiu kvalifikáciu pre svoju prácu získaním titulu kandidáta vied obhájenej dizertačnej práce venujúcej sa významu hudobného folklóru v rozhlase od založenia tejto inštitúcie až po súčasnosť.

Novým spôsobom zužitkoval O. Demo svoje skúsenosti folkloristu a redaktora, keď založil v r. 1976 Orchester ľudových nástrojov Čs. rozhlasu, ktorý nadviazal na činnosť Orchestra LUT. Stal sa umeleckým vedúcim telesa, vtisol mu základnú dramaturgickú orientáciu a nadviazal spoluprácu s niekoľkými hudobnými skladateľmi. Ako autor približne päťdesiatich úprav ľudových piesní a koncertantných skladieb využil v nich regionálnu zvukovosť vybraných vzorových ľudových hudieb a autentickosť prejavu ľudových spevákov. Ondrej Demo stál tiež pri kolíske medzinárodnej súťaže Prix de musique folklorique de radio Bratislava, založenej v roku 1970. Za svoju doterajšiu plodnú prácu dostal tituly Zaslúžilý pracovník kultúry a nositeľ Zlatého mikrofónu — ako najvyššie ocenenie na poli rozhlasových pracovníkov.

ALEXANDER MOŽI

## Koncert Speváckeho zboru mesta Bratislavy

(Dokončenie z 3. str.)

harmonicky bohato zdobenými. Možno to bola výnimočná rezonancia s hudbou F. Liszta, ktorú naplno pravdepodobne počuli až ďalšie storočia. V druhom „polčase“ sme sa na chvíľu započúvali do českej zborovej tvorby (Dvořák, Martinů, Janáček), ktorú tak dôverne poznáme — spoznávali sme v nej stále hodnoty nadčasové. Malou sondou do sovietskej zborovej tvorby bol Sviridovov miešaný zbor Strekotunja beloboka a Šostakovičovo rozsahom nevelké zborové dielo Kak meňa mladu — mladušenku. Pátavosť Sviridovovho diela nie je len v tvorivom prepojení s folklórnym bohatstvom ruskej ľudovej piesne, ale predovšetkým v schopnosti jedinečnej kompozičnej práce s ľudským hlasom. Sviridov je nesmierne živý, rozosmiaty a hravý. Srší z neho riava nápadov — jednoduchých, účinných a pôsobivých.

● SLÁVNOSTNÝ VEČER pri príležitosti 15. výročia založenia Klubu priateľov družobného mesta Kyjev sa uskutočnil v Dome ČSSP Darnica na Herlianskej ul. v Bratislave dňa 29. novembra 1986. Členovia divadelného súboru T. Ševčenka v programe pripravili uvedenie dvoch 1-dejstevných oper, a to Nocturno od M. Lysenka a Večerníci od P. Niščynského.

Vtipným príspevkom do pokladnice slovenskej zborovej tvorby sú i Baginove Lapotadlá (ktoré mali práve na tomto koncerte svoju premiéru). Je v nich zabudovaná účinná akcelerácia pohybu. Je to dielo roztancované, roztopené a príťažlivé.

V záverečnej časti koncertu odznela Sulta de Lorca od Einojuhani Rautavaara a Hrušovského Malá improvizácia a Okolo Jánových ohňov. Rôznorodý a bohatý program, precízne vypracovaný, nastudovaný a interpretovaný, môže len zdobiť členov Speváckeho zboru mesta Bratislavy, ktorí spolu so svojím umeleckým vedúcim a dirigentom Ladislavom Holáskom naplnili uplynulých pätnásť rokov činnosťou tvorivou prácou. Slávnostný koncert bol toho živým dôkazom.

IGOR BERGER

## K životnému jubileu Zuzany Marczellovej

Značka ZM pod príspevkom v rubrike opernej kritiky v Slovenskej hudbe v šesťdesiatych rokoch a v Hudobnom živote v sedemdesiatych, to bola Zuzana Marczellová. Alebo ešte skromnejšie zm. Tak sa podpisovala pod postrehy a výroky, ktoré sa dlho citovali a citujú. Pretože nie podpisy a ich dĺžka, ako vieme, zaručujú názory, platí opačné poradie. Značka ZM rozumela svojmu predmetu a vedela, o čom hovorí. K jej prvej charakteristike Petra a Lucie Miroslava Bázlika máločo presnejšie sa dalo dodať, i k premiére Cikkerovho Rozsudku, Urbancovho Tanca nad plačom, Andrašovanovej scénickej tvorby. K charakteristike aforisticky stručnej, spojenej vždy s vtipom a kultivovanosťou. So spôsobom myslenia, ktorý by sa ťažko dal nazvať mdlý; kritický duch u Zuzany Marczellovej vyjadroval aj vyjadruje jej životný postoj, vnášala ho do všetkého, čo robila. Po absolútoriu hudobnej vedy na filozofickej fakulte začala na lektorských posťach v opere DJGT v Banskej Bystrici, no hneď potom sa upísala redaktorstvu: najprv v Štátnom hudobnom vydavateľstve či neskôr v Supraphone, v závere ako vedúca jeho umeleckého úseku (za jej patronátu nahrala sa napríklad Paschova Vianočná omša), napokon ako redaktorka nášho fóra, časopisu Hudobný život.

Ale ešte jedna črta je v jej práci, možno, že romantická. No tú nám dala škola, akokoľvek to znie naopak, škola našich čias mala k nám dosť neromantic-

ký vzťah. Či nás nechcela, či čo, dnes už to nebolí, naopak, je z toho klad. Ostal nám akýsi študentský komplex, túžba na celý život priblížiť sa svojmu predmetu. Priblížiť sa mu po svojom. A odpor k šablónam. Pamätám sa na dávne večery spoločne vo vydavateľstve, ktoré nás pravidelne stíhali ešte v redakčných miestnostiach: pravda, strašne radi sme si spievali opery z partitúr, no väčšinou to boli hodiny v debatách s autormi, s redakčnými radcami, s priateľmi. Hovorilo sa — o čom inom — o pohybe v hudobnom živote a v tvorbe, začínali sa vydávať skladby a názory generácie; a to bol problém. Pripravovali sa na vydanie Slovenské spevy, nepredstaviteľný zádrheľ. Rozbiehali sa edície starej slovenskej hudby, na tie sme si predsa nezabíli! SHF s vysvetľovaním, dokazovaním, prosbami a proti nim hradba nepochopenia a schém. Aj v tom bolo zakliatých veľa tvorivých síl Zuzany Marczellovej.

No pritom z nich, aj pri jej mladej päťdesiatke, akosi neubúda. Dnes Zuzana Marczellová — a nech jej osud k tomu znovu praje dobrých priateľov a dobré partitúry — so zaujatím a s vierou v to, čo robí, i v ľudí, s ktorými robí, vcituje sa do otázok na inom pracovisku, je ním Hudobné informačné stredisko SHF. Znovu sa teda zaoberá súčasnou i starou hudbou, pravda, čo si budeme zastierať, iný obraz je to. Dnes sa už nežiada toľko romantizmu. No nie je to vlastne škoda? Korenil v opravdivosti. NADA FÖLDVÁRIOVÁ

## O HUDOBNEJ HISTÓRII-A NIELEN O NEJ

(Dokončenie zo 4. str.)

že ho už v prvom štvrťroku budeme môcť odovzdať vydavateľstvu Opus. Osobne mienim ďalej pokračovať vo výskume dejín slovenskej hudby. Lákajú ma dve témy. Prvou je obdobie asi od roku 1670 do začiatku klasicizmu, teda asi do roku 1740-80; toto obdobie je zatiaľ pomerne málo prebádané. Druhým problémom je obdobie začiatku národného obrodenia a tu ma zaujímajú také otázky, ako je vzťah bernolákovcov k hudbe, vzťah štúrovcov k hudbe a podobne. Naša verejnosť by sa iste potešila, keby sa konečne dotiahla už dlhšiu dobu plánovaná publikácia Dejiny slovenskej hud-

by v obrazoch, pretože máme k dispozícii krásny, ba priam unikátny ikonografický materiál od stredoveku až po súčasnosť. V súčasnosti okrem menších štúdií pracujem na knihe Hudobná historiografia — teória, metódy, problémy. Som vlastne empirickým historikom, no nadišiel už čas, keď sa treba zaoberať aj teoreticko-metodologickými otázkami. A čo ešte treba robiť? Stále tu zostáva základná a trvalá úloha v súvislosti s hudbou minulosti na Slovensku — hrať ju, oživovať ju, uvádzať do praxe, propagovať doma i v zahraničí.

Pripravila: JANA LENGOVÁ

Hlavná redakcia pre mládež a vzdelávanie  
Čs. rozhlasu v Bratislave

VYPISUJE

## AUTORSKÚ SÚŤAŽ

na pôvodné cykly hudobných relácií vysielaných pre deti:

- a) v materských školách,
- b) v 1.—4. ročníku základných škôl,
- c) vo veku 10—15 rokov, ktoré počúvajú rozhlas individuálne.

Estetickovychovný, vzdelávací zámer relácií a ich obsah musí byť v súlade s učebnými osnovami, primeraný veku poslucháča, realizovaný prístupnou rozhlasovou formou.

Podmienky súťaže:

1. Súťaž je verejná, neanonymná.
2. Na súťaži sa možno zúčastniť iba prácami, ktoré ešte neboli publikované.
3. Súťažná práca pozostáva z námety cyklu, ktorý môže mať 5 alebo 10 častí a prvej časti spracovanej v rozsahu: 5—7 strojom písaných strán v kategórii a), b); 7—9 strán v kategórii c). Námety cyklu obsahuje: Názov cyklu, jeho ideový zámer, názvy a obsah jednotlivých častí.
4. Súťažné práce treba podpísať, uviesť presnú adresu autora a poslať v troch exemplároch do 15. 3. 1987 na adresu: Československý rozhlas, Hlavná redakcia pre mládež a vzdelávanie, Mýtna 1, 812 90 Bratislava.
5. Práca bude hodnotiť porota, zložená zo zástupcov Čs. rozhlasu a Zväzu slovenských skladateľov.
6. Výsledky súťaže zverejníme do 30. mája 1987.
7. Ak súťažné texty nebudú mať ideovú a obsahovú úroveň primeranú veku poslucháča, vypisovateľ súťaže si vyhradzuje právo niektorú cenu neudeliť, prípadne rozdeliť.
8. Odmenené a prijaté práce budú honorované podľa platného sadzovníka Čs. rozhlasu.
9. Neocenené rukopisy vrátíme autorom v dvoch exemplároch.

Ceny a odmeny sú stanovené takto:

|         |            |
|---------|------------|
| 1. cena | 4000,— Kčs |
| 2. cena | 3000,— Kčs |
| 3. cena | 2000,— Kčs |

|                                                  |            |
|--------------------------------------------------|------------|
| Prémia za najlepšiu popularizáciu súčasnej hudby | 2000,— Kčs |
| Odmeny vo výške                                  | 2000,— Kčs |

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, GSc., sástopca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Bleho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Lukáč, Jaroslav Maier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, GSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursinyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 330 245. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Interné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlač: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozšírenie: Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výťahu 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Registračné číslo: SÚTI 8/10. Indexné číslo: 492 15.



Zrod programu národnej hudby v minulom storočí vznikol — zvlášť vypukol na Slovensku — aj veľmi závažný a chronický problém. Jeho podstata spočíva v otázke „vzťahu k Európe“. Nový je tu fakt, že kým európske súvislosti a europelzmus vôbec napríklad v stredoveku, v prípade tzv. gregoriánskeho chorálu, neskôr v prípade renesančného a barokového viachlasu, árie, kantáty, klasickej symfónie a podobne boli úplnou samozrejmosťou, o. i. aj v tom zmysle, že napríklad na Slovensku pôsobiaci skladateľ povedzme duchovného koncertu alebo serenády stál vývojovo na rovnakom stupni ako jeho nemecký či taliansky kolega, od 19. storočia tvorca slovenskej národnej hudby musí o túto úroveň úporne a nie vždy úspešne bojovať. Historik dobre vie prečo: slovenský národný skladateľ bol totiž obyčajne diletant či samouk, nemal možnosť navštevovať konzervatórium, koncerty, operné predstavenia, krúžky, diskusie. Svoje životy si obstarával iným povolaním — ako dedinský učiteľ, kňaz a nanajvýš ako malomestský regenschori. Nedobojovaný, zavše prehraný zápas o **syntézu** národného programu s európskym profesionalizmom zanechal nezhohojené rany, frustráciu. A čo je ešte bolestnejšie — rozdeľoval. „Národní“ skladatelia zavše hľadali na tých ostatných (a to aj na takých, ktorí o národnej hudbe mali iné, trebárs lepšie, hlbšie, modernejšie predstavy) ako na kozmopolitov, zapredancov, odrodilcov. A naopak, odznievali obvinenia z provincializmu, zápečníctva, spiatocňactva, zadubenosti. Vieme o spore **J. L. Bella — M. Laciara, M. Schneider-Trnavský — D. Lichard**, o výstupe medzi **J. L. Bellom** a **A. Moyzesom** a o mnohých iných, ktoré sa s rozličným názvoslovím a akcentom, ale vždy len ako variácia na tú istú tému ťahali až do blízkej minulosti. Dejiny hudby sú takýchto a podobných konfliktov plné, tragické však bolo, že — povedané slovami **Alexandra Matuška** — „je Slovákov cudzie nie to, čo poznal, ale zavrhoval, ale to, k čomu ani neprivoľoval“ (A. Matuška, Česká a slovenská literatúra (1938), in A. Matuška, Prípomienky a podližnosti, Bratislava 1971). Kvôli úplnosti i spravodlivosti treba však dodať, že spor medzi „národným“ a „svetovým“ nebol len sporom hudobníkov, ale aj básnikov, spisovateľov, maliarov, ba bolestnou, z času na čas rozjatrovanou stigmou a dilemom celej novodobej slovenskej kultúry. Podstata a zmysel tohto sporu je však viac-menej fiktívna, iracionálna, ba z hľadiska vecného nezmyselná. Netýka sa umenia ako takého, na čo už roku 1869 upozornil **Otakar Hostinský** v štúdiu **Umění a národnost**, keď napísal, že „...pro krásu uměleckého díla, tedy pro jeho estetickou cenu zůstává vždy lhostejno, zda-li jest národním čili nic“ (O.

# ÚVAHY O NÁRODNOSTI V HUDBE

II.

Hostinský, **Umění a národnost** (1869), in O. Hostinský, Studie a kritiky, Praha 1974). Temer o sto rokov neskôr sa podobne vyjadril **Milan Rúfus**, ktorému ďakujeme za tieto krásne a hlboké slová: „Nemalo by zmyslu v tomto spore piskať alebo držať palce jednej či druhej strane... Umenie samotné takýto rozpor nepozná. Z dost jednoduchého dôvodu. Niet človeka, ktorý by bol vo svojom človečenstve apriórne diskvalifikovaný, menej zaujímavý, menej hodnotný. Každý človek, príslušník akéhokoľvek etnického celku, opisuje existenciou istú dráhu života a smrti s tými základnými problémami ľudského bytia“ (M. Rúfus, Domov a umenie, in M. Rúfus, ... a čo je báseň, Bratislava 1978).

Nazdávam sa, že koreňom celého sporu, ktorý sa z výšin umenia **Shakespeara**, **Goetheho**, **Beethovena** musí javiť ako smiešna žabomyšia vojna, je dvojaké nedorozumenie. Prvé a základné je toto: národnosť ako taká je historická, politická, spoločenská kategória. Sama osebe je esteticky indiferentná, imputovať jej umeleckú relevanciu by bol fatálny omyl, školačsky príklad neadekvátneho a vonkoncom nepresného myslenia. Umeleckou hodnotou môže byť iba **národné umenie**, čo znamená o. i. aj to, že národnosť sa nedá použiť ako zbraň ťažkého kalibru na exkomunikáciu z umenia. V mene národnosti nie je možné súdiť a odsúdiť umelecké dielo. Alebo, čo je to isté: aby sa umenie mohlo stať umením národným, musí byť najprv umením. Preto si myslím, že správne to vystíhol **F. X. Šalda**, keď v prednáške **Problém národnosti v umění**, hľadajúc étos národného umenia, vyhrotil problém až na ostrie noža a napísal: „...lépe jest na tom ten, kdo jest vysokým a krásným způsobem beznárodním... než kdo je nízkým, prázdňým a jalovým způsobem národním, to jest žije v národě tupě a hmotně, neucítivaje žádných mocností a hodnot kulturních a neposvěcuje ničím svého života“ (F. X. Šalda, **Problém národnosti v umění**, in F. X. Šalda, **Boje o zítřek**, Praha 1973).

Druhé — a podľa mňa ešte vážnejšie — nedorozumenie spočíva v nedostatočnom uvedomovaní si systémového a typologického charakteru štýlu v hudbe. Tu ide predovšetkým o to, že treba vychádzať zo skutočnosti a považovať za základnú kategóriu tzv. historický štýl, štýl epochy či tzv. dobový štýl. O ich názve, charakteristikách, počte a podobne možno prirodzene diskutovať. Musíme si však uvedomiť, že tzv. národný štýl môže existovať iba v rámci historického štýlu a že národný štýl je len jednou z foriem a spôsobov existencie his-

torického štýlu, pričom asi ne veľmi bude záležať na tom, či „národnosť“ štýlu je len ingredienciou, koloritom alebo smerom či školou. Keďže v historickom štýle možno rozoznať viac národných štýlov, je pojem historického štýlu všeobecnejší, nadradenejší, národný štýl zvlášťnejší, subsumovaný. Aj tu však pôsobí určitá dialektika: tak ako v rámci historického štýlu môže koexistovať viacero národných štýlov, môže sa národný štýl zmeniť na internacionálny, historický štýl, resp. z viacerých národných štýlov môže vzniknúť štýl epochy.

Základy národných štýlov siahajú veľmi hlboko; ich zárodok sú vari už v dualizme tzv. germánskeho a románskeho chorálneho dialektu. V 13.—14. storočí už možno hovoriť o francúzskej a talianskej ars nove, koncom 14. storočia máme doložený anglický polyfonický štýl. Frankoflámsky štýl je v istom zmysle nielen syntézou francúzskeho kontrapunktu, talianskej melodickosti a anglického sonorizmu, ale stáva sa na viac než 150 rokov popri choráli prvým veľkým európskym štýlom, z ktorého sa neskôr odvodzujú národné štýly, najmä taliansky (**Palestrina**, **Gabriel**, štýl *prima prattica*) a nemecký (**Haasler**, **Praetorius**, **Schütz**). Misia Frankoflámov končí **J. P. Sweelinckom**, v 17. storočí vieme okrem baroka nemeckého a talianskeho o baroku anglickom a francúzskom, resp. španielskom a stredo-európskom. V 17. a 18. storočí vystupuje z prítia ruská hudba. V 19. storočí hudba ostatných slovanských a stredo-európskych národov. Tento náčrt je prirodzene veľmi hrubý, zjednodušený, nepresný, ale isté je, že až do začiatku nášho storočia možno naprieť etnickým, regionálnym a národným odlišnosťami — a sú to zavše odlišnosti veľmi závažné, špecifické, zaujímavé — hovoriť o slohovom monizme, t. j. o spoločnom hudobnomyšlienkovom základe rozličných národných štýlov. Hudba **Vivaldiho**, **J. S. Bacha**, **Purcella**, **Lullyho** je baroková hudba, hudba **Glinku**, **Schuberta**, **Smetanu**, **Schumannu** a **Francka** je hudba romantická. Stáva sa, že staršie štýly dožívajú, že sa objavujú geniálne anticipácie, že určitý historický štýl má rozličné verzie a podobne, ale v rámci toho istého historického štýlu ťažko hovoriť o „zaostávaní“. Správnejšie je priznať rozdiel v nadaní, v erudícii, v možnosti uplatniť sa. Paralely **Artusi — Monteverdi**, **Sallieri — Mozart** by sa dali rozmnôžiť o ďalšie: **Fibich** nebol „zaostalejší“ než **Mahler**, bol len iný, bezpochyby menej „schopný“. „Zaostalosť“ v historickom slo-

va zmysle je, zdá sa, privilégiom i hriechom celkom moderným, súčasným.

V nedostatočnom docnení špecifickosti situácie 20. storočia tkvie pravdepodobne vlastný problém: ak sa totiž predtým dalo hovoriť o jednotnom historickom štýle (renesančnom, barokovom, klasicistickom, romantickom), v našom storočí sa o ničom takom uvažovať už nedá. Vývoj bol a — zdá sa — aj je výrazne divergentný: žijeme v dobe štýlového pluralizmu, v storočí štýlov, ktoré sa len veľmi ťažko dajú odvodiť na spoločného menovateľa, pričom nejde len o kompozičné techniky, postupy, poetiky, ale o diametrálne odlišné estetiky, o názory o podstate a zmysle umenia a pod. Civilizačný vývin dvadsiateho storočia, úloha hromadných oznamovacích a audiovizuálnych prostriedkov, ktoré ony v dnešnom svete zohrávajú, vedú síce na jednej strane k utvoreniu akejśi globálnej, univerzálnej svetovej hudobnej kultúry, na druhej strane však registrujeme neobyčajnú škálu rozličných — aj protirečivých — tendencií. Dejiny hudby 20. storočia sú fakticky dejinami kaleidoskopu škôl, smerov, programov a ich zrážok na základe konfliktov, ktoré majú svoje triedne, nacionálne, teritoriálne a ideové korene. Súvislosť hudby povedzme **Richarda Straussa** s hudbou **Iannis Xenakisa**, **Leola Janáčka** s **Arnoldom Schönbergom**, **Antona Weberna** s **Mauriceom Ravelom** a podobne — ak vôbec o niečom takom môže byť reč — je veľmi vzdialená. Národná hudba v súbore predstáv, stereotypov a ideálov, v akých sa u nás bežne traduje, t. j. ako hudba založená na rozličnom spôsobe využívaní invencie tzv. dedinského folklóru, je bezpochyby diaľtatom minulosti. Je kvetom národno-romantického chápania umenia, resp. jeho novákovsko-impressionistického modelu. Estetika doterajšej slovenskej národnej hudby — žiaľ, teoreticky neformulovaná — je založená na devíze citovosti, najprv baladicko-rapsodickej, potom „prežiaranej“ či monumentalizujúco-oslavnej. Keďže táto „línia“ dala slovenskej kultúre diela neobyčajne krásne a strhujúce, nezredukuje sa ani vo veku supersonických lietadiel, laserov, mikroelektroniky a génovej manipulácie na púhe historikum, ale zachová si platnosť trvalého mravného vzoru. Národná hudba vo svojej vyššie naznačenej „klasickej“ verzii via facti afínuje ku kontinuite — však folklór je faktorom stability — a v tomto zmysle významného súčiniteľa hudobnokultúrneho a

hudobnohistorického povedomia bude mať aj naďalej pozitívnu výchovnú funkciu. Generácie z konca 20. storočia sa však vonkoncom nemôžu vyhnuť historickej povinnosti vytvoriť svoju **autentickú a súčas-nú** národnú hudbu, ktorá popri minulých tradíciách uchopí a využije predovšetkým tradície súčasné, t. j. socialistické a moderné. Ak pre slovenskú hudbu bolo pred sto rokmi tzv. „vyrovnávanie sa“ s vtedajšími európskymi kompozičnými technikami ešte neriešiteľným problémom, dnes je situácia iná: slovenská hudobná kultúra sa bez toho (či práve preto), že by strácala svoju vlastnú tvár a fyziognómiu, neustále dolaďuje na európske a svetové súvislosti. Nedeje sa to dajako automaticky, t. j. bez remisií a zádrhelov, ale zdá sa, že ide o proces trvalý, kritický, ale ireverzibilný. Myšlienka, ktorú v článku o Národnosti v hudbe roku 1911 vyslovil **Zdeněk Nejedlý** (Průdy II, 1911 č. 8—9), že národné umenie nemôžeme mať len pre seba samých a že žiaden národ nedokázal veľké umenie sám, nestráca nič na svojej aktuálnosti. Muzikológ nemôže dávať skladateľom recepty, ako majú komponovať, či ako by mohli alebo mal vytvárať slovenský národný štýl povedzme na prelome 2.—3. tisícročia. Pravdepodobne vznikne viacero paralelných slovenských národných štýlov, možno, že vznikne čosi celkom nové, fenomén, ktorý sa len málo bude podobat tomu, čo si pod národným umením verejnosť dnes predstavuje. Jediná pomoc, ktorú hudobná veda tzv. praxi môže poskytnúť, je výskum. Predbežne pôjde asi o tieto problémy:

- problematika úlohy a významu národnosti, národného vedomia v podmienkach súčasného sveta, najmä v podmienkach socializmu v štádiu existencie svetového socialistického spoločenstva;
- problémy rozličných spôsobov riešenia otázok národnej kultúry a hudby nielen v Európe, ale aj u mimoeurópskych národov, ktoré si zvolili nekapitalistickú cestu vývinu;
- problematika folklóru v súčasnom svete, jeho život a premeny v rozličných spoločenských skupinách, triedach, národoch a pod.;
- problematika kultúrnych tradícií, ich recepcie, spracovania, premien a zániku;
- problematika vytvárania celosvetovej, globálnej hudobnej kultúry a jej vplyv na národy a národnosti.

(Dokončenie z predchádzajúceho čísla.)

**RICHARD RYBARIČ**

## Nový areál Opusu

(Dokončenie z 1. str.)

Pri dvojkanálovej aparátúre sme volili najrozšírenejší typ, analógovo-digitálny prevodník Sony PCM 1610, ktorý s následným zariadením Sony DAE 1100 ako prvý umožňoval dokonalý strih digitálnej nahrávky. Horšie to bolo s multistopým digitálnym magnetofónom, lebo v socialistických krajinách neboli skúsenosti a ešte dnes je náš Sony PCM 3324 jediný v štátoch RVHP. Začiatkom tohto roku dostaneme druhý stroj tohto typu, treba sa preto o jeho výnimočnosti opäť rozpisť. Sony PCM 3324 zahŕňa samozrejme všetky výhody digitálneho záznamu. V krátkosti:

- frekvenčný prenos 20 Hz — 20 kHz + 0,5/—1, 0 dB;
- dynamický odstup lepší ako 90 dB;
- harmonické skreslenie menšie ako 0,05 %;
- kolísanie nemerateľné;
- presluch medzi kanálmi lepší ako 80 dB;
- prepis na druhý pás bez zníženia kvality.

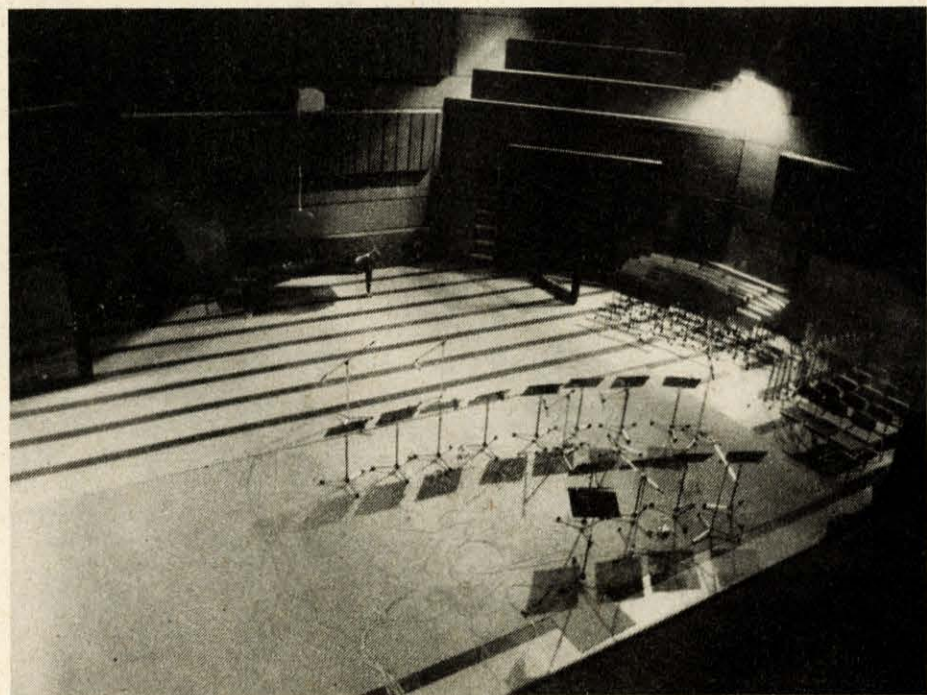
Sony PCM 3324 je 28-stopý magnetofón, ktorý má 24 pracovných digitálnych stop, 2 analógové, 1 riadiacu a 1 stopu pre prípadné externé riadenie. Šírka pásu je pritom len 1/2 palca. Hlavy sú pri-

rodzene stacionárne, teda DASH (Digital Audio Stationary Head) verzia. Má možnosť elektrického strihu, premenlivej rýchlosti, synchronizácie, digitálny i analógový vstup, výstup.

Efektové a echovacie zariadenia v nových štúdiách boli cieľavedomým nákupom zabezpečené už v priebehu predchádzajúcich rokov, takže disponujú súborom veľmi kvalitných pomocných zariadení. Digitálne echá **Lexicon 224 L**, **Sony DRE 2000**, **Ursa Major 8x32**, efekty a delaye ako **Harmonizér Eventide**, **Lexicon Super Prime Time**, **Lexicon Prime Time**.

Jednotný monitorovací systém pre réžie sme riešili nákupom od jednej firmy, ktorá má síce najlepší zvuk medzi odborníkmi, ale treba priznať, že finančne výhodná ponuka dominovala nad všetkými inými záujmami a prípadnou diskusiou. Reprodukčné sústavy **JBL 4435**, zosilňovače **JBL 6260** a elektronické výhybký **JBL 5234** sú základnou zárukou objektívneho a kvalitného posluchu. Frekvenčne vyrovnaný posluh vzhľadom na akustiku miestností zabezpečujú tretinoktávové filtre **Klark Teknik DN 360**.

Pripravili sme štúdiá, ktoré pri najvyšších nárokoch spĺňajú naše predstavy. Dokonalejšie zariadenia vo svete nie sú. Stále si uvedomujeme, že toto je len



Záber z nahrávacieho štúdia 1.

Snímka: J. Súkup

nevyhnutný základ. Komponentov, ktoré budú určovať úspech tejto investície a obrovskej námahy pracovníkov nášho vydavateľstva, je oveľa viac. Hlavným zá-

merom bolo vždy rozšírenie slovenskej hudby a vynikajúcich slovenských interpretov do celého sveta.

**IVAN BRADÁČ**