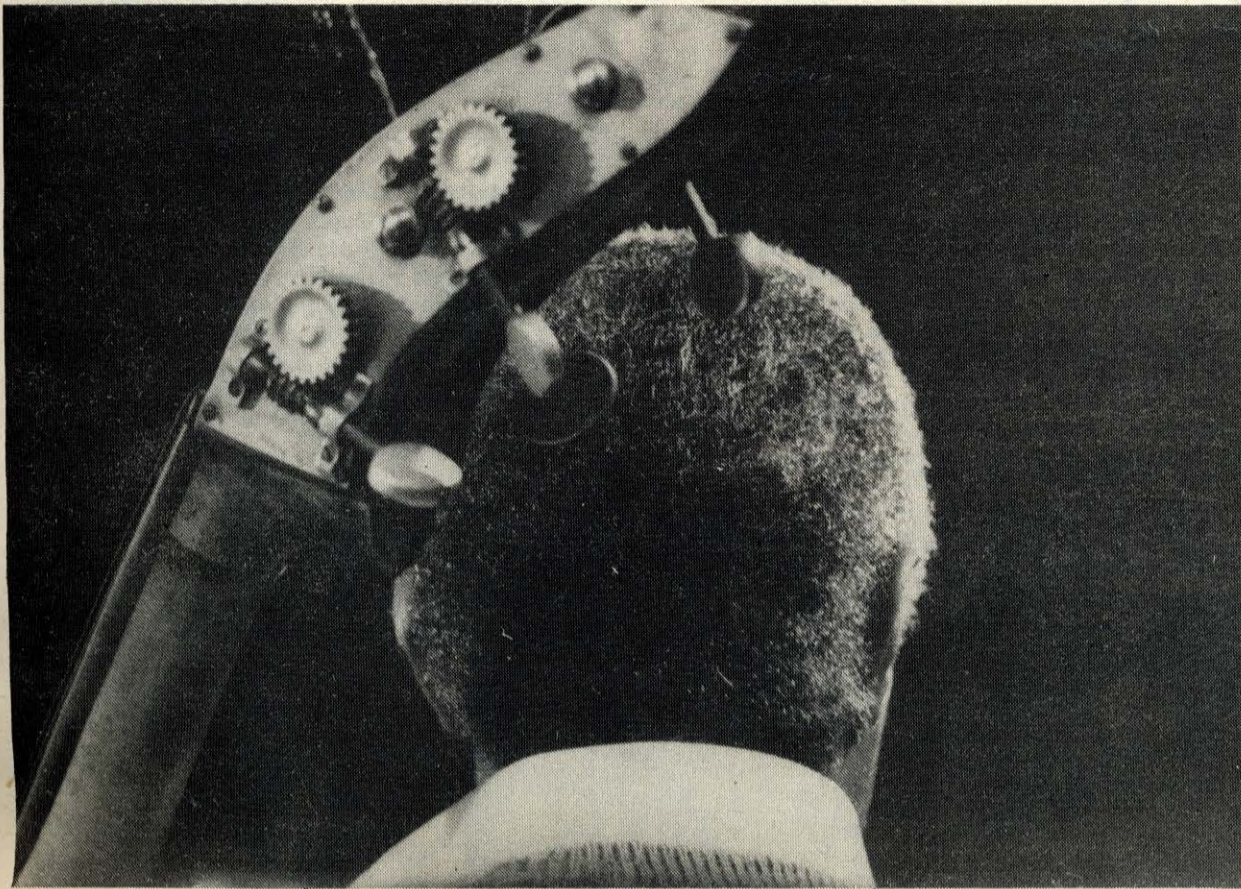


HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3. – Kčs
18. 1. 1989

2



Fotograf: A. Paleček

Zdroje a predpoklady vývoja slovenskej hudby po oslobodení

LUBOMÍR CHALUPKA

V čase zvýšeného záujmu o historické korene vo všetkých sférach života národa sa viac ako kedykoľvek predtým aj v oblasti hudby stáva programom dňa dôkladne osvetliť rôzne obdobia minulosti, o. i. aj preto, aby sme objavili príčiny statu quo. V rámci týchto snáh pripadá mimoriadne dôležitá úloha analýze nedávno uplynulých desaťročí, ktorých podiel na formovaní dneška je rozhodujúci. Lubomír Chalupka si vo svojej štúdií vytýčil cieľ odhaliť a bez detailného dejepisu čo možno najobjektívnejšie poukázať na tendencie vývoja slovenskej hudby od oslobodenia po dnešok. Rovnako ako ostatné druhy umenia sa aj hudba v tomto období vyvíjala v úzkej súčinnosti a spätosti s politickým a spoločenským životom krajiny, a preto jej stav i kritika sa nevyhli rôznym jednostrannostiam. Snaha vylúpiť obraz jej neraz klukatej cesty zo šablónovitosti, či prikrášľovaciach, ale aj znevažujúcich tendencií viedla autora pri koncipovaní nasledujúcich úvah. Ich zverejnením chceme práve v období pred ďalšou prehliadkou Nová slovenská hudba upriamiť pozornosť našej tvorivej, interpretačnej, teoretickej i „konzumnej“ hudobnej verejnosti na problematiku, na aktíva i prípadné pasíva a na z nich vyplývajúcu možnú budúcnosť slovenskej hudby.

Každá kvalitatívna zmena a každý vývinový vzostup si vyžaduje pozitívnu iniciatívu a tvorivú aktivitu. Významné prínosy sa vynárajú v danej oblasti spoločensko-kultúrneho diania vždy za stimulujúcich okolností v dôsledku určitých dialektických napätí a konfliktných situácií. Žiadny vonkajší impulz však neurčuje a nevyvoláva akt kvalitatívnej premeny mechanickým spôsobom, ale daná špecifická oblasť, konkrétne oblasť umeleckej tvorby reaguje na tento impulz aktívne a samostatne. Ak je naliehanie a tlak vonkajších podnetov príliš silný, obvykle ustúpi závažnosť a pôsobenie vnútorných, immanentných vývinových zákonitostí.

Možno povedať, že prostredie, doba, tendencie spoločenského procesu, dialektický pohyb komplexu spoločensko-kultúrnej nadstavby stimulatívne určujú umelecký výraz prostredníctvom aktívneho, tvorivého a iniciatívneho subjektu. Za určitých okolností môže však tento subjekt svojou umeleckou aktivitou prekročiť očakávanie určitej vývojovej etapy natoľko, že dochádza k oslabeniu väzieb na spoločenské potreby doby. Deje sa tak najmä v období štýlových premien, poznačených rastom individualizmu tvorcov, sprevádzaného nastolením inováčných až avantgardných predstáv a zámerom, prepojených s vnútorným vývinovým dynamizmom umeleckej tvorby.

Vývoj teda neprebíha lineárne, ale neustálym stretávaním sa dynamizujúcich a stabilizačných síl. Pre doterajší vývoj artificialnej slovenskej hudobnej tvorby bolo príznačné, že v jej relatívne mladej histórii tieto napätia nechýbali. Prichádzali periodicky a to vždy v situácii, ktorá vyžadovala prelomenie stagnácie, ustálených noriem a životných pocitov a najmä vte-

dy, keď sa zjavili osobnosti, ktoré vystihli retardačné a anachronické stavy vo vývoji a dokázali argumentovať nielen čiastkovo ale v mene ideovej iniciatívy stelesnenej umeleckou praxou hľadali nové postupy v zápase o vlastný kompozičný prejav a zároveň sa nevyhýbali kladeniu otázok vyplývajúcich z vedomia širších umelecko-vývojových súvislostí a potrieb slovenskej hudby.

Pri úvahách nad týmto vývojom sa do popredia dostáva jeho špecifický charakter lokalizovaný geograficko-etnickým postavením, usmerňovaný historickou vzájomnou pôsobnosťou národného, dobového a sociálneho – neskôr, po roku 1948, socialistického – štýlotvorného povedomia. Hierarchia takto formulovanej integrity slovenskej hudobnej tvorby ako kultúrneho procesu a umelecko-štýlového komplexu, miera súvislosti medzi jednotlivými štýlotvornými vrstvami nebola fixná, ale prichádzalo k prelínaniu, prekrývaniu a v rámci vývojového dynamizmu aj k posilňovaniu jednej a oslabovaniu druhej vrstvy i ku viac-menej kontinuitnej premenlivosti prvkov a prostriedkov jej štruktúry a pôsobenia.

Epocha rozvoja slovenskej hudobnej tvorby v podmienkach socialistickej kultúrnej revolúcie odvíjajúca sa od Februára 1948 priebežne až po dnešok, sprostredkovala najdynamickejšiu sústavu inováčných podnetov a kvalít viazaných tak na vlastnú oblasť kompozičnej praxe, na rast, nástup a vývoj viacerých skladateľských generácií, ako aj na sféru sprostredkovateľských a realizačných predpokladov i stimulačných faktorov vzniku, šírenia a prijímania hudobných hodnôt. Hlavným determinujúcim činiteľom inováčného pohybu v tejto epoche

Pokračovanie na 9. str.

Anketa

Aj v tomto čísle pokračujeme v ankete, s ktorou sme sa obrátili – v súvislosti so súčasnými spoločenskými zmenami – na popredné osobnosti nášho hudobného života, aby nám odpovedali na nasledujúci okruh otázok:

1. Čo očakávate od nového roku 1989 v živote nášho zväzu, ako by sa mali podľa vášho názoru premietnuť v praxi idey prestavby do nášho hudobného života?
2. Ktoré hudobné diela, interpretačné výkony, muzikologické diela či udalosti doterajšieho povojnového vývoja našej hudobnej kultúry zanechali vo vás presvedčenie trvalých hodnôt, inšpirujúcich podnetov, posúvajúcich náš hudobný vývoj dopredu a zaslúžia si sústavnejšiu pozornosť koncertných umelcov, muzikológov, hudobných inštitúcií, vydavateľstiev a pod.?
3. Ako zaobchádzame s dávnou i nedávnou minulosťou našej hudby? V čom sú rezervy, biele miesta a čo čaká na urýchléné riešenie?

MILAN JEŠKO, riaditeľ SHF

1) Roku 1987, po VII. zjazde Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, podpísal nový predseda ZSSKU zas. um. Ladislav Burlas dokument, ktorý schválilo Predsedníctvo a Ústredný výbor ZSSKU ako základný program práce na roky 1987 – 1992. Dokument má názov Ideové a koncepcné zámery ZSSKU na funkčné obdobie 1987 – 1992. Nechcem interpretovať obsah dokumentu, ktorý prináša konkretizáciu zámerov nového vedenia zväzu v oblasti vnútrozväzovej problematiky, kontaktov zväzu s hudobnými a inými kultúrnymi inštitúciami, česko-slovenskej a internacionálnej spolupráce a približuje hlavné kultúrpolitické akcenty. (Dokument vyšiel v Informáciách č. 2/1987, v internom spravodaji pre členov ZSSKU, ktorý vydáva SHF v spolupráci so ZSSKU.) Znovu som si program nášho zväzu prečítal a aj cez optiku súčasných požiadaviek a očakávaní sa mi vidí obsažný, správny. Nie je to program na jedno funkčné obdobie, potrebuje – ak sa z neho má splniť maximum – väčší časový priestor. V dokumente si určite každý nájde i to „svoje“, to, čo by očakával od nového roku 1989 (ale i v ďalších rokoch) v živote nášho zväzu. Zaujala ma zvlášť záverečná pasáž dokumentu: „Základom efektívnej práce je sústavný ideový ruch a účasť čo možno najväčšieho počtu členov na zväzových aktivitách i v celom kultúrno-spoločenskom dianí...“. Ak by som mal vysloviť želanie k práci zväzu na nastávajúci rok, je to pranie, aby účasť na jeho práci prijal čo najväčší počet členov, aby ich – ako členov zväzu a zároveň i jeho reprezentantov v rôznych našich inštitúciách – čosi stmeľovalo. Nie formálne zadosťučinenie základným požiadavkám, ale záujem o vec, o chota spolupremýšľať, spolupracovať. Záujem o prácu a výsledky toho druhého. Obraz tohto záujmu – ak si v duchu premietnem návštevy premiér novovej slovenskej hudby, rôznych podujatí muzikológov a podobne – je v súčasnosti málo radostný.

2) Rad „dobré utajených“ činov z povojnového vývoja našej hudby, ktoré nezaslúžene odpočívajú v archívoch, ale i v našej pamäti, rozhodne nebude krátky. Viediem organizáciu, ktorej činnosť je orientovaná hlavne na súčasnosť a perspektívu slovenskej hudby. Slovenský hudobný fond ako prvý eviduje skladateľské, muzikologické, ale svojím spôsobom aj interpretačné „prírastky“, každým rokom sa náš „katalóg slovenskej hudby“ rozrastá, pribudnú aj diela či práce s výraznou pečatou kvality. Pre dnešné, nové, by sme však nemali zabúdať na to predchádzajúce. To je priveľký luxus. Často o tom hovoríme, no zatiaľ iba v rovine úvah a želaní. Odborné a zodpovedné vypracovanie zásobníka slovenskej hudobnej kultúry, ktorý by nás reprezentoval doma i v zahraničí, ktorý by skutočne v praxi žil, toto by mali riešiť zástupcovia všetkých inštitúcií a organizácií spoločne. Takéto riešenie by zaručilo aj možnosť spoločného a zosúladeného postupu pri prezentácii hodnôt. Akosi si však v záujme tejto veci nedokážeme zasadnúť okolo jedného stola. A čas pritom beží. Užitočnejšie by sme ho mali naplniť aj v tomto smere. Improvizácia odčerpáva sily a nevedie k vytúženému cieľu.

3) Odpoveď v tomto prípade dávam veľmi úzko do súvisu s tým, čo som uviedol vyššie: Ak budeme mať veľa aktívnych členov zväzu, ak bude za prácu a výsledky tejto výberovej umeleckej organizácie každý člen cítiť politickú, morálnu i umeleckú zodpovednosť, tak som presvedčený, že nájdeme všetci spoločne riešenie aj pre tie najpálčivejšie problémy. Tie boli a budú, netreba sa pred nimi schovávať, ale rozumne a citlivo ich postupne riešiť.

IGOR TVRDOŇ, muzikológ

1) Vychádzam z možnosti pobočky ZSSKU v B. Bystrici. Na výročnej plenárke 7. 12. 1988 sme konštatovali tieto závažné momenty:

(Pokračovanie na 4. str.)

SLOVENSKÁ HUDOBNÁ SPOLOČNOSŤ V ROKU 1989



Celoslovenské podujatia SHS

Seminár husľovej hry
konzervatórium Bratislava, 23. –
30. 6. 1989, vedúci J. Pazdera

Seminár gitarovej hry
konzervatórium Bratislava, 3. –
9. 7. 1989, vedúci J. Zsapka

Seminár klavírnej hry konzervatórium Košice, august
1989, vedúca doc. E. Fischerová

Seminár klarinetovej hry
východné Slovensko, 3. – 5. 7. 1989, vedúci P. Drlička

Seminár hry na sláčikových nástrojoch
konzervatórium Košice, koniec augusta 1989

Seminár hudobných animátorov
stredisko Hudba a mládež Bratislava, vedúci J. Hatrík

Stretnutie zástupcov vybraných detských speváckych
zborov
ÚDPM KG Bratislava a SHS, vedúci G. Rovňák

Seminár pre učiteľky MŠ
Turčianske Teplice, máj 1989, vedúci dr. J. Laporis

Hudobno-pedagogické kolokviá „Ludová pieseň vo vy-
učovaní HV“
PF Banská Bystrica, dr. O. Elschek, S. Stračina,
dr. Langsteinová

Medzinárodné interpretačné kurzy
SF a SHS, 16. – 30. 7. 1989 Piešťany, vedúci P. Toper-
czer

III. džezový festival
Žilina, 21. – 22. 4. 1989

Mládež spieva, festival detských zborov
Osvetový ústav a SHS, Žilina, 26. – 28. 5. 1989

Predfestivalové koncerty BHS a koncerty v Bibiane
SF a SHS, Bratislava, október 1989

Podujatia krajských pobočiek SHS

- spolupráca na príprave a realizácii celoslovenských
podujatí SHS
- vytváranie komisií a záujmových združení podľa špe-
cifických potrieb regiónu
- spolupráca s krajskými a okresnými pedagogickými
i osvetovými strediskami (resp. inými spoločenskými
organizáciami) na príprave a realizovaní seminárov,
kurzov, prehliadok, festivalov, besied, koncertov
a pod.

Plán činnosti sekcií a záujmových združení

Pedagogická sekcia:

- realizovanie záverov III. celoštátnej konferencie
o hudobnej výchove „Učebnice a učebné osnovy
z hľadiska súčasných a budúcich potrieb“
- vytvorenie troch komisií – pre oblasť predškolskej
hudobnej výchovy, hudobnej výchovy na základných
školách a na LŠU

Komisia zborového spevu

- doriešenie naliehavých problémov (vydávanie kata-
lógu zborových skladieb, vydávanie notových mate-
riálov súčasných a nežijúcich slovenských autorov,
skladieb pre zahraničné festivaly a súťaže, hodnotie-
nie skladieb z jedného centra, pomoc súborom vysie-
laným na zahraničné festivaly a súťaže)
- spolupráca pri organizovaní festivalu Mládež spieva
a medzinárodného festivalu speváckych zborov do-
spelých, ktorý sa uskutoční v roku 1991 v Bratislave

Združenie Mikuláša Schneidra-Trnavského

- propagácia tvorby M. Schneidra-Trnavského
- podieľať sa na hudobných podujatiach okresu Trnava
- riešenie koncepčných úloh (oprava domu M. Sch.
Trnavského, pomník a busta M. Sch. Trnavského
a pod.)

Združenie pre starú hudbu

- muzikologická konferencia
- besedy s muzikológmi a interpretmi starej hudby
- koncerty

Združenie pre džez

- pravidelné džezové stredy v Klube Kruhu priateľov
českej kultúry
- usporiadanie III. džezového festivalu v Žiline
- zabezpečenie prehliadky slovenského džezu v rámci
Bratislavských džezových dní, na ktorej sa predstavi
víťaz amatérského džezového festivalu
- prevziať do starostlivosti oblasť dychovej hudby

Združenie F. Liszta

- mesačné stretnutia o živote a tvorbe hudobného skla-
dateľa Franca Liszta



HUSLIAR Z JEREVANU

Chceli ste sa hudbe venovať už v mla-
dosťi?

– Áno, aj keď som spočiatku okrem
husliarskeho umenia venoval pozornosť
tiež interpretačnej činnosti – pôsobil som
ako zástupca koncertného majstra v jere-
vanskom orchestri Arménskeho rozhlasu
a televízie. Myslím, že pre moju husliar-
sku dráhu to malo veľký význam, pretože
som sa v praxi stretol s mnohými problé-
mami, ktoré by som musel ináč konzultovať
s inými interpretmi. Ale v tom vlastne
nie som žiadnou výnimkou, pretože mno-
hí husliari sú zároveň aktívnymi huslistami.
Myslím, že by to malo byť celkom samozre-
jmé.

Kedy ste stážoval u Pilařových?

– Na sklonku roku 1985 som sa dozvedel,
že pôjdem na študijný pobyt do Českoslo-
venska. Mal som ohromnú radosť, preto-
že husliarske umenie má u vás dlhoročnú
a bohatú tradíciu. Moja radosť bola o to
väčšia, že som bol vybratý na pobyt
u Vladimíra Pilařa a jeho vtedy ešte žijú-
ceho otca Karla, u ktorého kedysi pracoval
i môj strýc.

X. vranovská hudobná jeseň

Koncertný cyklus ostatnej, jubilejnej
vranovskej hudobnej jesene 12. 10. 1988
otvoril estónsky súbor starej hudby Hortus
musicus, ktorý pripravil prítomným sku-
točný zážitok, hoci ich počet neprekročil
osemdesiat. Okrem kvalitných instrumen-
tálnych a vokálnych výkonov upútala
i štýlovosť vystúpenia (dobové kostýmy,
nástroje, scénografia). Na organovom
koncerte (17. 10.) sme privítali Emíliu
Dzemanovú a pozaunistu Jána Hrubov-
čáka. Dobré výkony oboch sólistov zare-
zonovali najmä dielami Vivaldiho a Ba-
cha. 24. 10. na spoločnom zborovom kon-
certe vystúpil Cottbuský spevácky zbor de-
tí a mládeže (NDR) spoločne s dievčens-
kým speváckym zborom Ozvena pri
MsKS. Úspech pred početným publikom
mali najmä spoločne interpretované sklad-
by (Suchoň – Aká si mi krásna, Händel –
Friedenslied).

Veľkej priazni sa v našom meste tešia
i opery a operety – 3. 10. sme v podaní čle-

nov DJZ z Prešova videli operetu Lea Fa-
la Madame Pompadour, ktorá mala – až
na už viackrát kritizované oblesce or-
chestrálnych hráčov – dobrý ohlas. Sku-
točný umelecký zážitok však pripravili na
záverečnom koncerte Stuttgarskí sólisti,
a to i napriek tomu, že namiesto sexteta
vystúpilo kvinteto. Koncert umelcov
z NSR patril medzi najhodnotnejšie podu-
jatia v celom doterajšom priebehu tohto
vranovského podujatia.

Napokon treba spomenúť, že jesenné-
mu koncertnému cyklu, usporiadateľom
ktorého bolo Mestské kultúrne stredisko
pod záštitou MsNV a v spolupráci s patro-
nátynými závodmi, školami, KPH a Klu-
bom hudobnej mládeže pri MsKS Vra-
nov, predchádzala široká propagácia,
koncerty boli pravidelne propagované
i v Spravodaji mesta, vo Vranovských
a Východoslovenských novinách i v mest-
skom rozhlase.

VILMA KRAUSPEROVÁ

U majstra husliara zaslúžilého umelca Vladimíra Pilařa v Hradci Králové
sa zdokonaľoval celý rad domácich i zahraničných nástrojárov, ktorí dnes
pôsobia nielen v mnohých európskych štátoch, ale aj na Kube či v USA. Me-
dzi Pilařových niekdajších štážistov patrí aj husliar z Jerevanu, ktoré bolo
s ďalšími arménskymi mestami prednedávnom po ničivom zemetrasení
v centre svetovej pozornosti. Samvel Akopovič Jericijan je pokračo-
vateľom husliarskych tradícií svojho rodu a okrem iného finalistom uznáva-
nej husliarskej súťaže v Poznani (1981). Rár spomína na dni prežité v Pila-
řových ateliéri, ako o tom svedčí i náš nedávny rozhovor.

Ako na vás pôsobil tento pobyt?

– Napriek tomu, že som tu nepracoval
dlho, bol to neobyčajne plodný pobyt, pri
ktorom som sa mnohému naučil. Prekva-
pila ma vysoká kultúra: ich práce, dokona-
lá technika nástrojových lakov a predov-
šetkým ojedinele krásny a zvučný tón
ich nástrojov. To platí nielen o dielach
Karla a Vladimíra Pilařových, ale tiež o
nástrojoch najmladšieho z tohto husliar-
skeho rodu – Tomáša. Prosto, boli to ne-
zabudnuteľné chvíle.

A ako napokon hodnotí Jericijanovu
stáž samotný Vladimír Pilař?

„Jericijan je husliarom všeobecne vzde-
laným, s veľkou mierou citu pre pravé
umenie a s vysokými odbornými vedomos-
ťami. Rovnako je veľmi vnímavý k novým
poznatkom a metódam. Vo vlastnej práci
vládne virtuóznou rýchlosťou a zároveň
precíznosťou. Bol by som šťastný, keby
som Jericijanov študijný pobyt v našom
husliarskom ateliéri mohol hodnotiť ako
užitočný nielen pre seba, ale pre celý hu-
sliarsky rod Jericijanov v Jerevane.“

Pripravil: TOMÁŠ HEJZIAR



Samvel Akopovič Jericijan pri práci.

Snímka: archív autora

Z festivalovej Budapešti

Jeseň v Budapešti patrí už tradične me-
dzinárodnému hudobnému festivalu Bu-
dapeštianske hudobné týždne (Zenei he-
tek), ktorý sa ostatný raz konal v dňoch
25. 9. – 1. 10. 1988. Festival je členom me-
dzinárodnej asociácie EAFM a vo svojej
dramaturgickej koncepcii je zameraný
prevažne na tvorbu z obdobia hudobného
klasicizmu a romantizmu. Okrem niekoľ-
kých monotematických večerov z diel
Beethovena, Brucknera, Verdiho a Men-
delssohna tu odzneli skladby Bacha,
Brahmsa, Mozarta, Liszta, ale i Bartóka
a Kodályho.

V čase môjho tamojšieho pobytu, t. j.
počas záverečného týždňa festivalu ma za-
ujali dva vokálno-inštrumentálne koncer-
ty: Japonský dirigent Ken-Ichiri Kobajas-
hi v spolupráci s Maďarským štátnym
symfonickým orchestrom uviedol Verdiho
Rekviem. Spoluúčinkoval vynikajúci, spa-
mätli (!) spievajúci japonský študentský
zbor (Tokyo Music College Choir) a kvar-
teto japonských sólistov. Po vynikajúcich
výkonoch všetkých účinkujúcich a neutí-
chajúcich ováciách došlo k nečakanému
gestu – dirigent urobil nečakané gesto a pri-
dal 4. časť skladby (Sanctus). K vrchol-
ným zážitkom patrili i predposledný festi-
valový koncert – Maďarský štátny symfo-
nický orchester, zbor a kvarteto maďar-
ských sólistov pod taktovkou talianskeho,
dnes už 79-ročného dirigenta, skladateľa
a hudobného vedca Gianandrea Gavazze-

nihou uviedli oratórium Paulus, dielo mla-
dého, 27-ročného Mendelssohna Barthol-
dyho.

Na ďalších koncertoch som spoznala
komorný súbor Budapeštianske sláčiky
a Capellu Lipsiensis. Prvý súbor uviedol
Bachovu suitu C dur (BWV 1066) a za
spoluúčinkovania domáceho huslistu Ko-
vácsa Dénesa Koncert pre husle a orches-
ter E dur (BWV 1042). V druhej časti vy-
stúpenia zaznela bartókovská Synfonieta
od Járdányiho a Respighiho Antické tan-
ce. Súbor sa síce snažil podať čo najlepší
výkon, ten sa však pohyboval iba v rámci
lepšího priemeru. Druhý komorný teleso
– Capella Lipsiensis (umelecký vedúci
D. Knothe) pripravilo večer z tvorby Hein-
richa Schütza. Tento koncert možno
chápať ako vzorovú ukážku nemecky pre-
cíznej interpretácie ranobarokovej madri-
galovej a motetovej tvorby.

Zaujímavé bolo aj stretnutie s umením
sovietskeho klaviristu Rudolfa Kerera
(Glazunov, Rachmaninov, Liszt), ktoré-
ho súčasný interpretačný prejav je oproste-
ný od vonkajších efektov; aj brilantné
skladby hrá akoby sám pre seba a predsa
je z nich cítiť mužnú dramatickú iskru
a vášň, presvecujúcu romantické pradivo
skladieb.

Naštudovanie a kompletne uvedenie
Beethovenových či Mozartových sonát je
vždy udalosťou. V Budapešti sa svojim
veľkým výkonom o ňu postaral András

Schiff, ktorý počas štyroch večerov pre-
dviedol 19 Mozartových klavírných sonát.

V rámci festivalu sa konala i prehliadka
Hudba našich čias, dramaturgia ktorej ne-
saturuje celú hudbu 20. storočia, ale je za-
meraná hlavne na súčasnosť. Až na nie-
koľko výnimiek všetko interpretovali do-
máci: zazneli skladby I. Xenakisa, S. Rei-
cha, J. Cageho, G. Ligetiho, J. Lloyda,
E. Cartetra, C. Stockhausena a iných.
Stockhausenove Gruppen uviedli maďar-
skí umelci dva dni pred budapeštianskym
koncertom aj na BHS. Štyri koncerty to-
hto podujatia boli venované výlučne tvorbe
maďarských skladateľov (Soós, Melis,
Durkó, Balassa, Bozzay, Huszár, Vaj-
da...).

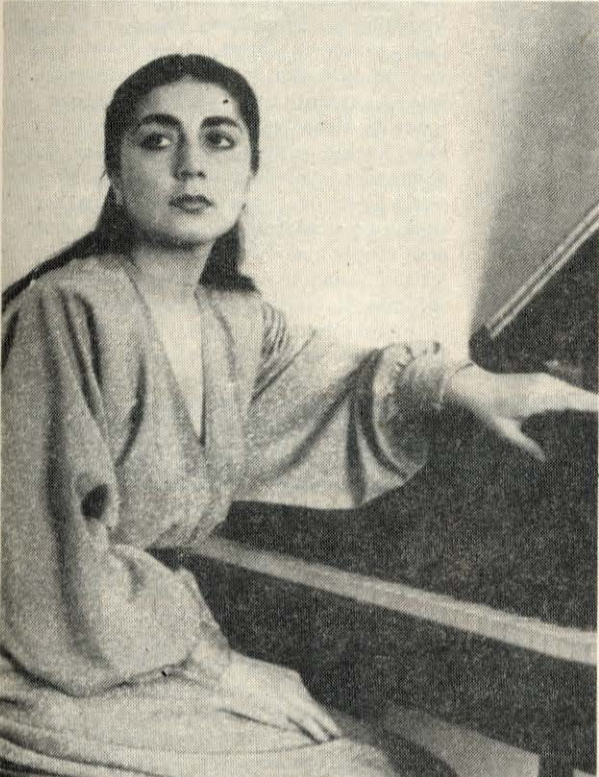
Napokon nemôžem nespomenúť vý-
chovný večerný koncert pre stredoškolskú
mládež. Hrdinom večera bol Symfonický
orchester Gymnázia Štefana Prvého (dir.
Heinz Aret) s repertoárom, ktorý mal
všetky predpoklady zaujať mladé publi-
kum: Weber, Poulenc, Gershwin. Hodno-
tenie miery záujmu mladých ľudí o túto
hudbu a výkony rovesníkov na pódiu by
bolo podobné ako u nás – od hlbokého sú-
stredenia až po vlažný nezaujem. Sála
plná typicky sa správajúcej mládeže – vy-
soká hladina šumu počas skladby, búrlivý
potlesk na záver. Ale – mladí boli vyoblie-
kani a koncert sa im páčil.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

Slovenská filharmónia

P. I. Čajkovskij: I. koncert pre klavír a orchester b mol, op. 23
D. D. Šostakovič: 13. symfónia pre bas, mužský zbor a orchester, op. 113

Slovenská filharmónia, Pražský mužský zbor
dirigent Ondrej Lenárd, sólisti Eteri Andžaparidze – klavír,
Peter Mikuláš – bas



Eteri Andžaparidze

Snímka: archív SF

15. a 16. decembra zaznel v bratislavskej Redute posledný abonentný koncert orchestra Slovenskej filharmónie v roku 1983. Prvé, čo ma prekvapilo – a dosť nemilo – bola slabá návštevnosť štvrtkového koncertu. Prekvapila o to viac, že na programe koncertu sa vynímal Čajkovského Klavírny koncert b mol, dielo, ktoré disponuje magickou príťažlivosťou a dokáže prilákať do koncertných siení aj tzv. sviatočné publikum. Nestalo sa tak, a tak mladá gruzínska pianistka Eteri Andžaparidze hrala pred prázdnotou zivajúcou Redutou.

Už počas mojej stáže v Tbilisi som si uvedomoval jednu zo zásadných črt interpretáčného profilu E. Andžaparidze – jej orientáciu na najmonumentálnejšie diela európskej klavírnej tvorby, predovšetkým na produkty epochy romantizmu. Výrazná predstaviteľka sovietskej pianistickej školy využíva v tomto smere svoj obdivuhodný fyzický potenciál, bravúrnú techniku a muzikantský nadhľad. Čajkovského Koncert b mol patrí k „mužským“ koncertom požadujúcim doslova silu úderu pri tvorbe tónu. Tá neabsentovala v prístupe Eteri Andžaparidze ani na okamih a legendárne dielo zaznelo v celej svojej majestátnosti. Najvydarenejšou sa mi však zdala byť druhá časť, predvedená skutočne v intenciách označenia Andantino semplice. Eliminovanie svojvoľných rubát či iných agogických „pomôcok“ figurujúcich často pri interpretácii romantických koncertov, umné narábanie s pedálom a, implicitne, prehľadnosť a zrozumiteľnosť detailov mikroštruktúry kompozície – to všetko participovalo na veľmi dobrom vyznení romancy. Ani prvej časti nemožno nič vyčítať, tu prevládala skôr duch maestóza než allegro, čo je vzhľadom k charakteru hudby celkom pochopiteľné. Finále koncertu odznelo s pravým rustikálnym ohňom, výbušnosťou a hráčskou brilanciou a vytvorilo efektívnu bodku za vynikajúcim výkonom Eteri Andžaparidze. Spoluvorcom pekného zážitku v Čajkovského skladbe bol aj dirigent Ondrej Lenárd, ktorý sa v romantických partitúrach cíti ozaj doma. V hre orchestra SF sa objavili viaceré kazy a nezrovnalosti v súhre (aj so sólistkou, najmä v prvej časti), no tento fakt zrejme spôsobený zvýšenou koncentráciou na druhé číslo programu, na 13. symfóniu pre bas, mužský zbor a orchester Dmitrija Šostakoviča. Ide o skladbu, ktorá predstavuje v dramaturgických plánoch našich orchestrov skôr vzácnu výnimku, než zakorenený titul, takže istotne zamestnala celý interpretačný aparát väčšmi, ako Čajkovského koncert. Treba konštatovať, že úsilie hudobníkov bolo korunované perfektným výkonom po každej stránke. Ondrej Lenárd vyťažil z partitúry symfónie skutočné maximum. Hĺbka básní Jevgenija Jevtušenka, ich kongeniálne pretavenie do hudobného tvaru, majstrovská interpretácia zazneli pred hrstkou návštevníkov, aby ich fascinovali svojou silou, závažnosťou filozofických východísk a smerovaním. O. Lenárd odhalil pravú podstatu 13. symfónie D. Šostakoviča – za kolosálnym obsadením orchestra sa skrýva zdrviujúca krehkosť a subtilnosť, hudba je pozbavená patetizmu a pompéznosti. Obdivoval som práve krehkosť, ktorú dirigent akcentoval v modelovaní každej frázy, v koncipovaní dynamiky, tempa a všetkých parametrov hudobného výraziva. Z týchto intencií v ničom nevybočoval prístup sólistu opery SND Petra Mikuláša, umelca, ktorého prítomnosť na koncertnom pódiu alebo na divadelnej scéne je zárukou najvyššej kvality a svedomitosti. Prezentoval to aj v rámci Šostakovičovej skladby a opäť uspokojil aj najnáročnejších poslucháčov. Predvedenie skladby dotvoril Pražský mužský zbor so zbornajstrom Milanom Malým. Zážitok z 13. symfónie Dmitrija Šostakoviča bol mimoriadne intenzívny a doznieval ešte dlho. Vďaka za to patrí všetkým menovaným aj nomenovaným umelcom.

IGOR JAVORSKÝ

Interpretačná súťaž SSR

Podeliť sa o dojmy, zážitky, myšlienky a úvahy Interpretáčnej súťaže SSR 1988 znamená postaviť si otázku, ako zacieliť či zaostríť objektív, aký široký záber nasnímať z udalostí, ktoré sa odohrali v dňoch 24. – 28. novembra 1988 v Banskej Bystrici. V snahe neprepadnúť rozpisovaniu sa o všetkom, bude však i tu potrebná selekcia. Do prvého kola sa prihlásilo štrnásť klaviristov. Z nich odborná porota, ktorej predsedal zasl. um. Peter Toperczer, vybrala ôsmich semifinalistov, ktorým sa tak otvorila možnosť postúpiť do záverečného kola. A tu, v druhom kole, si začneme všetkých ôsmich súťažiacich detailnejšou optikou všímať i my.

Ako prvá vstúpila do druhého kola Eva Šipláková (1972), poslucháčka Konzervatória v Žiline. V úvodnej časti svojho súťažného programu siahla po Chopinových Brillantných variáciách B dur op. 12, ktoré hrala dosť detinsky, bojzljivo a bez výrazu. Nech nás nemýli mladý vek tejto klaviristky – nech nie je ospravedlňením jej výkonu. Keď sa rozhlíadneme po susedných kultúrach, interpreti v takomto a ešte mladšom veku excelujú s umelecky vyzretou interpretáciou i na medzinárodných súťažiach. Eva Šipláková však potvrdila, že je technicky pripravená vcelku solídne. To napokon dokázala v interpretácii Chopinového Scherza h mol op. 20, i keď s bezradnou pedalizáciou a s absenciou úderovej diferenciácie. V hre nebolo cítiť napätie a vzruch. Dynamika bola naecvičená, nie funkčne precítená. No a v Suchoňovej Malej suite s passacagliou, ktorá je po stránke technickej i výrazovej taká náročná, zavládla naproti bezradnosť. Tu sa obnažili problémy interpretácie nekompromisne.

V poradí druhým súťažiacim bol Vladimír Holý (1965), poslucháč AMU. Pre druhé kolo si vybral Schumanov klavírny cyklus Faschingsschwank aus Wien op. 26. I v jeho interpretácii pozorný poslucháč veľa vecí postrádal. Tak napríklad málo spevu v kantilénach, absenciu poézie. Až priveľa bolo prázdnych a hluchých miest s povypadávanými tónmi a bezfarebnými plochami. Žiaľ, ani v Smetanovej Koncertnej etude C dur nedošlo k výraznejšiemu interpretačnému vkladu. Celok sa rozpadával na drobné fragmenty a epizódy. Celkový prejav pôsobil dosť improvizátorsky. Únavné a mdlé bolo však i stvárnenie 4. časti Metamorfoz od E. Suchoňa. Pravdu povediac, bolo pre mňa prekvapením, že sa tento klavirista prebojoval do tretieho kola, avšak rovnakým prekvapením bolo i to, že v treťom kole Holý svojím výkonom príjemne prekvapil, čím potvrdil, že do finálovej skupiny patrí.

K vrcholu tohto kola patrilo stretnutie s klaviristkou Zuzanou Paulechovou (1963), absolventkou VŠMU. V jej podaní sme si vypočuli Lisztovu Fantáziu – sonátu Après une lecture du Dante a Suchoňovu Malú suitu s passacagliou. Už prvé dotyky so Suchoňovou hudbou dávali tušiť, akým širokým farebným a výrazovým spektrom vládne táto klaviristka, koľko odteňov a koľko registrov má klavír pod jej rukami. V prípade už spomínaného Lisztovho diela boli najúchvatnejšie stredné polohy a šeptom vyslovené pianissimá. V dynamických vrcholech by sa žiadalo ešte viac zvukovosti. Slovom, rast napätia a kulminácie by sa nemal „zlomiť“, ale mal by viesť k maximálne možnému „bodu varu“. V tomto zmysle bol ten istý Liszt v interpretácii ďalšieho súťažiacoho poslucháča VŠMU – Daniela Buranovského (1964) – zvukovo masívnejší (i keď tu zasa nebolo toľko úderových delikátností ako u Paulechovej). Jeho Liszt bol mohutný, burácajúci, no zároveň i dostatočne zvnútornený a zažitý. Keby bolo možné spojiť výrazové a dynamické registre Paulechovej a Buranovského, bol by to diapazon naprosto nevšedný a jedinečný. I Buranovský si zvolil v tomto kole Suchoňovu Malú suitu s passacagliou, ale nepočuli sme tu ani zďaleka toľko farieb a registrov ako u Paulechovej. Buranovský veľmi presvedčivo akcentoval polohy baladické a zasnene. Jeho interpretačný názor na dielo bol čitateľný, zrozumiteľný a vcelku presvedčivý.

Po týchto znamenitých výkonoch, ktoré si právom zasluhovali mimoriadnu pozornosť, vstúpila do súťaže Mária Biegelbauerová (1965), poslucháčka VŠMU. Najskôr sme sa započuli do 4. časti Suchoňových Metamorfoz, ktoré hrala veľmi poeticky a presvedčivo. Suchoňovu hudbu vykladala Biegelbauerová lúbežne, ba priam rozprávko. Páčil sa mi tento svojský prístup. Po sľubnom vstupe však prišlo sklamanie v stvárnení Schumannovej Kreisleriany op. 16. Iste niet nevdčačnejšej úlohy, ako hrať dielo tak dokonale opočúvané. Težko interpretácii však chýbala fantazijná zložka – realizácia vlastnej predstavy diela so všetkou diferenciáciou tónu, dynamiky, frázovania a samozrejme i filozofického nadhľadu. Všetko síce bolo dôkladne naštudované, za týmto výkonom

bolo cítiť veľa práce, veľa úsilia, žiaľ, nie prenikavého pohľadu do tváre hudby. A to bol azda i jeden z dôvodov, prečo Biegelbauerová nepostúpila do ďalšieho kola.

V poradí ďalšom súťažiacou klaviristkou bola Dana Saturyová (1964), štipendistka SHF, ktorá si zvolila do druhého kola veľmi vtipnú dramaturgiu: Po Suchoňovej Malej suite s passacagliou stvárnila Bartókovo klavírny cyklus V prírode. Suchoňa hrala Saturyová expresívne. Jej hra pôsobila namáhavo, akoby s vyčerpávajúcim fyzickým nasadením. Bolo tu veľa vôle, veľa chcenia a ambicióznosti. No výsledok nebol úmerný tejto snahe. Hra neraz ustrnula v jednej rovine či farebnej škále; i keď miestami klavír zvonivo spieval a šepkal. Oveľa presvedčivejší bol Bartók. Myslím muzikantsky. Bol hraný s veľkou samozrejmou a s pôvabom. Saturyová sa za svoj výkon kvalifikovala do záverečného kola, čo bolo pre mňa istým prekvapením.

S veľkým záujmom sme si v druhom kole vypočuli i dvoch poslucháčov Konzervatória v Žiline, Aleša Solárika (1970) a Petra Pažického (1970). Solárik sa predstavil v druhom kole Chopinovým Scherzom cis mol op. 39, Baladou g mol op. 23 a 5. časťou Suchoňových Metamorfoz. Spomenuté Chopinove diela stvárnil Solárik v polohách istej interpretačnej nevyzretosti. V hre bolo množstvo nepresností, nesústreďeného narábania s hudbou, časom a veľa neosobného chápania hudby. Solárik sa sústreďoval na prekonávanie technických problémov; to bolo cítiť i v Suchoňovi. Je očarený zvukom klavíra a hedonizmus inštrumentálnej hry mu zatiaľ znemožňuje myslieť hlbšie a intenzívnejšie na dielo a jeho tvorcu.

Sústreďenejší a muzikantsky zrelší bol rozhodne výkon P. Pažického. Potvrdila to Chopinova Sonáta b mol op. 35 i Suchoňova Malá suite s passacagliou. Výkony v druhom kole teda určili definitívne postupujúcich (V. Holého, D. Saturyovú, D. Buranovského a Z. Paulechovú).

V nasledujúcom treťom kole došlo k takémuto umiestneniu súťažiacich: Čestné uznanie I. stupňa a cenu Banskej Bystrice ako najmladší finalista získal V. Holý.

Dve ďalšie čestné uznania získali M. Biegelbauerová a P. Pažický. Na treťom mieste sa umiestnila D. Saturyová. Treba však povedať, že medzi jej tretím miestom a Buranovského druhým bol značný výkonnostný rozdiel. Zdá sa mi, že oveľa väčší, než to vyjadruje cena o jeden stupienok vyššia. Ja by som to nazval rozdielom triedy či kvalifikačnej kategórie, pretože výkon D. Buranovského (a to nielen v treťom kole) znesie už naozaj prísne medzinárodné kritériá. Na tento rozdiel zdá sa, odborná porota nereagovala dosť citlivo. Netreba však túto skutočnosť dramatizovať, žiada sa len vysloviť ju a pripomenúť. Veď sa len rozpamätajme na to, ako stvárnil Buranovský Schumannovu Kreislerianu v treťom kole. Koľko bolo v tejto hre poetické iskry, meditácie i fantazijnej výbušnosti a napätia. Hovorím o tej Kreisleriane, ktorú by som veľkej väčšine klaviristov nedoporučil ako súťažný program. No v prípade Buranovského platí výnimka. Jeho poňatie Schumanna je znamenité a sugestívne.

Vítazkou celej súťaže sa však stala Z. Paulechová; získala i cenu SHF za najlepšiu interpretáciu diela E. Suchoňa. A skutočne jej patrí bez zveličenia víťazstvo, pretože sa dokázala svojím výkonom dostať nad všetkých účastníkov súťaže. Ak sme obdivovali Buranovského Schumanna, v prípade Paulechovej to platí dvojnásobne. Neopakovateľná bola interpretácia Schumannovej Sonáty fis mol op. 11, ale i Suchoňovej Malej suity s passacagliou či Albenizovho El Puerto z cyklu Ibéria.

Čo povedať na záver? Je potešiteľné, že nám vyrastajú stále nové talenty. Nemyslím teraz len na víťazov tejto súťaže, ale aj na mladší dorast, ktorý sa prezentoval v Banskej Bystrici. V medzinárodných konfrontáciách sa ešte len začíname presadzovať, no verme, že i tu sa dostavia výraznejšie výsledky. Výkony Paulechovej a Buranovského nás k tomu oprávňujú. No nezabúdajme dnes ani na tých, ktorí v nedávnej minulosti stáli na stupňoch víťazov v Banskej Bystrici – myslím, na také mená ako T. Gaál, M. Pivka, M. Škuta, P. Máté... atď. Lebo ani školou ani súťažou, či už domácou alebo zahraničnou, sa rast talentov nekončí. Práve naopak, tu sa všetko len začína. Spomienky na súťaž čoskoro vyblednú, zabudne sa i na nadšenú a obetavú prácu organizátorov a prídu dni, mesiace a roky, v ktorých budeme sledovať ďalšie umelecké osudy našich interpretov. Dnes, keď ich výkony živo pretrvávajú v našej pamäti, im preto poprajme, aby našli dostatok tvorivých príležitostí pre svoj ďalší umelecký rast. Veď z každej práce je len vtedy úžitok, keď prinesie svoje plody.

IGOR BERGER

Spomienkový večer na Jozefa Rosinského a Bartolomeja Urbanca v nitrianskom múzeu

Oblasť nitrianskeho múzeu v Nitre patrí medzi kultúrne inštitúcie, ktoré aktivizujú rozvoj hudobného života v miestnych podmienkach. Už desať rokov účinkuje pri múzeu Nitrianske sláčikové kvarteto pod vedením pedagóga LŠU Štefana Madariho, ktoré okrem príležitostných vystúpení pre potreby múzea (vernissáže ap.) pripravuje i celovečerné koncerty realizované priamo v komornom prostredí krásnej koncertnej sály múzea. Na týchto pravidelne usporiadaných podujatiach dostávajú príležitosť účinkovať i viacerí umelci (či už profesionáli alebo miestni amatéri). V rámci kultúrno-výchovnej práce nitrianskeho múzea pripravujú jeho pracovníci i autorské večery domácich skladateľov. V roku 1987 pripravili koncert z diela amatérskeho skladateľa Alexandra Levyná (k jeho deväťdesiatinám) a minuloročný 8. december patril spomienke na Jozefa Rosinského a zaslužitého umelca Bartolomeja Urbanca. Koncert pri príležitosti nedožitých sedemdesiatin B. Urbanca a 15. výročia úmrtia J. Rosinského (obe udalosti sa viažu k 12. novembru) dramaturgicky pripravili z ich zberovej, kla-

vírnej a piesňovej tvorby. Účinkovali Spevácky zbor nitrianskych učiteľov pri PKO v Nitre (dirigent Ludovít Šandrik), klavírna pedagogička Alica Saubererová-Nitrayová (žiačka prof. Anny Kafendovej) a učiteľka LŠU Katina Kühnová (spev). Sprievodné slovo obohatené o zasvätenú informáciu o skladateľoch mala Drahomíra Pechočiaková, pracovníčka múzea, ktorá všetky hudobné podujatia organizačne pripravuje. Záver večera patril vystúpeniu komorného orchestra pod vedením Štefana Madariho. Ako príslub zachovania odkazu oboch už nežijúcich skladateľov – pokračovať v rozvíjaní hudobnej kultúry Nitra a odovzdávať jej hodnoty mladým – vyznelo nadšenie a elán vyše dvoch desiatok oduševnených hudobníkov, ktorí zahrali Suiu z drámy Abdelazer Henryho Purcella. Študenti stredných a vysokých škôl, absolventi nitrianskej LŠU spolu s učiteľmi LŠU nielen z Nitra ale i z Novej Bane venujú svoj voľný čas tejto ušľachtilej záľube. Začali v roku 1986, v repertoári už majú skladby Corelliho, Purcella, Bartóka, pripravujú Vi-

EdB



6. decembra patrila Moyzesova sieň Slovenskej filharmónie recitálu slovenskej pianistky **Eleny Michalicovej**. Tento koncert okrem iného opäť dosvedčil, že klavírne recitály patria k najobľúbenejšiemu typu koncertov, a že sú najsolídnejšie navštevované zo strany odborníkov, no takisto zo strany širšej hudbymilovnej verejnosti. Elena Michalicová vyplnila svoj večer dramaturgiou vyžadujúcou maximálnu koncentráciu a schopnosť rýchlej náladovej „modulácie“.

Vzťah k tvorbe **Ladislava Burlasa** dokumentovala klaviristka zaradením jeho **Klavírnej sonáty** (z roku 1987) do úvodu programu. Skladba zaujme širkou výrazovou diaľkovanou, nástrojovou bravúrou a riešením procesu postupnej gradácie myšlienkového toku. Elena Michalicová správne chápala prvú časť ako hlbavú meditáciu, skôr subtilnú a krehkú a druhú časť ako proces plný konfliktnosti a dynamizmu. Podstatne iný typ nálady vniesol do koncertnej siene cyklus 4 klavírných skladieb **Leoša Janáčka V hmlách**. Hudba plná nevšednej nádhery a janáčkovského poetizmu plne vyhovovala naturelu pianistky. Elena Michalicová patrí skôr k tým interpretom, ktorí emotívny potenciál tvorivého procesu neustále kontrolujú striktnou vyhranením racionálnym nadhľadom nad štruktúrou kompozície. Nenecháva sa strhnúť k nedisciplinovanosti alebo svojvôli. Výnimkou nebol ani jej prístup k sugestívnym Janáčkovým skladbám, ktoré

boli bohaté z hľadiska sonoristiky, dynamických a agogických zmien nezasahujúcich rušivo do výstavby makroštruktúry. Naopak, jeden z najzávažnejších problémov janáčkovskej interpretácie – výstavba celku na podklade fragmentovito pôsobiacej motívko-tematickej bázy – vyriešila E. Michalicová úspešne v rámci jednotlivých skladieb, no aj v rámci celého cyklu. Najviac ma zaujali polohy lyrické, subtilné, ktoré napriek poetizmu obsahovali silný vnútorný dynamizmus a akýsi nervný nepokoj. Hoci ani ďalšiemu číslu programu, Debussyho *Images II*, nemožno nič vyčítať, predvedenia Janáčkovho cyklu V hmlách považujem za najvydarenejší čin Michalicovej recitálu. Druhú polovicu programu vyplnila jediná kompozícia. **Viedenské fašiangy Roberta Schumanna**. Vari jedine tu sa prejavili isté rezervy klaviristky, ktorá najmä v prvej časti nestačila fyzicky na modelovanie extrémne hustej a dynamicko-faktúry Schumannovej hudby. Hneď vstupná kaskáda akordov so „spojovacími“ medzičlánkami nezvyčajne zamestnala interpretku a ani pri opakovanom exponovaní tohto motívko-tematického bloku nebolo všetko v poriadku. K obdobným situáciám dochádzalo vo Finále, avšak stredné tri časti, najmä *Intermezzo*, jednoznačne poukázali na kvalitu klaviristky a naplnili Moyzesovu sieň pravou muzikantskou atmosférou. Možno teda konštatovať, že jediným diskutabilným momentom bol nedostatok fyzického potenciálu Michalicovej v krajných častiach Schumannovho cyklu, ktorý sa nedal preklenúť ani vyspelou technikou ani umeleckou

vyzretosťou osobnosti interpretky. Táto skutočnosť však nemôže nijako znehodnotiť zážitok z koncertu; ten bol a je silný a pretrvávajúci.

IGOR JAVORSKÝ

* * *

Z množstva kultúrnych podujatí (ktoré sa neraz prekrývajú), zastavme sa na okamih v Mozartovej sieni SF, kde sa dňa 13. decembra uskutočnil koncert súboru **Musica aeterna**. Z rozmanitého množstva názorov na starú hudbu počuli sme opäť jeden z možných výkladov, ktorý v zásade kráča za zabudnutým ideálom barokovej hudby. Tieto návraty spoznávame v tvorení tónu, akcentovaní prízvuchných dób, vo frázovaní, fioritúrach, v dynamike a vôbec vo výrazovej zložke interpretovanej hudby. A keď si k tomu všetkému dosadíme i zvuk dobových nástrojov, otvára sa pred nami pútavý obraz hudobnej minulosti. Vieme, že tento interpretačný ideál súboru sa rodil postupne v tvorivom kontakte s praxou, dávno pred vstupom súboru Musica aeterna do väzku so Slovenskou filharmóniou.

Je dobré, že dramaturgia koncertu sa opäť rozpamätala na bratislavského rodáka **J. S. Kussera**, konkrétne na jeho **Ouvertúru C dur** pre komorný súbor. Skutočne, tu zohráva Musica aeterna významnú úlohu pri odkrývaní pamiatok hudobnej minulosti späť s územím dnešného Slovenska.

V **Schützovom** diele **Fili mi Absolon** pre komorný súbor a bas sme mali možnosť naplno vychutnať interpretačné majstrovstvo **P. Mikuláša**, podobne ako v **Telemannovom** diele **Der Weiberorden** výkon sopranistky **K. Vyskočilovej-Zajickovej**. Po výslovne inštrumentálnom diele siahla Musica aeterna už len raz a to konkrétne v prípade **Sonáty à 6 B dur H. I. F. Bibera**, skladateľa, ktorý znamená rozumel sláčikovým nástrojom i sláčikovému orchestru ako huslista a zároveň skladateľ mimoriadnych kvalít. V ďalších dvoch dielach – **Invicti bellate RV 628 A. Vivaldiho** a v **Purcellovej Vianočnej kantáte Glory to God on a High** sa opäť dostala k slovu vokálna zložka. V prípade Vivaldiho diela sme sa započúvali do vokálneho prejavu altistky **M. Beňackovej**, ku ktorej sa v Purcellovej kantáte pridali **P. Mikuláš**, ako i dirigent a spevák v jednej osobe **P. Baxa**. Možno snaha po štýlovej vernosti okypťuje na strane druhej tie nástrojové danosti, ktoré sa v procese vývoja kanonizovali. Otvára sa tak príležitosť „zahľadiť stopy“ skutočného inštrumentálneho majstrovstva. Prirodzene, to nie je prípad súboru Musica aeterna, ale celosvetový trend, ktorý neraz ukazuje i to, že je možné pod egidou štýlovej čistoty starej hudby zastríeť skutočné danosti interpretov. Musica aeterna však disponuje mimoriadne zdatným kolektívom instrumentalistov a istotne i osobnosť J. Albrechta je zárukou, že tvorivý osud telesa je v kompetentných rukách.

IGOR BERGER

Koncert ŠKO Žilina

Slávnostný koncert **ŠKO s dirigentom Eduardom Fischerom**, venovaný predovšetkým výročí VOSR, bol zostavený zo skladieb **G. F. Händla, P. I. Čajkovského, W. A. Mozarta** a **E. Fischera**, sólistom večera bol **Valentin Fejgin, violončelista zo ZSSR**.

Dirigent Fischer, dobre oboznámený s vý-

razovými možnosťami ŠKO, vystaval veľké hudobné bloky úvodnej skladby, Concerta grossa op. 6/6 naozaj veľkolepo.

Čajkovského Rokokové variácie pre violončelo a orchester poskytujú sólistovi priestor na prezentáciu individuálneho majstrovstva. Sólista V. Fejgin, známy svojou discip-

linovanou, ale aj tvorivou spoluprácou s orchestrom a dirigentom, na začiatku akoby bol hľadal istotu. Jeho výkon však gradoval a v konečnom dôsledku sa stal ozdobou večera.

Eduard Fischer sa popri svojej profesii dirigenta venuje aj kompozičnej činnosti. Z jeho tvorby odznela *Suita in La* (z roku 1986), jej tri časti: *meditatívne Prelúdium*, *jasavá Fúga* a *Chorál*. Architektonika diela má monotematický základ, výrazovo-expre-

sívny arzenál je však dostatočne široký, takže v priebehu kompozície nedochádza k pocitu jednotvárnosti.

Znaky noblesy a jasného tvaru boli hlavnými dominantami aj v prípade tvorivej kreácie *Symfónie g mol KV 550 W. A. Mozarta*. Všetky časti boli tempovo a dynamicky zreteľne vybudované a svedčili o výbornej spolupráci dirigenta s orchestrom.

IGOR TVRDOŇ

Anketa

Dokončenie z 1. str.

– treba odbúrať konečne rokmi zaužívanú predstavu jediného, všemocného koordinačného centra (Bratislavy), v milosti ktorého žije či živorí niekoľko „vraj“ centier, zvaných hudobné vidiek. Tento zvláštny, ničím nepodložený názor je morálnou urážkou všetkých hudobných skladateľov, vedcov i koncertných umelcov, ktorí žijú na teritóriu stredoslovenského kraja, pracujú, odovzdávajú často hodnotné diela, ktoré treba registrovať a adekvátne oceniť.

– V B. Bystrici i v okolí máme viacero hudobných skladateľov, hoci prevažne z oblasti tanečnej hudby, ale aj veľa schopných muzikológov. Skladatelia by sa radi presadili, či dostali možnosť prezentovať svoje diela v rámci niektorých koncertov TNSHT. O muzikológoch toľko: ak sa konajú konferencie na území stredoslovenského kraja (naposledy v Martine, či v B. Bystrici), ale aj v Bratislave či v Košiciach, vždy sú zásadne na prvom mieste dosadzovaní „experti“ z Bratislavy, čo činí z ich strany viac než 80 % – 90 % účasť, hoci poznám z radu mojich kolegov odborníkov na tú istú oblasť, ktorých prednáška by mala vyššiu úroveň, pretože je to ich špecializácia, roky ju prednášajú na PdF študentom a predsa – niekto iný dostane prednosť pred nami. Stačí si pozrieť mená prednášajúcich – sú tie isté, to znamená, že kľúč k účasti sa robí bez nás! Krivda, ktorá bolí, musí na papier!

– V koncertnom živote sa často stáva, že umelci, ktorí k nám prichádzajú (žiaľ aj z Bratislavy), podceňujú domáce publikum; buď výberom skladieb, ale často aj úrovňou svojej prípravy a výkonu. Osobitým bodom v tomto smere sú výchovné koncerty: sú takmer úplne výsadou bratislavských umelcov, ktorým vôbec nejde o ich úroveň, o človeka, o žiaka, ale len o zárobkový podnik. Píšem tak preto, lebo je to mienka celej pobočky, všetkých členov ZSSKU v B. Bystrici, ale aj preto, že som vysokoškolský pedagóg, muzikológ a sám v špecifických podmienkach robím výchovné koncerty pre žiakov ZŠ z dejín ruskej a sovietskej hudby už 15 rokov. Dúfam, že je to dostatočná doba nato, aby som mal na vec názor a vedel, prečo píšem o tom, ako o kardinálnom probléme!

– V tejto veci ma ďalej mrzí a zaráža, že B. Bystrica žije takmer bez symfonických koncertov. Som pravidelný účastník žilinského hudobného života a viem, čo pre žilincanov znamená výchova pravidelného obecnstva, boj o každého diváka. Tu by bolo potrebné viesť rokovanie (iste najmä z našej strany) so Slovkonzertom o zmene tohto žalostného stavu! Jeden koncert warchalovcov do roka je pramálo!!!

2) Som pamätníkom mnohých krásnych koncertov, stretnutí s interpretmi, nesmierne milujem tvorbu E. Suchoňa (sám ju interpretujem) i celej tejto generácie. Treba nám ale rozmýšľať o vydávaní antológií z diel slovenských hudobných skladateľov staršej generácie, ako to robia bratia Česi.

3) Bielych miest a rezerv máme v oblasti vydavateľstva hodne: veľa sme dlžní generácii priekopníkov slovenskej národnej hudby! Osobitne V. Figušovi-Bystrému, ktorého dielo leží takmer celé v depozite LAMS v Martine. Podobne je to s tvorbou M. Moyzesa, v menšej miere J. L. Bellu a Schneidra-Trnav-

ského. Odbaviť vec tak, že sú to anachronizmy, je hrubou nekultúrnosťou špičky národa (muzikologickej sekcie), pretože títo menovaní a iní nomenovaní pracovali pre blaho celého národa v podmienkach, ktoré si my ani len nevieme predstaviť. V týchto intenciách je pre mňa a doc. Michalovú veľkým zadosťučinením, že sme autormi dvoch krásnych 45 minútových diaľonov o živote priekopníkov slovenskej národnej hudby pre potreby ZŠ, ale aj PF. Ozaj, spytujem sa, viete vôbec v Bratislave o tak závažnej a zásluhnej práci? Určite nie, koho to dnes zaujíma, však?!

Je teda potrebné vydávať pre potreby LŠU aj staršiu slovenskú inštruktívnu hudbu (diela pre klavír, husle, komorné ensembly), ktorých je veľa a nie zlých! Treba však súčasne vydávať aj monografie o týchto ľuďoch – veď nie je možné, že moyzesovská, figušovská monografická tvorba vôbec na Slovensku neexistuje! Alebo hej? Pritom pozitívne viem, že nebol prof. Š. Hoza zanechal v rukopise takúto monografiu: Prečo už nie je v tlači? Alebo Hoza nevedel písať? Na tieto otázky si budú musieť odpovedať mnohí zainteresovaní, ak zasa máme hovoriť o duchu prestavby.

Nám pedagógom však chýba zásadne kniha o súčasnej slovenskej hudbe, skladateľoch, dielach, hodnoteniach, aspoň v intenciách, ako k tomu pristúpili a vec riešili v Čechách! Prácu doc. L. Burlasa poznám, ale ona rieši iné problémy. Nie je možné dnes všetko registrovať, byť na každom koncerte, všetko poznať a mať v hlave ujasnené. Lenže študent, hlava tvorivá a otvorená sa nepýta, prečo to niet. Pedagóg by pri takomto stave musel byť hudobným fakírom, aby všetko vedel, poznal, i keď mi je jasné, že selekcia je jediným kritériom možného výberu. V tomto smere iste podnetná kniha I. Hrušovského: *Slovenská hudba* (z r. 1960) je už naozaj zastaralá, pretože od jej vydania ušlo 30 rokov! Rovnako sa už roky vlečie vydávanie *Dejín slovenskej hudby*, dôsledky tohto stavu sú ekvivalentné. Načo o tom písať!

Záverom by sme si – ako pobočka ZSSKU (a ja ako jej člen) žiadali, aby sme od ZSSKU v Bratislave boli pozývaní na koncerty nielen keď ide o TNSHT (zároveň rovnako požadujeme, aby aspoň jeden z týchto koncertov, či už inštruktívny, symfonický či komorný bol realizovaný v B. Bystrici), ale aby sme boli pozývaní aj na BHS a mali ako pobočka zväzu aj dostatok vstupeniek, čo v posledných rokoch nejstvovalo a čo považujeme za úder pod pás. Len v prípade vzájomnej spolupráce, nie negácie toho druhého, slabšieho partnera, sa pohne a zveľaďujú nielen hodnota našej práce, ale aj úroveň slovenského hudobného života a kultúry. To by mala byť alfa a omega ducha prestavby, ak to myslíme vážne a úprimne.

JAROSLAV MEIER, skladateľ

1) ...

2) Symfonické diela Alexandra Moyzesa, operu *Krútnava*, opery Jána Cikkera – predovšetkým *Mister Scrouge* a *Vzkriesenie*. Muzikologické diela O. Elscheka a R. Rybariča – predovšetkým *Vývoj európskeho notopisu*. Interpretačné výkony našich spevákov: Popovej, Grüberovej (aj oni sú naši), Dvorského, Malachovského, Beňackovej, ale aj mladých – Valáškovovej a Kundláka. Osobitnú kapitolu si zasluhuje Bohdan Warchal so svojím ensemblom SKO, ktorý je dnes už svetoznámy.

3) Navrhujem založiť spoločnosť J. L. Bellu, podľa vzoru

českých spoločností (Smetanovej, Dvořákovovej, Förstrovej, Novákovej atď.). Ale nie, aby to dopadlo ako vtedy, keď sme pri ZSS založili Bachovu spoločnosť a o mesiac nám povedali, že na Slovensku sa spoločnosti zakladat' nebudú, čo platilo potom aj pre SHS. Všetci sme teda vstúpili do ČHS. Pre zaujímavosť uvádzam, že Bachova spoločnosť bola založená v Prahe v minulom roku.

PETER BREINER, skladateľ

1) Očakávam demokraciu (nie demokratizáciu) a verejnú informovanosť, t. j. – podpísané lektorské posudky, publikovanie zápisníc zo zasadaní výborov a komisii, verejný prehľad o výškach tvorivých odmien a tantiémov.

2) Najprv upriamiť pozornosť všetkých kompetentných na problémy nekultúry a nekultúrnosti na Slovensku všeobecne. Posun hudobného života dopredu je viazaný s celospoločenským posunom.

3) Najprv zaobchádzať kultúrne s celou našou (nielen hudobnou) minulosťou – dávnou i nedávnou – a urýchlene odkryť a správne pomenovať „biele miesta“ (napr. aplikovať hodnotenie stalinizmu a ďalších závažných historických momentov na naše pomery...)

Á propos – je snáď táto anketa príznakom „nového myslenia“ v redakcii HŽ? Nebudú už musieť skladatelia nosiť svoje „podnetné“ články do Slovenských pohľadov? Nebudeme, ako píšete vo svojom liste, opäť len svedkami nejakého úsilia?

MIKULÁŠ KRESÁK, organológ

1) Od nového roku 1989 očakávam od nášho zväzu účinnejšiu pomoc v mnohoročnom snažení o získanie vysoko kvalifikovaných majstrov husliarov a iných nástrojov, tak potrebných pre celé Slovensko. Podobne pomoc pri zriadení husliarskej školy v Bratislave a vyčlenení akusticky vynikajúcich nástrojov zo zbierky Slovenského národného múzea pre našich reprodukčných umelcov. Napokon sa črtá reálna perspektíva na prijatie dvoch adeptov zo Slovenska na svetoznámu Medzinárodnú husliarsku školu v talianskej Cremona už v budúcom školskom roku. Jedinčná príležitosť, ktorá sa nesmie premárniť!

2) Napriek početným novým hudobným dielam a vynikajúcim interpretačným výkonom je vydavateľská činnosť, umožňujúca objektívne hodnotenie slovenskej hudobnej histórie i uverejnenie rozsiahlejších muzikologických prác, krajne nespokojivá. Týka sa to v prvom rade *Opusu*.

3) Najmä s minulosťou našej hudby zaobchádzame veľmi macošsky, preto je veľa popredných hudobných skladateľov, interpretačných umelcov i muzikológov najmä z najstaršej generácie právom zatrpknutých – pokiaľ sú ešte vôbec nažive. Nevážime si dostatočne ich zásluhy o slovenskú hudobnú kultúru a niet ani priestoru ani dostatočného záujmu o ich spravodlivé zhodnotenie. Mám na mysli napr. dr. L. Rajtera, L. Holoubka a M. Knechtsbergera-Karina, ktorí ovšem zďaleka nie sú jediní.

Pokiaľ sa nad spomenutými vážnymi nedostatkami hlbšie nezamyslíme a hlavne neurobíme pre ich nápravu, ostanú pekné reči o prestavbe a demokratizácii nášho hudobného života iba prázdny frázami.

(Pokračovanie v budúcom čísle)

V rozpätí 24 rokov sa opera Nabucco od Giuseppe Verdiho inscenovala na scéne opery ŠD v Košiciach tri razy. Nezaškodí si pripomenúť, že práve ŠD v Košiciach v roku 1964 pripravilo prvú inscenáciu tohto diela v slovenčine v preklade Kornela Hájka (podľa E. Geigera), ktorý operu podľa nemeckej úpravy aj režijne zrealizoval. Inscenácia bola obnovená v roku 1973, po troch rokoch od jej ostatnej reprízy, v pôvodnej réžii K. Hájka, ako pietna spomienka na tohto predčasne zosnulého priekopníka a zatiaľ nedoceneného tvorcu slovenskej profesionálnej opernej réžie (zomrel v r. 1968), ale aj pre jej vysokú obľúbenosť u obecnstva. Svojimi 129 reprízami (pri oboch inscenáciách) a veľkou návštevnosťou predčila všetky ostatné opery inscenované na javisku ŠD. A to je zrejme aj dôvod, prečo sa po necelých 10 rokoch od poslednej reprízy zjavil Nabucco opäť na košickej scéne. Tento titul totiž v širšom kontexte reprezentuje všeobecnú dra-

Ako vidno, aj košická opera – a v tomto určite nie je osamelá – bojuje o priazeň diváka, pričom zrejme vychádza z tézy, že veľká časť nášho obecnstva považuje za „moderné“ – teda nepočúvateľné všetko, čo vzniklo od čias R. Straussa. Teda čiastková odpoveď a čiastkové riešenie (verme, že nie trvalé východisko) krízy publika spočívajú v dramaturgickej skladbe predstavení počas sledovaných 10 rokov. Nie je však kríza publika aj dôsledkom dlhodobej izolácie našej divadelnej kultúry od svetových vývojových trendov, ale aj zanedbanou výchovou našej mládeže ku kultúrnosti?

V bilancii sledovaných rokov treba spomenúť niekoľko posunov – i generáčnych, ku ktorým došlo v sólistickom ansámblu. V polovici 80. rokov nastalo výrazné omladenie operného súboru, čo vzápätí podnietilo niektoré dramaturgické reakcie. Tak sa našťudoval napr. Eugen Onegin, Čert a Káča, Nápoj lásky, opery, v ktorých dostali príležitosť



Zborová scéna z ostatnej inscenácie Nabucca v ŠD Košice

Snímka: O. Bérés

PREČO NABUCCO?

O dramaturgii, obecnstve a inom po premiére v opere ŠD v Košiciach

maturgickú orientáciu ostatných 10 rokov v opere ŠD.

Jej zázemie tvorili diela hlavne autorov 19. storočia, ktoré mali zastaviť retardujúci záujem publika o operné predstavenia: počas tohto obdobia uviedlo divadlo spolu 31 inscenácií, pričom domácu tvorbu reprezentovali štyri opery (Mister Scrooge, Bačovské žarty, Prestávka, Skamenený) a jedna spevohra (Na Zemplíne) a 20. storočie už len Líška Bystrouška a Porgy a Bess. (Gruzínsku operu Mindia nepovažujem za charakteristickú pre sledovanú vzorku oper 20. storočia.) Ak k uvedeným dielam pripočítame dve opery klasicistické (Fidelio, Così fan tutte), jednu ranoklasicistickú (La serva padrona) a jednu ranobarokovú (Tankréd a Klorinda), faktický počet našťudovaných romantických oper bol dvadsaťdva (z toho šesť Verdiho diel).

mladí sólisti (mnohí z nich sú v súčasnosti ozdobou opery ND v Prahe, Komornej opery v Bratislave a inde). Fluktuáciu sólistov musí košická operná scéna pochopiteľne zohľadňovať hlavne v dramaturgii, čo je tiež jednou z príčin, prečo nemôže byť nikdy celkom vyprofilovaná, či už ako progresívna, tradičná alebo iná. Zdá sa, že pri súčasnom pretrvávajúcom spôsobe umeleckého angažmán a umeleckých zmlúv budú divadlá mimo centier stále v nevýhode v sólistickom zložení svojich súborov.

A teraz už obrátime list k súčasnej inscenácii Nabucca.

Režisérka Drahomíra Bargárová volila taliansku verziu so slovenským prekladom libreta (K. Hájek). Vyjadřila ju vizuálne exkluzívnou režijnou projekciou v tímovej spolupráci s výtvarníkom monumentálnej scény Jánom Hanákom a návrhárkou hýrivých kos-

týmov, zaslúžilou umelkyňou Ludmilou Purkyňovou a. h. Divácky atraktívna inscenácia lahodila očiam, ale lahodila aj ušiam vďaka dobrému hudobnému našťudovaniu (dirigent Boris Velat). V orchestri vynikla krása detailu (napr. vstupy sólového violončela, resp. celej skupiny v ariose Zachariáša), ale aj jednoliatosť hudobných plôch. Podobne lahodila zvuková homogénnosť zborového telesa (zbornajsterka Júlia Ráčová), rozšíreného o externistov z vysokoškolského zboru Collegium technicum. Niektoré rytmické kolízie s orchestrom výraznejšie nenarušili dramaturgický zástoj zboru v opere, vyplývajúci z réžie, aj hudobnej dramaturgie diela. Z kľúčových postáv opery – Nabucco, Abigail a Zachariáš – dramaticky zovretou kompozíciou postavy upútala Eliška Pappová. Jej spevácky prejav charakterizovala technická istota, sprevádzaná výrazovým napätím

demérickými vášňami zmietanej ženy. V Pappovej výkone bola obdivuhodná typologická jednoliatosť výrazových prostriedkov, vykontrastovaná v poslednom výstupe obrazom zlomeného človeka a prehraného života. Nabucco v serióznom našťudovaní Jozefa Havasiho nebol v dramatickom výraze ešte plnokrvný. V úlohe Zachariáša upútal v druhom obsadení mäkkosťou vykľenutých fráz hostujúci Rastislav Uhlár, sólista opery SND. Režijne i hudobne dobre pripravená inscenácia bola však sčasti pocitovaná ako kompenzácia v súčasnosti nie veľmi rovnomerne obsadených hlasových odborov v sólistickom ansámblu.

Celkom na záver: čo teda očakáva divák od hudobného divadla – len operných „tahúnov“ z radu Nabucca, alebo má hudobné divadlo aj iné šance?

DITA MARENČINOVÁ

CAMERATA SLOVACA VO VLASTNOM DOME

Idea usporadúvať na pôde opery SND okrem riadnych operných predstavení aj koncertné podujatia nie je celkom nová, no v pravom zmysle slova sa začína naplňovať až v týchto dňoch. Kedysi to bolo len niekoľko umeleckých pásiem k okrúhlym politickým výročiam, potom v priebehu BHS prepožičalo SND svoje priestory na koncertný recitál J. Obrazcovovej, neskôr si na jeho javisku zopakoval svoj milánsky piesňový koncert P. Dvorský. Zo strany samotného divadla, ktoré si svoj zámer už pred dvoma rokmi nechalo odobriť aj minipriekumom medzi návštevníkmi, väčšiu iniciatívu prejavili až v tejto sezóne. Po koncertnom uvedení Belliniho opery Námesačná (bohužiaľ dosť luxusne nereprízo- vanom) a po matine k nedožitému jubileu svojho dlhoročného dirigenta T. Frešu predstavilo sa teraz na javisku opery po prvý raz teleso Camerata Slovaca, ktoré už takmer dve desaťročia rokov je umelecky aktívne na poli komornej hudby. Pod vedením svojho dirigenta V. Mála pripravili mono-

graficky ladený program z tvorby W. A. Mozarta, zameraný na jeho menej známe skladby z rokov 1773 – 91.

Význam dlhoročnej koncertnej činnosti telesa nie je len v rozšírení spektra nášho hudobného života v oblasti komornej hudby, ale predovšetkým v pedagogickom pôsobení na hráčov orchestra SND, z ktorých je súbor zložený. Muzičovanie na koncertnom pódiu je jedným zo spôsobov, ako bojovať proti letargii a profesionálnej stagnácii, ku ktorej pôsobenie v opernom orchestri môže zväzdať. Práve tieto účinky smerom dovnútra vyvažujú aj isté manká rýdzo umelecké, na ktoré by sa dalo – ak súbor porovnáme s vysokou latkou nárokov, akú na tomto poli postavili Warchalovci – poukázať.

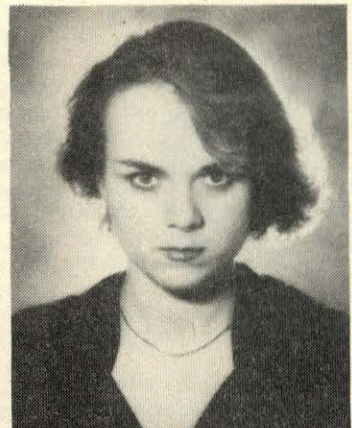
Pokiaľ ide o samotný koncert, v jeho prvej časti odznela Serenáda D dur KV 239, ktorá mala pravý mozartovský švih. Koncert pre lesný roh Es dur KV 447 so značne jednoduchým sólovým partom a vo výslednom dojme pôsobiaci dosť ťažkopádne a Simfonia B dur

KV 45B. Škoda, že v druhej časti neodznela plánovaná virtuózna kantáta Moteto Exsultate, jubilate z r. 1773, ani ária z opery Il Re pastore. Zážitkom však bolo počúvať P. Mikuláša v dvoch koncertných áriách (Io ti lascio..., Per questa bella mano), v ktorých predviedol všetky finesy zrelej koncertnej interpretácie a ako doplnok s rutinou a pôžitkom odspieval aj registrovú áriu Leporella. Za vy- padnúvšie čísla programu pohotovo zaskočila dnes už členka ND v Prahe L. Ághová, ktorá v originále odspievala áriu Zuzanky a Pamíny, a to spôsobom, ktorý dal zabudnúť na nemilé zmeny v programe. Kazom celkove vyda- reného podujatia bola nie najlepšia návštevnosť, čo by malo byť signálom pre organizátorov pri budú- cich koncertných podujatiach (na ktoré si, dúfajme, nepočkáme prí- dlho), aby venovali osobitnú pozornosť otázkam propagácie aspoň potiaľ, pokiaľ si Bratislavčania nezvyknú chodiť do opery v neve- černom čase a aj na koncerty.

ŠTEFAN ALTÁN



V. Málek Snímka: Z. Mináčová



L. Ághová Snímka: Z. Mináčová



zsl. um. P. Mikuláš Snímka: K. Vyskočil

KRÚTŇAVA I V BANSKEJ BYSTRICI

Dobe, ktorá si žiadala jednoznačné happy endy, sa zdal záver Suchoňovej Krútnavy, v ktorom starý Štelina vystrúha konička pre dieťa vraha svojho vlastného syna, neprijateľný. Nepochopila hlbokú ľudskosť práve takéhoto rozuzlenia tragického príbehu. Inak zmýšľali slovenské operné divadlá, ktoré sa postupne začali vraciat od prepracovanej k pôvodnej verzii Suchoňovej opery. V Banskej Bystrici tak urobili už pri druhom uvedení diela v roku 1963. O to viac prekvapuje, že dnes, pri treťom našťudovaní Krútnavy, volili iné riešenie. Žeby tu sopránistky, ktoré tým prídu o jeden hudobne pôsobivý monológ, mali až také veľké slovo?

Odhliadnuc od tohto neujasne- ného problému je nová bansko- bystrická inscenácia Krútnavy, reagujúca na okrúhle jubileum majstra Suchoňa, pomerne vyda- reným predstavením, na čom má najväčšiu zásluhu jej hudobné našťudovanie. Postaral sa oň dirigent M. Šmíd, ktorý mu dodal črty istej umiernenosti (zmiernil dynamické i tempové kontrasty) a na veľmi dobrej úrovni splnil nároky parti- túry. Pri sprisnených kritériách by sme mohli vytknúť istú drsnosť sekcii plechov či poukázať na nezladenosť technicky reproduková- ného úvodného zboru s ladením orchestra. Menej spokojnosti než hudobné našťudovanie vyvoláva javisková podoba diela, ktorú s ru- tinou, no bez väčšej invencie pre- dostrela režijná koncepcia P. Dör- ra. Akosi ťažko hľadáme na našich operných javiskách zlatú strednú

cestu medzi púhym aranžovaním príbehu a vysloveným experimentom. Až priveľmi „zájazdovo“ pôsobi aj scénické riešenie P. Herchla, ktoré je pôsobivé tam, kde mu použitý materiál dodáva istú zemitosť (štvrtý obraz), najspornejšie vychádza vo „vyprázdne- nej“ podobe druhého a šiesteho obrazu. Zložka scénografická má istú tendenciu (aj keď nie v takej miere ako pri inscenácii Ciklerovho Jánošíka) k svojbytnosti, s príbe- hom len voľne súvisiacej prezentá- cii. V prvom obsadení spievajú hlavné úlohy protagonisty súboru: J. Zemko, A. Dvorská – Gallová a Š. Babjak. A keďže vieme, že mimobratislavské divadlá nemajú spravidla kvalitatívne rovnocen- ných alternantov, potom možno výkony predstaviteľov hlavných úloh z druhého obsadenia hodnotiť ako uspokojivé. Sopránistka A. Stopkovej popri výrazovej neu- tralite robila problémy hlavne in- tonácia, kým predstaviteľ Štelinu Š. Turňa viac než málo farebným speváckym prejavom zaujal civil- ným a presvedčivým herectvom. Punc vysokej kvality dodáva to- muto obsadeniu hostujúci predsta- vitel Ondreja J. Konder, ktorý na- priek pokročilému veku je stále mladistvo pohyblivým, v geste ex- presívnym, v hlase najmä od stre- dov vyššie neobyčajne úderným a v herecko-speváckom znázorne- ní trýznivých múk presvedčivým interpretom. Z množstva men- ších úloh hlasovo zaujali naj- má T. Brummerová, R. Rusnák a A. Hlavsová.

ŠTEFAN ALTÁN

Ludová pieseň na Horehroní

Vydávaniu hudobného folklóru sa v súčasnosti venuje najmä vydavateľstvo OPUS. Len výnimočne doplnia jeho činnosť vydavateľstvá Veda, martinská Osveta, v poslednom období Tatran v edícii Ludové umenie na Slovensku. V prípade vydávania piesní však Tatran nerešpektuje základnú požiadavku dokumentačnej praxe – väzbu melódie a textu. Ako „nehudobné“ vydavateľstvo predkladá zväčša len textový materiál a ak v zbierke balád a epických piesní (V šírom poli rokyta I, II, S. Burlasová, 1982, 1984) bola zastúpená približne tretina kompletných zápisov, v najnovšom titule piesní so sociálnou a revolučnou tematikou (Chudoba, chudoba, šak si mi moc vina, L. Droppová, 1988) už niet jedinej melódie. Škoda, pretože Tatran mal príležitosť pripraviť v spolupráci s odborníkmi pozoruhodný rad ľudových piesní podľa tematického či žánrového členenia. Účelové náklady Osvetového ústavu sa pred širšiu verejnosť prakticky nedostanú (napríklad veľmi potrebná antológia Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba od Elschekovcov 1980).

Starostlivosť o vydávanie hudobného folklóru (i etnomuzikologickej literatúry) ostáva tak v kompetencii hudobného vydavateľstva. Z produkcie redakcie hudobníka a knih o hudbe aspoň v krátkosti spomeňme dve piesňové zbierky celoslovenského záberu – jednu s cenným historickým významom (re-edícia Slovenských spevov, L. Galko, od roku 1972), jednu z novších zberov (Z klenotnice slovenských ľudových piesní, O. Demo, 1981) a dve monografie užšej oblasti (Na Myjave, na ríncečku, M. Smetana, 1979, Piesne z Brezovej, O. Kovačičová, 1986). Donedávna chýbala odborne pripravená piesňová monografia širšieho regiónu. Úplne chýbajú notové vydania transkripcii inštrumentálnej hudby.

Aj širšie koncipované projekty vydaní... Zdá sa, akoby bol medzi bohatstvom a hodnotami našej autentickej ľudovej hudby a piesne a ich odrazom v edičnej praxi vydavateľstiev až priveľký rozdiel. Vydávanie pramenného materiálu nemôže byť nahradené vydávaním jeho úprav...

Zatiaľ poslednou publikáciou autentického folklóru z produkcie Opusu je Ludová pieseň na Horehroní od Soňa Burlasovej (1987), prínosná z hľadiska materiálu i jeho odborného spracovania.

Piesňová monografia regiónu je orientovaná na repertoár šiestich horehronských obcí roľnícko-pastierskej kultúry (Polomka, Závadka, Helpa, Pohorelá, Šumiac, Švermovo). Predstavuje výsledok výlučne vlastnej zberateľskej aktivity, ktorú S. Burlasová ako

pracovníčka Národopisného ústavu SAV realizovala v rozpätí rokov 1954 – 64 v rámci širšie zameraných terénnych výskumov Horehronia. Súčasne je výsledkom teoretických zovšeobecnení, ktoré dôsledne stavajú na konkrétnom materiáli a vychádzajú z dlhoročných kontaktov so živým piesňovým prejavom. Nie je typom tradičnej piesňovej zbierky; skôr než zbierkou piesní je publikáciou o piesni. Práca približuje piesňovú kultúru regiónu s dostatočným množstvom komentovaných ukážok (z vyše 1 000 zápisov z terénu po pretriedení na 522 piesní prináša výber 133 najhodnotnejších reprezentatívnych). Vzácnosťou je najmä uverejnenie archaického repertoáru zvykoslovia napríklad k Morene, na Ondreja či pohrebnych plačov, ktoré sa v bežných zbierkach takmer vôbec nevyskytnú, alebo len v obmedzenej miere.

Horehronie patrí k prítlačným regiónom, ešte stále folklórne aktívnym. Práca zachytáva stav v teréne v 50-tych a 60-tych rokoch. Usiluje sa podať komplexný pohľad na pieseň oblasti. Tomu zodpovedá aj prístup k materiálu. Za primárne východisko k jeho triedeniu si S. Burlasová nevolila hudobné či tematické hľadisko (bežnejšie v zbierkach), ale konkrétne spevnú príležitosť, ktorá najvýstižnejšie dokumentuje prepojenie piesne so životnou situáciou. Pomáha lepšie pochopiť funkciu či súbor funkcií, ktoré pieseň plní vo svojom prostredí. Cez identifikovanie funkcií umožňuje hlbšie pochopiť aj samotnú štruktúru piesne – textu i nápevu. Vzácna (a príznačná pre celú vedeckú prácu autorky) je rovnocenná pozornosť, akú venuje obom zložkám.

Základná osnova spevných príležitostí je členená na príležitosti kalendárnych zvykov (piesne na Ondreja – na Jána), rodinných zvykov (krstinové, uspávanky, svadobné, pohrebne plače), na pracovné (trávnice, piesne o hore) a špecificky spevné situácie (napr. pastierske a zbojnícke, rubárske, remeselnícke, regrútske a vojenské, ľúbostné a i.). Piesne, ktoré sa viažu k zvykosloviu, možno plnšie priblížiť v rámci konkrétneho obradu, zvyku. Autorka tieto kontextuálne súvislosti berie do úvahy, hoci ich len naznačuje, s odkazom na dostatočne podrobne spracované zvykoslovia v druhom zväzku etnografickej monografie Horehronie (Veda, 1974). Ako uzavretý cyklus chápe nielen piesne výročné, ale i k rodinným zvykom. Kým piesne k výročným obradom tvoria zlomkový, reliktný repertoár, v rámci široko rozvinutého svadobného repertoáru bolo možné najlepšie sledovať problematiku väzby piesne na obrad, na jeho jednotlivé fázy (otázka striktné obradových piesní a pod.). Stať o pohrebnych plačoch je ďalším podnetným príspevom autorky k výskumu tohto archaického,

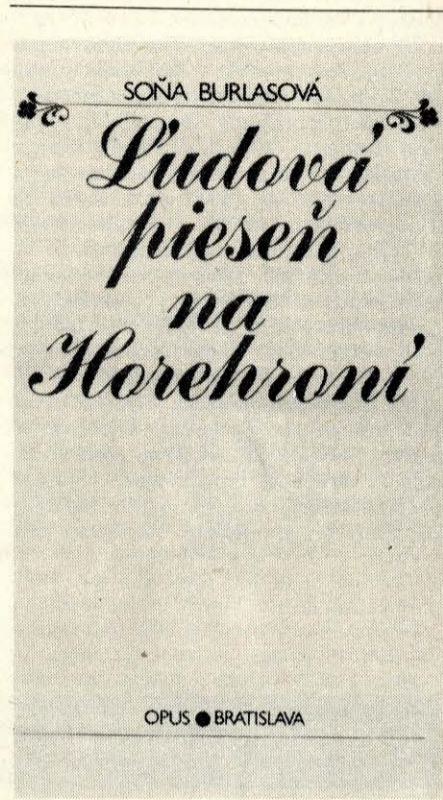
dosiaľ u nás menej prebádaného žánru. Na prvý pohľad prekvapivé zaradenie uspávanie do skupiny piesní k rodinným obradom a zvykom odôvodňuje opäť primárnou funkciou uspávanky – pevnou väzbou síce nie na obrad, ale na konkrétnu situáciu, v ktorej je spev len prostriedkom, nie cieľom. Za dominujúce a najprítlačlivejšie z hudobnej i poeticko-stránky pokladá v ženskom speve na Horehroní okrem svadobných piesní trávnice, ktoré sa tu zachovali v klasicky čistej podobe. Posledná skupina piesní k výlučne spevným príležitostiam je najrozmanitejšia. Vnútorne je členená tematicky. Odráža aj presuny v piesňovom repertoári za posledné obdobie, napr. ústup piesní z ich pôvodných, prirodzených spevných príležitostí (pastierske).

V publikácii chýbajú balady, ktoré Soňa Burlasová vzhľadom na ich pozoruhodne vysoký počet v horehronskom materiáli vydala samostatne. Piesne k tancom sú kompletnejšie spracované v práve vychádzajúcom treťom zväzku monografie Horehronie (K. Ondrejka).

Pre odborníka je veľmi cenná záverečná súhrnná charakteristika materiálu z hľadiska textového i hudobného. V texte si autorka všimá sylabickosť, strofickú stavbu a refrén. Upozorňuje na typy archaických nestrofických a strofických útvarov. V náznačku konštatuje rôzne typy refrénov, najmä v súvisi s baladami a výročnými obradovými piesňami. Z etnomuzikologického hľadiska je veľkým prínosom detailnejšie skúmanie variabilít a viachlasu, ktoré sa v piesňach Horehronia vyskytujú v zvýšenej miere. Autorka naznačuje aj ich vzájomný vzťah a dokladá súvis medzi variabilitou a vývinom tonálnej štruktúry, v doterajšej odbornej literatúre u nás zatiaľ menej rozpracované. Pri rekonštrukcii hypotetického radu na seba nadväzujúcich variantov skupiny piesní z jedinej lokality (Šumiac) dospela k pozoruhodným poznatkom, týkajúcim sa vývinu hudobného myslenia: „Logická vývinová cesta od jednoduchej teretonalnej štruktúry po kvinttonálnu tonalitu je ... podložená množstvom variantov, v ktorých sa kvalitatívna zmena pripravuje narastaním kvantitatívnych prvkov. Z tohto faktu, ktorý nie je nijako ojedinelý, vyplýva presahovanie variantových súvislostí cez jednotlivé tonálne typy piesní.“ (s. 141).

Hudobníka osobitne zaujme analýza viachlasného spevu od najjednoduchších prejavov (variantná heterofónia) až po osobitné formy mužského viachlasu. Vyskytuje sa najmä v dvoch obciach – Šumiaci a Švermovo. Iste nie celkom náhodne, autorka upozorňuje na možný súvis s miestnym bohoslužobným spevom gréckokatolíckej cirkvi.

Skúmanie piesne v rámci užšie vymedzeného teritória prináša možnosť preniknúť hlbšie



do jej „života“, postihnúť dynamiku premien a vzťahov v piesňovom repertoári. Autorka upozorňuje aj na odlišnosti repertoáru jednotlivých generačných vrstiev, letmo naznačuje účasť výraznej osobnosti. Podáva základnú charakteristiku regionálneho piesňového štýlu i so vzťahmi k susedným oblastiam (príbuznosť s Liptovom). Región chápe ako vnútorne diferencovaný. Vyčlenenie Šumiac a Švermova s odlišnou konfesijnou príslušnosťou, či Pohorelej s poľskými prísťahovalcami sa odrazilo aj na piesňovom materiáli. Dokladá neizolovanosť prejavov duchovnej kultúry od ostatných zložiek a procesov spoločenského života. Podrobnejšie ich zachytávajú všetky tri zväzky monografie Horehronie.

Ludová pieseň na Horehroní je jedným z mála príspevkov k vydávaniu odbornej, etnomuzikologickej literatúry. Je však určenejšia i širšiemu okruhu záujemcov. Nízky náklad – osud mnohých publikácií hudobného folklóru – spôsobil, že rýchlo zmizla z pultov predajní. V mierne skrátenej podobe ju záujemca však môže nájsť v dlho očakávanom treťom zväzku Horehronia (Veda, 1988).

HANA URBANCOVÁ

Piesne z Brezovej

Výsledky etnomuzikologického bádania na Slovensku stále ešte dostatočne neprenikli do povedomia širšej verejnosti – dokladom a zároveň potvrdením toho je i edičná politika našich vydavateľstiev (na Morave a v Čechách situácia nie je vôbec lepšia). Hromadenie zápisov ľudových piesní v našich vedeckých archívoch (predovšetkým profesionálnych inštitúcií, akými sú Umenovedný ústav SAV a Národopisný ústav SAV v Bratislave) stojí neustále v matematicky nelogickej nepriamej úmernosti voči finálnym edičným výstupom v podobe piesňových zbierok či už materiálového, alebo vedecky analytického či zovšeobecňujúceho charakteru. Folklór dostáva svoj priestor hlavne na svojich festivaloch, v rozhlasových či televíznych programoch, no piesňových zbierok je – napriek záujmu aj laickej verejnosti – stále akosi poskromne.

Popri profesionálnych folkloristoch sa zberom materiálu v teréne zaoberajú – často celý život – tiež zaničení zberatelia, ktorí v okruhu svojho pôsobenia žijú, prípadne sa tu i narodili. Dôverne poznajú prostredie a príležitosti, v rámci ktorých pieseň fungovala či funguje, majú možnosť realizovať dlhodobý stationárny výskum a zaznamenať často pieseň tesne pred jej zánikom. Výsledkom takejto systematickej, viac ako 30-ročnej zberateľskej činnosti v Brezovej pod Bradlom a okolitých kopaniciach je i recenzovaná publikácia. Jej zostavovateľkou je Olga Kovačičová

-Húsková, učiteľka na hudobnom odbore miestnej LŠU, dcéra v širokom okolí známyho husliarskeho majstra Jána Húska z Brezovej. Kniha po jej vydaní takmer okamžite zmizla z pultov kníhkupectiev, takže bolo potrebné urobiť dotlač ďalších exemplárov. Zbierka znesie i prísne kritériá vedeckého vydávania folklórneho materiálu. Obsahuje 336 komplexných hudobnotextových záznamov piesní z mikroregiónu, ktorý doteraz nebol v centre pozornosti folkloristiky. Súvisí to iste i s faktom, že materiál z tejto oblasti je v dôsledku výraznej vnútornej i vonkajšej migrácie obyvateľstva značne heterogénny a prinajmenšom od minulého storočia pomerne otvorený voči rôznym vplyvom. Brezová bola pomerne frekventovanou križovatkou ciest obchodníkov, remeselníkov, atď. Samotní Brezovčania boli ľudia znalí širšieho „sveta“ než je rodná obec a jej najbližšie okolie, čo sa samozrejme premietlo i v ich piesňovom repertoári. Mnohí Brezovčania sa vysťahovali ešte začiatkom 20. storočia do Ameriky, no aj ich potomkovia dodnes udržiavajú kontakt s rodným krajom.

Zbierka piesní z Brezovej obsahuje prínosný materiál nielen z hľadiska poznania slovenskej ľudovej piesne, ale je i spracovaná na veľmi dobrej úrovni. Jednotlivé piesňové záznamy obsahujú všetky potrebné základné údaje o mieste a čase zápisu, o spevákovi, jeho veku i zamestnaní. Medzi spevákmi figurujú viacerí informátori, ktorí dnes už

nežijú. Speváci reprezentujú rôzne vekové a profesionálne skupiny. Zbierka teda prezentuje repertoár skúmanej oblasti v celej šírke a rozmanitosti. Aj keď tu trochu chýba rozsiahlejší úvod k piesňovému materiálu, ktorý bol iste výsledkom určitej selekcie zostavovateľky – nepoznáme teda kritériá jeho výberu – možno predpokladať, že výskum bol orien-

tovaný na relatívne staršiu piesňovú vrstvu danej oblasti. Pri klasifikácii materiálu uprednostnila O. Kovačičová hľadisko tematicko-funkčné. Piesne rozdělila na 15 tematických okruhov (spomienky na detstvo, mládencké, regrútske, vojenské, zbojnícke, ľúbostné, balady, svadobné, atď.). Veľmi dobrú orientáciu v materiáli umožňujú odborníkovi – špecialistovi pripojené registre (abecedný zoznam piesní, zoznam podľa tematických skupín) a najmä hudobný incipitový register s podrobným vysvetlením použitého numerického kľúča (systém zavedený L. Galkom). Dobrú znalosť prostredia a miestneho nárečia dokladajú i priložené vysvetlivky nárečových výrazov a zoznam geografických názvov spomínaných v piesňach. Veľkým kladom zbierky je tiež skutočnosť, že O. Kovačičová sa nevyhýbala publikovaniu viacerých variantov tej istej piesne. Z hľadiska procesov prebiehajúcich v súčasnosti chýba v knihe vykreslenie niektorých ekologických súvislostí publikovaných piesní (aké funkcie pieseň plnila v danom prostredí, či bola všeobecne známa, alebo ju vedeli spievať iba jednotlivci, dokedy sa pieseň spievala v rámci prirodzených spevných príležitostí, aký charakter mali spevné príležitosti v Brezovej a okolí a pod.). Celkovo však treba hodnotiť recenzovanú publikáciu ako veľmi cenný príspevok k nášmu poznaniu slovenskej ľudovej piesne, užitočný rovnako pre rodákov – Brezovčanov, pre záujemcov o ľudovú pieseň z radov laickej verejnosti i pre slovenskú etnomuzikológiu.

EVA KREKOVIČOVÁ



● **CONCERTO GROSSO č. 2** pre husle, violončelo a orchester Alfreda Šnitkeho odznelo 24. novembra 1988 po prvýkrát v Košiciach v našťudovaní ŠF pod taktovkou Emina Chačaturiana so sólistami Janou Vlachovou (husle) a Mikaelom Ericsonom (violončelo). Dielo, uvedené v rámci Mesiaca ČSSP, sa stretlo s mimoriadnou odozvou obecenstva.

● **VÝCHODOSLOVENSKÁ GALÉRIA** V KOŠICIACH využila prítomnosť manželského páru – českej huslistky Jany Vlachovej a švédskeho violončelistu Mikaela Ericsona v Košiciach a požiadala ich o účinkovanie v rámci cyklu Koncerty v Galérii. Na koncerte (22. 11.) odzneli skladby pre husle a violončelo G. F. Händla, B. Martinu, A. Rejchu a Zd. Lukáša. -ja-

● **KOŠICKÉ DYCHOVÉ TRIO** – Alena Trnová-flauta, Július Klein-klarinet, Vladislav Klein-fagot – častý reprezentant nášho hudobného umenia v zahraničí, účinkovalo v dňoch 2. – 5. novembra s úspechom v Štettíne (PER). Na štyroch vystúpeniach uviedli diela J. Myslivečka, J. Haydna, M. Nováka, N. Bodnára a i. -ja-

● **MEDZINÁRODNÁ AKORDEÓNOVÁ SŮŤAŽ GRAND PRIX** sa konala v novembri 1988 vo francúzskom meste Saint Étienne. V kategórii seniorov – koncertných sólistov nás reprezentovala poslucháčka 3. ročníka VŠMU Jarmila Luptovská z akordeónovej triedy odb. asistenta Rajmunda Kákonihho, ktorá v silnej medzinárodnej konkurencii postúpila do finále a obsadila 2. miesto. -RK-

● **NOVEMBROVÉ ŠTÚDIO MLADÝCH** bolo venované dielam súčasných slovenských skladateľov (8. 11. 1988). Úvodom odzneli dve rôzne zhudobnenia básne Biela cestička sovietskej autorky Saloméji Nórisovej od Norberta Bodnára (siahol po slovenskom preklade básne), resp. Petra Zagara (zhudobnil originál). Obe piesne našťudovali sopranistka Iveta Tannenbergerová a klaviristka Blanka Juhaňáková. Malú suitu Ilju Zeljenu určenú mladým klaviristom predniesol Cyril Dianovský, v interpretácii Ladislava Neshybu a Bratislavského dychového kvinteta zazneli Dve básne Borisa Pasternaka od Antona Viskupa. Peter Cón sa predstavil ako autor i interpret skladby Dextempore pre basklarinet a syntezátor (klarinetový part našťudoval Peter Drlička) a na záver vystúpil súbor Musica aeterna so sólistkou Kamilou Vyskočilovou-Zajčkovou so skladbou Víťazoslava Kubičku Muž a žena v poli, inšpirovanou básňami Milana Rúfusa. -EČ-

● **KONCERTY K JUBILEU E. SUCHOŇA.** Konzervatórium v Žiline usporiadalo pri príležitosti jubilea Eugena Suchoňa dva verejné koncerty, na ktorých zazneli diela skladateľa v podaní najlepších poslucháčov školy, Symfonického orchestra žilinského Konzervatória a Dievčenského speváckeho zboru. -KC-

● **ZASL. UM. KLÁRA HAVLÍKOVÁ A ZASL. UM. EVA KRISTÍNOVÁ** realizovali v októbri a novembri 1988 koncertné turné na Slovensku s literárno-hudobným pásmom Stretnutie s hudbou a poéziou, ktorú máme radi, s ktorým zavítali na celý rad stredných škôl.

S. F.



● **K OSLAVÁM 80. VÝROČIA NARODENIA NÁRODNÉHO UMELECA EUGENA SUCHOŇA** sa pripojila aj LŠU v Ružomberku, ktorá v réžii I. Šimerkovej usporiadala slávnostný večer v Ružomerskom kultúrnom stredisku. Podujatie spestrilo tanečné stvárnenie suity Maličká som žiakmi tanečného odboru, sprevádzané na orffovských hudobných nástrojoch a organe.

KONKURZ

Riaditeľ SND v Bratislave vypisuje konkurz do hlasov operného zboru: soprán, alt, tenor, bas. Konkurz sa koná dňa 10. 2. 1989 o 13.00 hod. v skúšobni zboru na Gorkého ul. č. 4, v Bratislave. Podmienky: zaspievať umelú, alebo ľudovú pieseň a jednu áriu.

Slovenská filharmónia pod vedením národného umelca Zdeňka Košlera so sólistami zasl. umelcom Petrom Toperczerom a sóločelom SF Ludovítom Kantom absolvovala v novembri 1988 svoj druhý zájazd po Španielsku. Výsledok, ktorý SF v rámci deviatich koncertov v španielskych veľkomestách v Baskicku, Katalánsku a Kastílsku dosiahla, možno označiť za mimoriadny; inšpirovaný svojím dirigentom podával orchester nadpriemerné výkony, pričom záverečný koncert v Madride patril k tomu najlepšiemu, čím sa SF za svojej takmer 40-ročnej existencie prezentovala. Vypredané koncerty, ktoré organizovali miestne filharmonické spolky, sa s výnimkou Valencie, Alicante a Madridu konali v divadlách s kapacitou od 1200 až 2200 miest (San Sebastian, Bilbao). Takmer celkom vypredaný bol dokonca aj koncert pre mladé publikum v obrovskej športovej hale v Murcii. Dominantnou skladbou repertoáru filharmonikov bola monumentálna symfonická báseň Richarda Straussa Tak riekol Zarathustra, ktorá vo väčšine miest zaznela po prvý raz a vzbudila všade mimoriadny ohlas (hoci organizátori nedokázali zabezpečiť kvalitné organy). Veľmi cenný bol úspech Suchoňovej Baladickéj suity a 2. violončelového koncertu Bohuslava Martinu – vyspelé publikum filharmonických spolkov umožňuje aj takúto náročnú nekonvenčnú dramaturgiu. Oceniť treba aj výborné výkony sólistov L. Kantu (Martinu) a P. Toperczera (Ravel). Slovenská filharmónia hostovala v rámci svojho turné aj na dvoch hudobných festivaloch: v Alicante bol koncert SF súčasťou 9. medzinárodného festivalu, v Madride SF uzatvárala jeseň festival, konaný v novom Národnom



Koncert SF v Národnom auditóriu v Madride

Snímka: M. Bušo

auditóriu, otvorenom v októbri 1988 – pred nami v ňom hosťovali o. i. lipský Gewandhausorchester a Berlínsky filharmonický orchester.

Umelecký úspech, ktorý Slovenská filharmónia v Španielsku dosiahla, najlepšie dokazuje pozvanie od prezidenta najvýznamnejšieho španielskeho festivalu na Kanárskych ostrovoch na účinkovanie v januári 1990 (SF

by sa tu mala strieďať s Českou filharmóniou), ako aj opätovné potvrdenie termínov ďalšieho turné po Španielsku v októbri 1990.

Potešiteľné boli pre nás stretnutia s niekoľkými našimi hudobníkmi, ktorí prostredníctvom Slovkoncertu pôsobia v rôznych španielskych mestách a šíria dobré meno našej hudobnej kultúry.

LAJSLAV MOKRÝ

Za Marcellou Mésárošovou

Vzácná a inšpirujúca je zakaždým stretnutie s ľuďmi, pre ktorých je práca zdrojom radosti, ale aj zodpovednosťou a poslaním. A to nielen na slnečných štítoch úspechov a slávy, kde však príliš často prelietavý vietor zaveje naše stopy ešte kým sa nám podarí dostať sa na druhú – odvrátenú stranu. PhDr. Marcella Mésárošová prešla svoj život úrodnou, ťažkou zemou v údolí každodennej poctivej práce a preto jej stopy sa síce menej okázala a nenápadne, ale o to hlbšie a trvalejšie odtlačili do pôdy ľudskej pospolitosti. Bola skromným a pracovitým človekom, s láskou a entuziazmom obrábajúcim pole, ktoré jej bolo zverené, aby úrodu už ponechala nám, prekvapivým jej príliš náhlým odchodom. Početná obec priaznivcov zborového spevu snáď najviac pocíti jej neprítomnosť. Dlhé roky bola dušou každého významnejšieho zborového podujatia, súťaže, či prehliadky, členkou po-

četných porôt, komisií a pritom stihla byť aj ľudským a chápaným priateľom, ochotným vždy pomôcť a poradiť. „Pracovala som, aby hudba a spev zušľachtľovali život...“ motto zo smútočného oznámenia bolo skutočným leitmotívom jej života. Po absolvovaní Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského pracovala v Slovenskom hudobnom fonde, kde sa spolupodieľala na založení Hudobného a informačného strediska a ako jeho prvá vedúca sa pricinila o šírenie a propagáciu slovenskej hudobnej kultúry doma i v zahraničí. Od roku 1973 sa datuje jej systematická práca v amatérskom zborovom hnutí, keď najprv ako odborná pracovníčka a od roku 1979 vedúca hudobného oddelenia Osvetového ústavu v Bratislave usmerňovala zborový spev na celom Slovensku. Trvalá bola jej publicistická činnosť v tejto oblasti v časopisoch Rytmus, Osvetová práca, Hudobný život a v Čs. roz-



hlase. Zaslúžná bola aj spolupráca na výchovných koncertoch pre deti základných škôl, ktoré dokázala láskavým prístupom zaujať a nadchnúť. Česť jej pamiatke!

MARTINA HANZELOVÁ

Dozvuky cremonskej návštevy

Dôležitosť osobných stykov pri zahraničných cestách sa čoraz viac osvedčuje aj na poli umenia. Sotva niekoľko týždňov po návšteve niekoľkých československých účastníkov na 5. medzinárodnej husliarskej súťaži Antonia Stradivariho v talianskej Cremoně zavítal jej prezident prof. dr. arch. Marco Tiella s dvoma talianskymi husliarmi a dvoma poslucháčmi Mestskej husliarskej školy v Miláne už dvakrát na Slovensko (31. 10. – 3. 11. a 24. 11. – 29. 11. 1988). Ako hostia ZSSKU v jeho Domove v dolnej Krupkej si

s veľkým záujmom prezreli aj v európskom kontexte významnú zbierku hudobných nástrojov Slovenského národného múzea, ktorú označili za unikátnu z viacerých aspektov. V spolupráci s jej kustódom dr. Ivanom Mačákom ju aj začali spracúvať podľa moderných organologických metód (vrátane foto- grafovania nástrojov, ich analýzy pomocou ultrafialových lúčov a zhotovenia röntgenových snímkov) a prof. Tiella mieni o nich v Taliansku vydať reprezentačnú publikáciu. Doteraz podrobne popísali vyše päťdesiat za-

ujímavých nástrojov a mienia sa do Dolnej Krupkej opätovne vracat.

V Bratislave navštívili aj Slovenský hudobný fond a Hudobné informačné stredisko, kde ich prijal riaditeľ dr. Milan Ješko a 24. novembra t. r. sa zúčastnili na koncerte Slovenskej filharmónie. Pred návratom do vlasti ešte odcestovali do Brna, kde si v miestnom múzeu tiež prezreli časť zbierky hudobných nástrojov.

Znovu sa potvrdilo, že o výsledky dlhoročnej mravej práce hrstky našich organológov cudzina prejavuje oveľa väčší záujem, ako naše riadiace orgány.

MIKULÁŠ KRESÁK

HIS informuje

Bratislava – City of Music je názov propagačného materiálu, ktorý predstavuje záujemcom z celého sveta naše hlavné mesto najmä z historicko-hudobného hľadiska. Brožúrku vydal predstaviteľ firmy Pacific Music v Hong-Kongu a je sprievodcom každého compact discu vyrobeného touto firmou (doteraz sto titulov), na ktorom participujú naše telesá – Slovenská filharmónia, Cappella Istropolitana, Štátna filharmónia Košice, Moyzesovo kvarteto a i.

Ďalšie celovečerné koncerty venované Suchoňovmu jubileu sa uskutočnili vo Varšave a poľskom Olsztyn. Účinkovala na nich študentka SHF Zuzana Vaseková s klavírnym sprievodom Karola Toperczera a zasl.

um. Klára Havlíková. O podujatiach informoval aj poľský rozhlas.

Skladbu Pastorále pre flautu Pavla Bagina interpretoval na štyridsiatich koncertoch v USA český flautista Jan Riedlbauch. Prelúdiá pre sláčikové kvarteto toho istého skladateľa odzneli v októbri 1988 vo Viedni v podaní kvarteta ORF.

Variácie vo forme koncerta grossa pre sláčikový orchester na témy Beatles Petra Breinera v interpretácii súboru Capella Istropolitana s dirigentom Richardom Edlingerom nahrala gramofónová spoločnosť EMI Columbia, Veľká Británia na LP pod názvom 4 Beatles Concerti grossi.

JS

OZNAM

Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu prijme do prac. pomeru ihneď:

- vyučeného tlačiara s praxou do ofsetovej tlačiarne k stroju Dominant (R 6 – 7)
 - notografov – absolventov konzervatória do externého pracovného pomeru maximálne na 0,5 úväzok (do 1200,- Kčs) s nástupom 1. 2. 1989;
 - samostatného odborného redaktora kvalifikačné podmienky: VŠMU, (AMU, JAMU) + minimálne 2 roky praxe, resp. konzervatórium + minimálne 6 rokov praxe (študijný odbor – kompozícia, dirigovanie, teória hudby) (T 10 – 11) alebo:
 - odborného redaktora s ukončeným konzervatóriom uvedených odborov + minimálne 2 roky praxe. (T 8 – 9)
- Informácie u vedúceho edično-výrobného útvaru SHF s. Valentu Bratislava, Fučíkova 29, tel. 333 412, 333 413

Severské impresie



Znak festivalu Nordic Music Days

Štokholm som v priebehu dvoch rokov navštívila už druhý raz. Keď k tomu pripočítam vlnajšie „medzistretnutie“ s vedúcimi hudobných informačných stredísk pri prehrávkach severskej tvorby v rámci prehliadky Novej slovenskej hudby a dlhoročné kontakty so švédskou agentúrou Rikskonsenter – pestované nielen na pôde Slovkoncertu, Slovenskej filharmónie, ale i prostredníctvom výmenných štipendijných pobytov mladých koncertných umelcov Švédska a Slovenska (čo je spoločný projekt SHF a tejto agentúry), znamená to sľubný štart k vytváraniu kontaktov v prospech vzájomného poznania.

Bola som hosťom švédskeho hudobného informačného strediska, čo mi umožnilo zúčastniť sa na jubilejnom festivale nordickej hudby (Nordic Music Days) v Štokholme, ktorý slávil práve storočnicu a v rámci neho realizovať prehrávky z tvorby našich súčasných skladateľov. Slovenskú hudbu som predstavila vo švédskom rozhlase, v agentúre Rikskonsenter, nadviazala som kontakty so severskými publicistami a o činnosti HIS SHF som informovala aj na výročnej konferencii Medzinárodnej asociácie hudobných informačných stredísk (IAMIC), ktorá bola súčasťou festivalu.

Z 26 členských štátov sa konferencie zúčastnilo až 19 a tieto sa podieľali na spoločnej výstave súčasnej hudby (hudobní, kníh,

Z pracovných stretnutí si zasluhuje pozornosť náš švédsko-slovenský projekt, ktorý Slovenskému hudobnému fondu navrhol pred štyrmi rokmi vedúci pracovník švédskej agentúry Rikskonsenter Sten Danielsson, nadšenec pre slovenskú hudbu a jej oddaný propagátor. Nebudem vymenovávať, kto sa po komerčnej a z hľadiska šírenia slovenskej tvorby často nevelmi zaujímavej linke dostal do Švédska a naopak k nám. Oveľa hodnotnejšia bude zmienka o hostovaní Bratislavského sláčikového tria vo Švédsku so skladbou A. Moyzesa a o turné slovenského študentského klavírneho tria Quasar, ktoré na juhu Švédska dvakrát uviedlo Poetické štúdio I. Szeghyovej. Naopak tri mladé švédske kvarteta v rámci účinkovania v Klariskách interpretovali aj slovenské skladby – Brio kvarteto Suchoňovu skladbu Keď sa vlci zišli, Amus kvarteto Hrušovského sláčikové kvarteto a Ferro kvarteto skladbu A. Moyzesa. Ďalšie slovenské skladby nastudovali v Domove slovenských skladateľov SHF v Dolnej Krupci. V Štokholme ma milo prekvapilo mladé Ferro kvarteto s čerstvou nahrávkou Moyzesovho diela zo septembrového koncertu vo švédskej Kráľovskej hudobnej akadémii, teda vzápätí po vystúpení u nás v Bratislave. A už študujú Sláčikové kvarteto Iris Szeghyovej. Myslím si, že práve u mladých ľudí treba začať, ich si treba získať a s nimi dlhodobo spolupracovať.

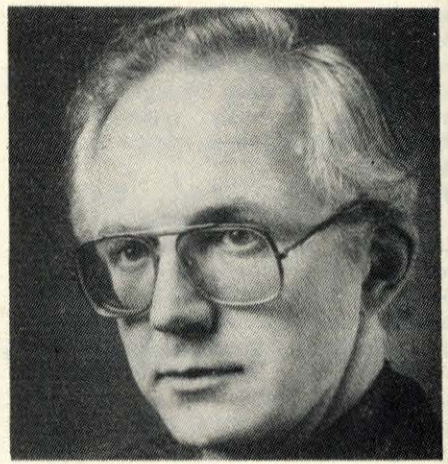
Ako vyzeral slávnostný festival? Predovšetkým treba objasniť, že storočnica sa vzťahuje na dátum prvého ročníka podujatia, ktorý sa uskutočnil v Kodani v roku 1888. Do roku 1938 sa konalo osem festivalov v rôznych severských mestách (Štokholm 1897, Kodaň 1919, Helsinki 1921, Štokholm 1927, Helsinki 1932, Oslo 1934, Kodaň 1938). Po desaťročnej pauze sa „Nordiska Musikdagar“ – čo je švédsky názov pre Severské hudobné dni – obnovili a konajú sa pravidelne každé dva roky, od roku 1954 i za spolupráce islandských skladateľov. Živé asociácie nespočetných diskusií na tému prehliadky novej tvorby u nás vo mne vyvolali dojmy z publikácie, ktorú zostavil pri príležitosti stého jubilea Sten Hanson, predseda Zväzu švédskych skladateľov. Prezrádza podobné spory a hľadania správnej koncepcie prehliadky (aby nebola iba pracovným, ale

vzájomne jednotlivé kultúry je veľmi cenná a iste sa borí s viacerými problémami, tak typickými pre podobné dobrovoľné, či nedobrovoľné národnostné zoskupenia. Severania začali propagáciu svojej kultúry útokom, sú všade, majú o všetko záujem a sú i schopní a ochotní opätovať pozornosť im venovanú. A to nielen v Európe, ale i na iných kontinentoch. Hoci nezabúdajú na Sibelia, Nielsena, ba ani na Griega, sústreďujú sa najmä na skladateľskú avantgardu.



Jan Sandström

Netrúfam si však charakterizovať severskú hudbu. Obávam sa, že pri jej dlhodobejšom štúdiu by bola odpoveď ešte ťažšia. Predstavujem si totiž, ako by odpovedal v mojej situácii švédsky muzikológ, ktorý by sa vrátil z našej prehliadky bez toho, aby mu niekto predostrel istý reprezentatívny výber (tak, ako sa o to snažíme na Stretnutí hudobných dramaturgov, kde prísne selektujeme). Pokúsim sa však vystihnúť rozdiel v ponuke našich festivalov, respektíve prehliadok. Severania viac žičia experimentu: mnohokrát som si uvedomila, že moment novosti zatienil potrebu kvality, že moment prekvapenia, istej súťaživosti v nápadoch zohráva dosť podstatnú rolu. Nie je to nič nové a pre severské krajiny asi charakteristické; preto azda nezáväzná obľeba pri akejkoľvek slávnostnej príležitosti, aj istá spoločenská uvoľnenosť, nenútenosť a ochota vypočuť si protikladný názor, hoci i nepríjemný. Niečo ako pokus nebrať život až príliš vážne. V tom som pocítovala najväčší rozdiel medzi nami a Severanmi. Nie vždy som sa dokázala vžiť do tohto tónu, pochytil ma pocit prázdnoty a zachcelo sa mi prerušiť ten – nech mi to moji hostelia prepáčia – ale miestami i balast a pustíť im napríklad Godárovu Sekvenciu. Obdivuhodná je však remeselná zručnosť niektorých tvorcov, nápady skladateľov – interpretov, ako to bolo hoci v prípade intermedialnej show Nového kultúrneho kvarteta na hudbu Folkla Rabeho a Jana Barka. Spojenie elektronickej hudby so zvukom pozáun, videom, klavirom, nesmierne duchaplná koláž hlbokých a zmysluplných ideí – to bol mimoriadny zážitok. Kulturkvartetten má v histórii švédskej súčasnej hudby legendárne postavenie a je zďarným výsledkom pokusu o prepojenie technického rozvoja s nekonvenčným prístupom k publiku. Ukážkou švédskej elektronickej hudby bol špeciálny experimentálny koncert v sále Fylkingen, kde zaznela o. i. kompozícia Stena Hansona John Carter Song Book založená na sci-fi textoch Edgara Ricea Burroughsa o zážitkoch z Marsu. Sten Hanson pracuje v skupine Fylkingen už od roku 1968, pričom ide o avantgardu v najodvážnejšom zmysle slova. Kompozícia vyšla i na kompaktnej platni a spolu s mnohými ďalšími som ju priniesla do zahraničnej diskotéky HIS SHF. Isteže audiovizuálny vnem bol sugestívnejší, pretože bol obohatený o choreografickú kreáciu baletky, spev sólistov a sprievodné slovo autora. Z islandských autorov ma najviac zaujal Atli Heimir Sveinsson so skladbou Jubilus II pre trombón, dychový orchester a mg pás, s vynikajúcou interpretáciou sólistu Christiana Lindberga. Fínsky autor Jarmo Sermilä, ktorý má blízky vzťah k Československu, pretože tu nejaký čas študoval, predstavoval relatívne najzaujímavejšieho skladateľa z tejto krajiny (posudzujem iba na základe ponuky tohtoročného štokholmského



Atli Heimir Sveinsson

festivalu). Predstavil sa skladbou Transformations pre sláčiky, zaujímavou celkovou dramaturgiou, kompozičným spracovaním muzikantským nadhľadom a psychologickou gradáciou. Mladý autor Jan Sandström, pôsobiaci v Štokholme, sa prezentoval kompozíciou Tva körpoem pre miešaný zbor a sólový soprán. Bolo to jedno z najmuzikálnejších diel, ktoré som mala možnosť si na festivale vypočuť. Aj skladba Mogensa Winkel Holma Prison Music pre 3 soprány, 3 hoboje a harfu bola vynikajúco zostavená v pútavej zvukovosti a melodických nápadoch. Žiaľ, v bulletine sa nedopatrením autor neuvádza, podľa mena však predpokladám, že ide o dánskeho skladateľa. Výborný súbor súčasnej hudby Maros Ensemble predviedol o. i. i Dychové kvinteto nórskeho skladateľa Kåre Kolberga. Cenné na jeho diele je predovšetkým prekonanie rýdzo experimentálneho hľadania v prospech krásy zvuku, istého zjednodušenia, ale najmä duchovnej výpovede.

Pre informáciu dodávam, že zodpovednosť za dramaturgickú ponuku festivalu niesli traja zahraniční autori – Zoltán Jeney z Maďarska, Klaus Huber zo Švajčiarska a Hugh Davies z Veľkej Británie, ktorým bol vyhradený aj jeden festivalový program. (Mimo-



Zoltán Jeney, Klaus Huber a Hugh Davies

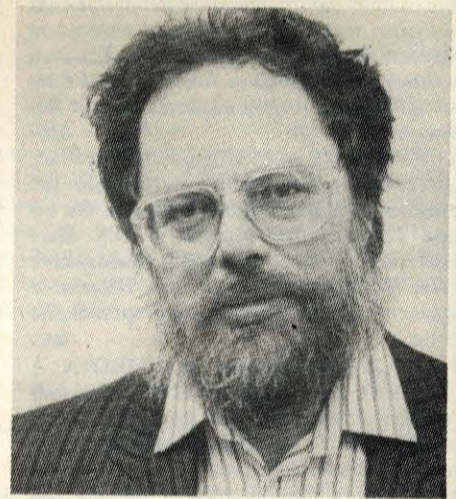
gramoplatní, kompaktných platní, rôznych propagačných materiálov o skladateľoch). HIS SHF už takto vystavoval v ostatných rokoch v Berlíne, v Amsterdame, po dva razy v Štokholme, na Svetových dňoch hudby v Budapešti, v Austrálii, v kultúrnych a informačných strediskách ČSSR v Budapešti a Berlíne a v decembri 1988 na festivale New Music America v Miami na Floride. Teší nás ponuka IAMIC usporiadať výstavu súčasnej hudby na jubilejnom 25. ročníku BHS v budúcom roku! Všetky vystavené materiály ostávajú pritom vždy k dispozícii buď v usporiadajúcom HISe, alebo v mestskej knižnici. Konferencia, najmä jej pracovné diskusie boli pre každého poučné, i keď nás s mojím českým kolegom mrzelo, že sme nemohli prispieť vlastnými skúsenosťami do diskusie k problematike využitia počítačovej techniky, presnejšie, zvideli sme technické možnosti, uľahčujúce prácu našich partnerov. Žiaľ, pri zavádzaní počítačovej techniky u nás sa neuvažuje ani o vzájomnom prepojení príbuzných inštitúcií. Vráťam sa však k tomu pozitívnejšiemu – ku katalógu vybraných orchestrálnych skladieb, ktorý IAMIC pripravuje na vydanie. Vášnivé diskusie o tom, či možno vôbec urobiť zodpovedný výber, vyústili v rozhodnutie rozšíriť obdolie vzniku navrhovaných skladieb na posledné desaťročie, pričom za návrh a kvalitu diel zodpovedajú jednotlivé informačné strediská. Katalóg rozpošle sekretariát IAMIC do celého sveta, čo z hľadiska informovanosti o súčasnej tvorbe nie je nepodstatné.

aj reprezentatívnym podujatím), ukazuje i snaženia o zahraničnú konfrontáciu – v roku 1978 pozvali organizátori festivalu skladateľov z NDR, a o dva roky neskôr dostali príležitosť britskí autori a v roku 1982 hosťovali na Severských hudobných dňoch Francúzi. Tam sa však iniciatíva skončila, nešlo to, bolo to organizačne i koncepcie nevládnuteľné – toľko z citovanej knihy.

K dramaturgii sa treba vyjadriť pochvalne, akcentovala predovšetkým skladby súčasných autorov; otázkou je, či zo všetkých severských krajín v adekvátnej miere. Pozoruhodný je i záujem, ktorý rozhlás venoval festivalu. Zdá sa, že nórsky rozhlás vysielal azda najviac súčasnej tvorby svojich autorov. Úporná snaha severských krajín spoznávať



Mogens Winkel Holm

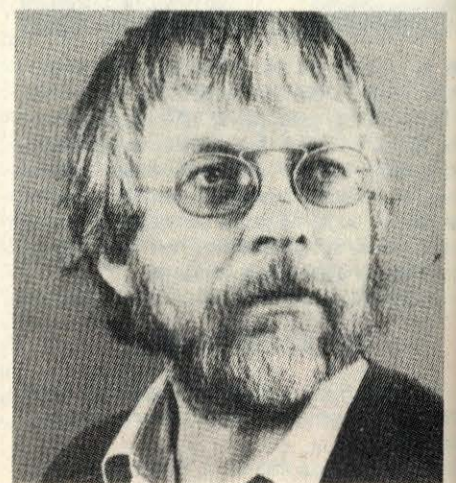


Sten Hanson

chodom Hugh Davies je i autorom cennej štúdie o elektroakustickej hudbe vo Štokholme a o elektronickej hudbe vo Švédsku, taktiež publikovanej vo festivalovej publikácii, nachádzajúcej sa v HISe.)

Moje poznámky k festivalu sú iba kusé, budem však rada, ak nahrávky, ktoré sú k dispozícii v HIS SHF, zaujmú svojimi kvalitami, alebo aspoň informatívnu hodnotou čo najväčší okruh záujemcov.

VIERA POLAKOVIČOVÁ



Kåre Kolberg

Snímky: archív autorky

Zdroje a predpoklady vývoja slovenskej hudby po oslobodení

(dokonč. z 1. strany)

bol spôsob prekonávania niektorých paradoxov a problémov, ktoré sprevádzali kryštalizáciu slovenskej hudby ako organickej súčasť novo orientovanej, princípmi socialistického umenia posilnenej národnej kultúry. Treba však konštatovať, že február 1948 napriek jeho principiálnemu dejinnému významu nebol prvým stimulom, vnášajúcim do slovenskej hudobnej tvorby idey socialistického umenia ako úplne nový obsahový prvok. Tieto idey majú svoju genézu v predchádzajúcich vývinových etapách, kedy sa kládli základy modernej orientácie slovenskej národnej hudby, spresňovali sa kritériá jej svojbytnosti v kontexte vývinových smerovaní európskeho hudobného umenia prvej polovice 20. storočia a vznikli v tomto duchu konkrétne umelecké diela.

Slovenská hudba vstupovala na sklonku 40-tych rokov do prvých štádií cielavedomého budovania socialistickej kultúry už ako profesionálne pripravený a ideovo vyspelý tvorivý organizmus s relatívne mladou minulosťou. Východiskový koncept na prepojenia idey národného umenia so sociálnym povedomím, programovo vytváraný v mezivojnovom období generáciou Slovenskej hudobnej moderny, bol v kompozičnej praxi presvedčivo manifestovaný v intonačnej i námetovej rovine a teoreticky i esteticky zdôvodňovaný a podporovaný. Jeho vyhranenost stávala na špecificky selektívnom vzťahu k dobovým podnetom európskej hudobnej tvorby a na vybudovaní samostatnej sústavy kompozičných prostriedkov a výrazových okruhov, vychádzajúcich z umelecky aktívneho prístupu k etnicky svojráznemu a identifikačnému zdroju – folklóru. Praha, ktorá sa pre mladých príslušníkov tejto generácie stala centrom získavania vedomostí a rozohľadu po európskej hudobnej tvorbe, vytvorila prostredníctvom kompozičnej školy V. Nováka zároveň kritériá, ktoré sa stali podstatnými pri formulovaní národného štýlu. Možnosť využiť niektoré podnety z európskej súdobej kompozičnej orientácie v slovenskej hudbe sa zúročila v niektorých kompozičných A. Moyzesa za začiatku 30-tych rokov, čo sa však stretlo s námetkami generáčného kritika I. Ballu, považujúceho implantáciu týchto dobových podnetov za „luxusné experimentovanie“. Ballo mal síce v predstave typ konštitúcie slovenskej hudby ako profesionálneho celku, schopného sa vyrovnáť vtedajšiemu európskemu hudobnému daniu a videl v nastupujúcej generácii vhodné osobnosti s umeleckými predpokladmi jeho realizácie, považoval však za potrebné riešiť túto konštitúciu na národnom základe, so zdôraznením takých kompozičných postupov, ktoré by tento základ potvrdzovali a špecifikovali, aby mohla bez zľavenia z umeleckej náročnosti vstupovať do širšieho kultúrneho povedomia vlastného národa. Nešlo teda len o immanentný problém, zviazaný s vývojom kompozičnej úrovne, ani o identifikáciu s idylickým ponímaním „slovenskosti“, ale o širšie kultúrny vývoj a spoločenské aspekty hudobnej tvorby. V týchto intenciaciach sa začali skladatelia Slovenskej hudobnej moderny orientovať na tematické oblasti, ktoré akcentovali historickú, vlasteneckú a sociálnu problematiku slovenského národa. Vytváranie profesionálnej základne v 30-tych rokoch sa tak funkčne a optimálne realizovalo v syntéze národného so sociálnym povedomím. Pociťovanie zodpovednosti za odstraňovanie tvorivého manka slovenskej hudby v záujme umelecko-spoločenskej potreby viedol k utlmeniu radikálnych kompozičných postupov, pričom do popredia prenikal výber a spôsob umeleckého stvárnenia sociálno-kritických námetov, čo zreteľne anticipovalo socialistické kultúrne povedomie. Nastofovanie umeleckých zámerov sa zároveň ocitlo v zreteľnej pozícii voči malosti vtedajších hudobných pomerov na maloburžoáznom Slovensku, voči úzkym estetickým obzorom, amaterizmu a diletantizmu, čo vyúsťovalo do otvoreného umeleckého a názorového konfliktu so zastaraným meštiackym poňatím tradície, falošnej svojráznosti slovenskej hudby i vzťahu k okolitým kultúram. Tým sa Slovenská hudobná moderna, v tom čase jediná generácia s vyhraneným tvorivým programom a schopnosťami ho realizovať dostávala na revolučné avantgardné pozície.

V rokoch 1945 – 48, teda v nových historicko-spoločenských podmienkach, keď sa otázka ďalšieho vývojového smerovania slovenskej hudby stala znovu aktuálna, prišiel s ucelenými estetickými názormi mladý skladateľ a teoretik O. Ferenczy, ktorý sa pokúsil zodpovedať na ňu v rovine syntézy národného umenia so svetovým. Ferenczy ako autodidakt sa priamo nedostal pod vplyv príslušníkov Slovenskej hudobnej moderny a preto ich programovo-tvorivú orientáciu dokázal z odstupu analyzovať a kritizovať. Reagoval pritom na niektoré stabilizačné momenty v tvorbe tejto generácie a upozornil na potrebu čerpať inovačné podnety z diel popredných predstaviteľov hudby 20. storočia – Bartóka, Stravinského, Hindemitha. Momenty stabilizácie však nevznikli náhodne, ale mali svoje opodstatnenie. Vážna cezúra, ktorú spôsobila druhá svetová vojna a s ňou súvisiaca násilná izolácia slovenskej hudby od ostatného kultúrneho diania spôsobila, že príslušníci generácie, ktorá sa formovala v 30-tych rokoch, pociťovali potrebu dotvoriť komplex národného štýlu rešpektovaním pôvodných umeleckých východísk bez potreby ďalšieho získavania podnetov z iných hudobných kultúr. Tak sa vývojová dynamika slovenskej hudby mohla dočasne premietnuť do introvertnej etnickej sebareflexie, v rámci ktorej sa stabilizovali štýlotvorné kompozičné prostriedky, vyhranila sa programovosť a upevňovali sa základné výrazové polohy baladickosti, monumentality i extrovertnejšie ladené rustikálne intonácie, zreteľnejšie viazané na melodicko-rytmické charakteristiky slovenského folklóru. Pritom zdôrazňovanie folklórne motivovaných ideí národnosti, považovanej podľa názorov dobovej publicistiky koncom 30-tych a v priebehu 40-tych rokov za závažnú líniu vývoja slovenskej hudby, viedlo k vylúčeniu alternatívnych riešení, odvodených z tvorivej orientácie na širšie zdroje európskej tradície a formovalo aj oficiálne uplatňovaný zdržanlivý postoj k tvorbe F. Kafendu a najmä A. Albrechta. (Na neutržateľné nacionalistické korene tohto postoja upozornila až najnovšia muzikologická publicistika.)

Postulát integrácie národného so svetovým v záujme prijímania nových hodnôt a podnetov, aktuálnych i pre domáce prostredie staval Ferenczy ako nevyhnutnú podmienku vývo-



(Stojaci zľava) A. Očenáš, J. Kresánek a T. Frešo, (sediaci zľava) J. Cikker a Š. Jurovský v roku 1945.

jového dynamizmu slovenskej hudby. Pripúšťal však oprávnenú korekciu tohto prijímania určitým „národným prahom“ a dôvodil, že „jestvuje dostatočne veľký priestor na rozšírovanie tvárných a štýlových možností v rámci tohto prahu a každý umelecký tvárny postup, vchádzajúci zvonku do slovenskej hudobnej kultúry, stane sa jej integračnou súčasťou za predpokladu, že sa jeho pôvodná normotvornosť oslabí.“ (O. Ferenczy: Pohľad na obecnú sociálnu podmienenosť slovenskej hudby. In: Hudební rozhledy I/1948, č. 2 – 3, s. 32). Tieto vývody nasledovali len rovinu inovácie kompozičných prostriedkov, ale boli diktované i potrebou rozširovať aperičné skúsenosti domáceho publika. Otázka otvorenosti národného hudobného umenia prostredníctvom konfrontácie s okolitým hudobným vývojom a s dosiahnutými výsledkami sa tak nastolila nie úzko technicisticky, ale komplexnejšie ako kultúrna potreba. V tom tvorila genézu požiadaviek dynamizácie slovenskej hudby vyslovených neskoršie, koncom 50-tych a v 60-tych rokoch.

To, že sa aj bezprostredne v povojnových rokoch viazala umelecká aktivita príslušníkov Slovenskej hudobnej moderny na svoju pôvodnú štýlotvornú a ideovú orientáciu, nemožno celkom hodnotiť ako anachronizmus. V zmenenej spoločenskej situácii, kedy sa ako aktuálne začali vynárať otázky dynamizácie hudobného života smerom k demokratizácii tvorby s dôrazom na výchovné pôsobenie umenia, k odstraňovaniu poloprofesionálneho a nedostatočne štrukturovaného inštitucionálneho zázemia slovenskej hudobnej kultúry k znovuvytváraní česko-slovenského kontextu, bolo programové jadro tejto orientácie životaschopné a spoločensky odôvodnené. Na jeho báze mohli v tomto období v rámci kontinuity individuálneho vývoja skladateľov vedúcej generácie vzniknúť diela, ktoré sa umelecky zrelým spôsobom vyrovnávali s predchádzajúcimi tvorivými skúsenosťami a dokázali sa vysloviť k aktuálnym otázkam, reagovali na bezprostredne uplynulé roky a závažné udalosti (vojna, odboj v SNP, oslobodenie) typom dramatického protestu, autobiografickou reflexiou či monumentálnou oslavou vlasteneckých ideí a umeleckou heroizáciou národnej identity. Prostredníctvom presvedčivo formulovaných obsahových tendencií takto ďalej upevňované základy koexistencie národného a sociálneho štýlotvorného povedomia boli perspektívne i pre vývojové etapy slovenskej hudby po Víťaznom februári. Na druhej strane Ferenczyho vystúpenie avizovalo významnosť konfrontácie generáčnych poetík ako jedného z ideových stimulov dynamizácie tvorby a v podstate podčiarklo problém otvorenosti a historickej premenlivosti prvkov a prostriedkov utvárajúcich komplexitu národného štýlu.

Závažným faktorom vývojovej orientácie a ideovej stimulácie slovenskej hudobnej tvorby na prelome 40-tych a 50-tych rokov bola aplikácia základných téz socialistického umenia, ktoré sa zrodili v 30-tych rokoch na pôde sovietskej umeleckej kultúry a kodifikovali v podmienkach zosťreného ideologického zápasu medzi dvoma spoločenskými sústavami po 2. svetovej vojne, a nás po februári 1948. Samotný programový vytýčenie téz, ktoré vychádzali z kultúrno-politickej stratégie priamej zainteresovanosti ľudovodemokratického zriadenia na ideových otázkach rozvoja kultúry a umenia i na vytváraní spoločenských podmienok pre ich realizáciu možno považovať za dôležitú inováciu, až revolučný prelom v slovenskej hudbe. Už Zjazd národnej kultúry v apríli r. 1948 formuloval nové zábery a ciele socialistickej kultúrnej politiky, zdôraznil aktívnu a nezastupiteľnú úlohu umenia v živote spoločnosti a poňatie ľudovosti a demokratickosti kultúry. Aj IX. zjazd KSČ v roku 1949 sa vyslovil k umeleckým otázkam a po prvý raz hovoril o socialistickom realizme ako o záväznej tvorivej metóde umelcov v socialistickej spoločnosti. V zmysle realizácie týchto kultúrno-politických zásad mal rozvoj materiálnej a inštitucionálnej bázy hudobnej kultúry podnetný vplyv na slovenský hudobný život.

V roku 1949 prišlo k vytvoreniu VŠMU, novej základne profesionálnej výchovy hudobných umelcov, ďalej k zriadeniu Slovenskej filharmónie, ustanovizne zameranej v zmysle demokratizačného programu na výchovu nového publika prostredníctvom šírenia vrcholných umeleckých hodnôt domácej i svetovej hudobnej tvorby. O dva roky neskôr vznikol na pôde SAV Ústav hudobnej vedy, činnosť začalo Štátne hudobné vydavateľstvo. V roku 1954 vznikol Slovenský hudobný fond. Dôležitým článkom upevnenia socialistickej orientácie slovenskej hudby bolo ustanovenie jednotného Zväzu česko-slovenských skladateľov, od ktorého sa v roku 1955 odčlenil

Zväz slovenských skladateľov. Na rozdiel od predchádzajúceho Syndikátu, ktorý mal stavovský charakter, bolo vytvorenie umeleckého zväzu ako inštitucionálnej jednotky ideovo koordinujúcej proces tvorby, závažnou súčasťou inovácie zázemia tvorivej praxe, pretože v záujme uplatnenia kultúrno-politických princípov a noriem sa vytvorili mechanizmy, organizujúce, riadiace a sprostredkujúce vznik a šírenie nových diel. Tým sa vytvorila nová rovina vzťahu medzi teóriou a praxou. Prostredníctvom zväzu sa začali presadzovať ideové kritériá hudobnej tvorby na základe objasňovania princípov socialistického realizmu, priority spoločenskej funkcie hudby späté s postulátom politickej angažovanosti, realistikosti, zrozumiteľnosti, straníckosti a ľudovosti.

Zápas o novú orientáciu slovenskej hudobnej kultúry nepri-nášal len rozhodujúce a trvalé úspechy, ale aj chyby a omyly. Pozoruhodne rýchlo a premyslene sa uskutočňoval rozvoj inštitucionálneho zázemia, priaznivo nakloneného inovácii tvorby z hľadiska jej perspektívnej kvantity, uplatnenia, šírenia, teoreticko-kritického hodnotenia i ekonomickej, ideovej a organizačnej stimulácie. Zásluhou toho prudko narastal počet nových kompozícií a slovenská hudobná tvorba sa stala integračnou a rovnocennou súčasťou slovenskej umeleckej kultúry. Bolo prirodzené, že slovenskí skladatelia sa identifikovali s kultúrno-politickou orientáciou tvorby, lebo v nej videli zmysluplné dovŕšenie predchádzajúcich úsilí a umelecko-programových zámerov a inšpiratívny priestor pre rozvinutie svojho talentu. Aplikácia východiskových téz socialistickej hudobnej kultúry stala sa pre vývoj tvorby v prvých rokoch po februári paradoxnou: svoju ideovú podstatu znamenali mobilizáciu nových umeleckých hľadání, ich perspektívnosť a spoločenskú zakotvenosť, súčasne sa však vinou simplifikovaných a voluntaristicky deklamovaných výkladov stávali brzdou tvorivého dynamizmu.

Základným sublimát týchto téz, ktorý sa zakrátko po februári sformuloval v uznesení 2. medzinárodného zjazdu skladateľov a hudobných vedcov, konanom v máji 1948 v Prahe, vychádzal z plodnej iniciatívy poukázať na krízové momenty vývoja tzv. vážnej hudby a snažiť sa o ich prekonanie. Príčiny tejto krízy sa hľadali vo vyostrovaní rozporov medzi vážnou a populárnou hudbou, vedúcich k strate spoločenskej prestíže a účinnosti hudobného umenia, ďalej v prehlbujúcej sa subjektivizácii tvorby, ktorej sprievodným znakom i dôsledkom sa javil trend k prekomplikovanosti a štruktúrálnej zložitosti skladieb na úkor obsahovo jasnej výpovede. V úsilí o ich odstránenie požiadavku zrozumiteľnosti postuloval zjazd ako predpoklad novej spoločenskej účinnosti súčasnej hudby dosiahnuteľný zjednotením výrazových prostriedkov a preferenciou programových žánrov pred „čistou“ hudbou. Oprávnenosť tohto predpokladu bola nesporná napriek redukovanému pohľadu na dobovú situáciu európskej hudobnej tvorby, a preto sa spomenutý postulát dostal v podobe ideového programu aj do materiálov ustanovujúceho zjazdu Zväzu čs. skladateľov, konanom v máji r. 1949. Už uzávery tohto rokovania a najmä ďalší osud zápasu o socialistický charakter našej hudby bol v najbližších rokoch poznamenaný mechanickým a necitlivým prenášaním hudobnoestetických názorov A. A. Ždanova, prednesených vo februári 1948 na zjazde sovietskych skladateľov do prostredia slovenskej hudobnej kultúry. Tieto názory sa skoncentrovali predovšetkým na platforme schematických diferenciácií medzi európskou hudobnou tvorbou predchádzajúcich desaťročí a princípmi hudobnej tvorby socialistickej epochy. Proti paušálnej interpretácii temer celého dovtedajšieho vývoja hudby 20. storočia ako hudby úpadkovej a formalistickej sa postavil vulgárne sociologicky motivovaný a historicky strnulý a anachronický ideál zrozumiteľnosti, ľudovosti, kolektívne jednotného naplňovania materiálového, výrazového a námetového modelu, kde možnosť individuálneho prístupu k tvorbe a hľadanie nových umeleckých postupov sa javilo ako ideologicky nežiaduce. V dôsledku zúženého chápania princípu realizmu v hudbe prichádzalo k mechanickému prenášaniu poznávacej funkcie z oblasti literatúry do sféry hudobného umenia. To malo za následok oslabovanie špecifických kvalít hudby, oddeľovanie ideovosti a spoločenskej funkčnosti diela od jeho umeleckej hodnoty a preferovanie najmä tých druhov a žánrov, kde myšlienkovito pokrokové zázemie a angažovanosť skladateľa mohla jednoznačne a nekomplikovane vystupovať do popredia, najmä prostredníctvom textu, programovej idey, námetu, názvu diela, dedikácie a pod.

(Pokračovanie v nasledujúcom čísle)

Ešte raz k otázkam estetickej a hudobnej výchovy

V uplynulom roku sa uskutočnili dve závažné celoštátne podujatia, venované problematike estetickej resp. hudobnej výchovy. Začiatkom júla to boli Pedagogické dni v Spišskej Novej Vsi tematicky orientované na zvyšovanie účinnosti estetickej výchovy detí a mládeže, v novembri sa v Nitre konala III. celoštátna konferencia o hudobnej výchove na tému Osnovy a učebnice hudobnej výchovy z hľadiska súčasných a budúcich potrieb. Zdá sa, že dlhoročné ignorovanie problémov, vyplývajúce z podcenenia a nepochopenia úlohy estetickej výchovy pri rozvoji tvorivej, morálne vyspelej integrovanej osobnosti, sa skončilo a kompetentné orgány začali takmer katastrofálnu situáciu konečne riešiť. Prvým krokom bolo vypracovanie hodnotenia a návrhu opatrení na ďalšie skvalitnenie estetickej výchovy, ktoré sa prerokovalo na už spomínaných Pedagogických dňoch, kde boli prizvaní po prvý raz aj zástupcovia umeleckých zväzov a hudobných spoločností. Žiaľ, do rokovania nebol zaradený príspevok Ivana Paríka, vyjadrujúci

oficiálne stanovisko ZSSKU a SHS, napriek intervenciám oboch inštitúcií, a preto ho uverejňujeme v plnom znení. Prináša podnetné pripomienky najmä k otázkam koncepcie estetickej a s tým súvisiacej hudobnej výchovy, ktorými sa zaoberala aj konferencia Nitra III.

Napriek konkrétnym krokom realizovaným už v tomto školskom roku (zaradenie predmetu hudobná výchova aj do 8. ročníkov ZŠ a plánovanému zavedeniu estetickej výchovy na všetky typy stredných škôl), nie je problém výchovy umením a k umeniu zďaleka vyriešený. Treba dôkladne zvážiť koncepciu a obsah estetickej a hudobnej výchovy na základných i stredných školách a jednoznačne vymedziť jej miesto v rámci našej výchovno-vzdelávacej sústavy.

Na nasledujúcich stranách prinášame niekoľko referátov, prednesených na nitrianskej konferencii.

Výchova integrovanej osobnosti

IVAN PARÍK

Prednávkou sa konalo stretnutie zástupcov ministerstiev školstva ČSR a SSR so zástupcami umeleckých zväzov a hudobných spoločností. Predmetom nášho rokovania bol stav estetickej výchovy na našich školách a podkladom pre dialóg sa stal materiál MŠ SSR, ktorému predchádzal sociologický výskum estetickej záujmov stredoškôľakov na vybraných školách.

Privítali sme iniciatívu oboch ministerstiev, ktoré sa po rokoch, presnejšie desaťročiach minimálneho záujmu o problémy estetickej výchovy predsa len rozhodli venovať týmto otázkam svoju pozornosť. V Prahe na spoločnom stretnutí prerokované Hodnotenie je prvým materiálom, ktoré sa nestavia iba kriticky k praxi školskej estetickej výchovy, ale hľadá aj cesty k jej náprave. Hodnotenie je svojou závažnosťou nielen konštatovaním, ale aj politickým dokumentom o stave kultúrnej orientácie československej mládeže a je nie práve lichotivou správou o výsledkoch prvej fázy pôsobenia československej výchovno-vzdelávacej sústavy v oblasti estetickej výchovy. Rozhodne však považujeme Hodnotenie za možnosť vstupu do dialógu, za možnosť a povinnosť podieľať sa na koncipovaní projektu estetickej výchovy, aby sa výchova umením a výchova k umeniu stali funkčnou súčasťou našej výchovno-vzdelávacej sústavy.

V Hodnotení konštatujeme neujasnenosť pojmu estetickej výchova, ktorý je skôr obecný a často sa zamieňa s etickou výchovou alebo činnosťami, ktoré môžu mať estetický aspekt. Vieme však dobre, že mimoumelecké estetické k rozvoju kultúrnej vzdelanosti nepostačuje. Môže iba dopĺňať estetické umelecké, ktoré musí byť v estetickej výchove dominujúce, nakoľko práve umenie je estetickou, filozofickou i politickou sebareflexiou človečenstva. Bolo by preto omylom vytvoriť akýsi všeobecne ponímaný predmet estetickej výchovy. Zodpovednosť za rozvoj kultúrnej vzdelanosti mladého človeka musia mať v školách predmety, špecifikované na výchovu k porozumeniu umeleckého estetického. Domnievame sa, že dominujúcu úlohu by mala zohrať výtvarná, hudobná a literárno-dramatická výchova, teda spoznávanie umeleckých faktov tých umení, ktoré sa stali východiskom neskôr vznikajúcich a dnes sa rozvíjajúcich druhov umenia. Takto by mala estetickej výchova pokračovať aj na stredných školách a až v závere stredoškolského štúdia by mal byť predmet sumujúci nadobudnuté

poznatky a objasňujúci širšie kultúrne, sociálne, filozofické, politické súvislosti a vzťahy, pôsobnosť umenia na individuum a spoločnosť. V Hodnotení sme však veľmi ocenili požiadavku, že „estetická výchova sa musí obdobne ako ideovo-politická, svetonázorová, či mravná výchova prelínať celým výchovno-vzdelávacím procesom“. S touto myšlienkou sa plne stotožňujeme.

Rád by som polemizoval s ešte stále pretrvávajúcim mýtom, zhrnutým v zjednodušujúcom konštatovaní, že vedecké poznávanie rozvíja rozumové a umenie citové danosti človeka. Prednávkou som takto formulované konštatovanie počul vo vysielaní televízie z úst veľmi vážneho človeka, ovenčeného akademickými, vedeckými a pedagogickými titulmi, z úst človeka, ktorého názor, najmä odborný, má veľkú vážnosť – podotýkam zaslúženú. A predsa sa takáto dezinformácia dostala do vedomia tisícov televíznych divákov. Prečo o tom hovorím? Vieme, že kultúrne vedomie vo všeobecnosti je u nás veľmi nízke. Dnes už máme prakticky dve generácie rodičov, v ktorých škola nevypesťovala estetické návyky a rodičia, sú sami bez estetickej záujmov, nezbudujú ich ani vo svojich deťoch. Stala sa z toho, tak povediac, reťazová reakcia. Preto si myslím, že pri koncipovaní výchovy k umeniu musíme mať na zreteli to, čo tvorcovia dávno vedia: totiž tvorba je vysoko racionálna činnosť s plným zapojením intelektu a jeho analytických a kombinačných schopností, ale aj schopnosti exaktné odhadovať proporcie, pracovať s operáciami, porovnateľnými s vysokou matematikou. Umelecké dielo prináša originálny obraz sveta a je nositeľom myšlienok, ktoré apelujú na pocitový svet človeka, zároveň však – povedal by som na druhom kanáli – prijímame dielo intelektom, vnímanie jeho konštrukciu, proporcionality, tvarovanie i obmieňanie, originálne riešenie, čo zároveň stimuluje našu fantáziu. Výchova umením podnecuje a rozvíja fantazijnú činnosť nášho celostného chápaného intelektu a tak nachádza svoje uplatnenie vo všetkých duševných činnostiach človeka – bez ohľadu na profesiu.

Existuje nesúlad medzi analytickou časťou už spomínaného Hodnotenia a jeho integrálnou prílohou, Návrhom opatrení na ďalšie skvalitnenie estetickej výchovy na základných a stredných školách. Pri formulácii záverov a hľadani príčin doterajších neúspechov v oblasti estetickej výchovy sa totiž kladie dôraz na faktory inštitucionálne a organizačné. Zastaranosť a neujasnenosť koncepcie

estetickej výchovy sa tu, žiaľ, nespomína. Nie sme toho názoru, že „prieskumom vyučovacieho procesu sa ukázalo, že aj súčasná koncepcia hudobnej a výtvarnej výchovy vytvorila dobré predpoklady pre rozvoj estetickeho vnímania a chápania žiakov i pre rozvoj ich aktívnych hudobných a výtvarných činností“. Konkrétna a neprikrášľovaná prax hovorí, že opak je pravdou. Príčiny? – Sme presvedčení, že veľká miera neúspešnosti koncepcie estetickej výchovy v oblasti predmetu hudobná výchova ide na margo organizácie učiva, koncepcie a aj vecne nekvalitných učebníc, odbornej pripravenosti učiteľov, materiálnych podmienok, v ktorých učelia pracujú i spoločenskej prestíže predmetov estetickej výchovy. Nie sme spokojní s úrovňou časti učiteľov hudobnej výchovy a vecne a trpezlivo konštatujeme, že najmä po stránke praktického hudobného vzdelania, znalostí hudobnej literatúry, dejín hudby a – zdôrazňujem – dejín a súčasnosti hudby vlastného národa majú početní absolventi pedagogických fakúlt také nedostatky, ktoré ich vylučujú z radov kvalitných učiteľov. Treba povedať, že na pôde Pedagogickej fakulty v Nitre sa touto problematikou zaoberala konferencia na tému Príprava učiteľov hudobnej výchovy, ktorej výsledky a odporúčania by mali kompetentní pracovníci ministerstva preštudovať a vybrať z nich racionálne jadro. S uznaním kvitujeme zavedenie hudobnej výchovy do ôsmich tried základných škôl a taktiež požiadavku na zavedenie gymnázií s rozšírenou hudobnou výchovou. Zatiaľ je však v ČSR dvanásť takýchto základných škôl a u nás sme začali a zatiaľ aj skončili pri jedinom – bansko-bystrickom gymnáziu...

Príveľa sa v oblasti estetickej výchovy spoliehame na záujmovú umeleckú činnosť, ktorá však – bez predchádzajúceho školského vzdelávania – nie je v praxi účinná, má sekundárny charakter a budovať môže iba na takých základoch, aké poskytuje škola. Doterajšie výskumy nám potvrdili, že do záujmovej činnosti sa zapájajú prevažne tí, ktorí sú pre konkrétny druh činnosti pripravení. Vynára sa napríklad problém Hudobnej mládeže a jej nadväznosti sa rezort školstva, za naprosto nepostačujúci považujeme podiel SZM v oblasti estetickej výchovy členov zväzu a mladých všeobecne. Domnievame sa, že aj podiel LŠU pri výchove budúceho návštevníka opery, koncertov, výstav, či divadla by mohol byť väčší. Treba však vecne zvážiť funkciu týchto škôl – mnohí z nás sú presvedčení, že tých niekoľko ozaj mimoriadne talentovaných možno vzdelávať vo zvláštnych triedach, avšak z ostatných, t. j. z prevažnej väčšiny žiakov LŠU treba vycho-

vávať milovníkov umenia. Keď už sme pri LŠU – roky si faškáme na nepružnosť a nekoordinovanosť riadenia umeleckého školstva, ktoré by podľa nášho názoru malo byť riadené jediným centrálnym oddelením MŠ pre umelecké školstvo všetkých stupňov.

Radi by sme tu pripomenuli, že ani naša spoločnosť sa nevyhne dôsledkom elektronizácie a robotizácie a následným javom, ktorými bude znižovanie pracovného času, problémy rekvifikácie atď. Myslíme, že práve estetická výchova a kultúrne návyky umožnia vzdelaným občanom využiť voľný čas usťachtilým spôsobom, t. j. spôsobom, kde formy oddychu budú povedľa fyzického odpodinku naplnené aj kultúrnymi aktivitami. Bez aktívnej účasti školstva na estetickej výchove sú však takéto predstavy iba chimérou.

Na záver treba opätovne prízvukovať už dávno nie novú myšlienku: aby rozvinutá socialistická spoločnosť mohla primerane fungovať, musí vychovávať človeka s vysokým profesionálnym vzdelaním, svetonázorovým a filozofickým postojom a primeranými, nie iba okrajovými kultúrnymi návykmi – proklamujeme to ako výchovu integrovanej osobnosti. Naša spoločnosť si roky a desaťročia kladie za cieľ demokratizáciu kultúry. Nie sme, pravda, naivní, aby sme si mysleli, že estetická výchova „vyprodukuje“ zo všetkých mladých ľudí návštevníkov koncertov, čitateľov kníh, milovníkov výtvarného umenia... Predsa sa však domnievame, že vypesťovať kultúrne návyky vo veľkej časti mladých a prichádzajúcich generácií je v silách nášho školstva. A tu sa dostávame k problému, ktorý je doslova politicky brizantný: ako je možné, že naše školstvo ignorovalo estetickú výchovu dokonca aj na stredných odborných učilištiach, na školách, kde bola vychovávaná terajšia a vychováva sa budúca robotnícka trieda, teda tá vládnuca vrstva spoločnosti, ktorej bola kedysi v prvom rade určená myšlienka demokratizácie kultúry, myšlienka, ktorej realizácia má v plnej miere umožniť pracujúcemu človeku účasť na duchovných statkoch kultúry minulosti a prítomnosti. Nemáte, vážne súdružky a súdruhovia, spolupracovníci a kolegovia, dojem, že naše školstvo tu ostalo čosi dlžné?

Chcem vás všetkých na tomto mieste ubezpečiť, že členovia zväzov skladateľov a koncertných umelcov a členovia hudobných spoločností nebudú lutovať čas a námahu, aby pomohli zlepšiť daný stav, v oblasti estetickej výchovy zatiaľ prevládajúci. Pokiaľ budeme – ako dúfame – prizvaní k spolupráci, dáme k dispozícii všetky svoje sily a vedomosti, aby sa situácia v oblasti estetickej výchovy v našej výchovno-vzdelávacej sústave podstatnou mierou zlepšila.

OSKÁR ELSCHER

Ľudová pieseň

v učebniciach hudobnej výchovy a na školách

1. Ľudová pieseň v hudobnových konceptoch

Ak hodnotíme postavenie ľudových piesní v rámci hudobnej výchovy na základe piesní, ktoré sú uvedené v učebniciach a podľa výukovej praxe, musíme si uvedomiť, že ľudové piesne tvoria len jeden z mnohých piesňových žánrov uplatňovaných v školskej hudobnových konceptoch.

Vedľa ľudových piesní sú tu pochopiteľne piesne umelé a medzi nimi celý okruh tematicky a funkčne rozdielných žánrov: tzv. masovky, piesne politicky angažované, aktuálne, klasické i nové, romantické i súčasné, slovenské, české, sovietske a ďalšie. Je to repertoárová selekcia, ktorá nie je určená prevažne hudobnových konceptmi. Podobné hľadiská sa uplatňujú aj vo výbere ľudových piesní.

Keby sme si vopred položili otázku, prečo deti po skončení základnej školy nepoznajú ľudové piesne, resp. ani iné piesne, ktoré sú v učebnici hudobnej výchovy a nemajú vzťah k jednoduchému spevnému prednesu ľudových piesní, asi musíme prísť k predbežnému záveru, že s ľudovými piesňami v škole niečo nie je v poriadku. Príčinou tejto skutočnosti bude aj fakt, že to, čo by sa deti mohli alebo mali naučiť, nie je také príťažlivé, aby utkvelo v pamäti. Preto je prvou a základnou otázkou výber piesňového materiálu.

2. Výber piesní

Prehľad učebníc používaných po dlhšie časové obdobie vedie k záveru, že napríklad z tisícov slovenských ľudových piesní si školská hudobná pedagogika vybrala niekoľko desiatok piesní, ktoré sa už desaťročia opakujú a z ktorých nejedna pochádza ešte zo

šlabikárov a učebníc medzivojnových. Také piesne by mohli byť právom označované ako „školské ľudové piesne“, už aj z toho dôvodu, že v ľudovej praxi sa nespievajú vôbec alebo len málo, patria do okruhu tzv. módného spoločenského spevu 19. storočia a stali sa svojím spôsobom umelým, aj školou vytvoreným štandardom, normou toho, čo máme rozumieť pod pojmom slovenská ľudová pieseň školská. To neznamená, že medzi nimi nie sú esteticky hodnotné a spevne príťažlivé piesne, tento štandardný výber skonal, stratil charakter aktuálnej hudobnosti. V používaní a vo výbere ľudových piesní vykonávala škola chciac-nechciac akúsi samozásobiteľskú prax: okruh svojich poznatkov rozširovala vôbec, alebo len málo a nevyrázne. Bolo to síce pohodlné, ale vo svojich dôsledkoch nedobré, pre školu, pedagógov a hlavne pre deti málo príťažlivé. Medzi školské ľudové piesňové „evergríny“ patria o. i. napríklad Príd šuhajko do nás, Ej padá, padá rosička, Hej, hore háj, dolu háj, Páslo dievča pávy, Ja som bača, Ej zalúžicke poľo, Anička, dušička, Sadaj slnko, sadaj, A ja som z Oravy, Žalo dievča, Ej, pred hostincem, Hej, už sa na tej hore, Horela lipka, Išli dievky ľan trhať atď.

Zdrojom tohto repertoáru je neustále sa zužujúca prizma školského výberu: okrem

klasického prameňa Slovenských spevov (Martin 1880, 1890, 1898 atď.) sa čerpalo z výberových spevných motívovaných viacerých školskou praxou a školskými potrebami. (Po 2. svetovej vojne to boli najmä nasledujúce: J. F. Kveton: Sto slovenských ľudových piesní. Štátne nakladateľstvo v Bratislave 1946, B. Valaštan: Národné zpěvníček, díl III, Sto slovenských ľudových piesní. Ministerstvo informací Praha 1974; H. Bim, Slovenské národné piesne. Nakladatelství československé obce sokolské, Praha 1974 atď.) Výber českých ľudových piesní je samozrejme ešte užší, z ruských ľudových piesní poznáme len štandardné Ej, uchnem, Ja v sadocku byla a pod.

Popri zúženosti výberu je problémom aj skladba tohto výberu. Aké sú jeho negatíva?

a) Máme do činenia s tradíciou spoločenského spevu, v ktorom ľudové piesne reprezentujú ľúbostné, neraz sentimentálne romantické, vyumelkované piesne, ktoré čo do obsahu, tematiky aj veľkorozsahovosti melódiky sú cudzie jednotlivým vekovým stupňom detskej hudobnej predstavivosti a mentalite. Chýbajú detské hrové, žartovné, tanečné piesne. Chýbajú piesne, ktorých hrová a rytmická zložka tvoria základ deťom vlastnej pohybovej dynamiky, cez ktorú chápu hudbu, pretože sa v nej hudba organicky spá-

Psychologické prístupy k rozvoju tvorivosti žiakov

MARTA JURČOVÁ

Hudobná výchova nesporne patrí k tým vyučovacím predmetom, ktoré podnecujú a kultivujú rozvoj tvorivosti žiakov. Využíva však súčasná škola dostatočne všetky možnosti?

Pokúsím sa v krátkosti naznačiť **hlavné psychologické východiská tvorivého vyučovania** vôbec, niektoré jeho princípy a možnosti praktickej realizácie.

Tvorivosť je jav univerzálny. Jej prejavy sú mnohoraké, môže sa uplatniť v ľubovoľnom druhu činnosti. Základnými prejavmi tvorivosti sú také produkty ľudskej činnosti, ktoré majú atribúty novosti a vhodnosti zároveň.

I keď toto platí pre každý tvorivý produkt, v konkrétnych druhoch tvorivej činnosti má novosť aj svoje špecifické znaky (novosť produktov teoretického fyzika je odlišná od výsledku tvorivosti politika, kuchára, rezbára a pod.). V umeleckej činnosti sa novosť spája aj s estetickou pôsobivosťou.

Súčasná psychológia vychádza z toho, že každý človek má istú úroveň tvorivého potenciálu, ktorý je rozvíjateľný výchovou.

V školskom vyučovaní sa pod rozvojom tvorivosti chápe predovšetkým formotvorný vplyv na žiaka, na jeho vnútorný rozvoj, čiže rozvoj jeho tvorivých dispozícií. Tvorivosť žiaka je najmä psychologická (subjektívna). To znamená, že novosť jeho produktov je závislá od žiakových dovtedajších poznatkov a skúseností. (Subjektívna tvorivosť sa prejavuje v produkte, ktorý je nový z hľadiska tvoriaceho, no môže byť známy a netvorivý pre iných). Cieľom rozvoja tvorivosti v škole nie je v prvom rade reálna, spoločensky hodnotná tvorba, i keď sa jej prvky v tvorivej činnosti žiaka vyskytujú, resp. psychologické procesy k nej vedúce, sú obdobné.

Kým prejdeme k prostriedkom rozvoja tvorivosti môžeme si položiť otázku, či a načo treba rozvíjať tvorivosť žiakov. Dôvody platné pre všetky vyučovacie predmety sú prinajmenšom trojaké. V súčasnej škole stále pretrvávajúci verbalistický a encyklopedický charakter vyučovania, s malou paletou využívania rôznych vyučovacích metód s uprednostňovaním predovšetkým metód direktívnych. Tie vedú k pamätovému osvojovaniu si poznatkov a zanedbávaniu vyšších rozumových schopností. Ich dôsledkom je nezábavnosť vyučovania, pasivita žiakov a nízka efektívnosť výchovno-vzdelávacieho procesu. Druhým dôvodom je spoločenská potreba rozvoja vedy, techniky a kultúry, ktoré sú nemysliteľné bez permanentného tvorivého vkladu každej ďalšej generácie. Konečne tretím dôvodom je právo človeka na rozvoj jeho najcennejších, najľudskších vlastností, uplatňujúcich a prejavujúcich sa práve v jeho aktívnej tvorivej činnosti. Tvorivosť umožňuje človeku bohatší vnútorný život, kvalitnejšiu a plnšiu sebarealizáciu.

Osobitným dôvodom na rozvoj tvorivosti žiakov v hudobnej výchove je aj zistený malý záujem a vzťah žiakov k estetickým hodnotám. Dokumentujú to napr. výsledky výskumu gymnazistov z roku 1986 (M. Jurčová, M. Veselý). Postoje žiakov k hodnotám sa zisťovali mierou preferencie hodnôt určitého druhu. Na začiatku i približne v polovici gymnaziálneho štúdia sa medzi hodnotami intelektuálnymi, spoločenskými, estetickými, morálnymi, materiálnymi, emocionálnymi a i. stabilne udržiavajú na jednom z posledných miest estetické hodnoty (u chlapcov aj u dievčat). Paralelne prebiehajúci výskum na českých gymnáziách tieto výsledky potvrdzuje. Estetické hodnoty sú reprezentovane zmyslom pre krásu a užitú estetiku svojho prostredia, potrebou porozumieť umeniu, tvoríť, vyjadrovať sa umeleckými prostriedkami. Nízke umiestnenie estetických hodnôt medzi ostatnými poukazuje na nedostatočne rozvíjanie estetického čítania a potrieb mládeže. Súvisí to zrejme aj s nepostačujúcim množstvom podnetov zo strany školy, ale asi aj s malou príťažlivosťou vyučovania estetických predmetov.

Nedoceňovanie estetických hodnôt dokresľujú výsledky týkajúce sa záujmov gymnazistov o vedné odbory. Záujem o estetiku pri vstupe do gymnázia bol najmä u chlapcov medzi poslednými v poradí. Len mierne sa zvýšil po dvoch ročníkoch štúdia.

Obe zistenia poukazujú na nevyhnutnosť zvýšiť estetickú vzdelanosť, podnecovať estetické čítanie, sprostredkovať viac hlbokých estetických zážitkov, stimulovať a rozvíjať kultúrne záujmy a potreby.

Domnievame sa, že v tom môže výrazne pomôcť aj tvorivé vyučovanie v predmete hudobná výchova, ktorá dáva žiakom príležitosti k príťažlivým aktivitám, skúmaniu, sebaujadreniu, umožňuje zážitok z vlastnej tvorivej činnosti pri manipulovaní s hudobnými elementmi.

Pretvorenie súčasného vyučovania na vyučovanie tvorivého typu vyžaduje zásadné zmeny vo viacerých smeroch: v obsahu, metódach vyučovania, vo vzťahoch medzi učiteľom a žiakmi, zmenu postoja učiteľa k tvorivosti žiakov, jej riadeniu a hodnoteniu.

Základnými prostriedkami rozvoja tvorivosti je riešenie úloh, situácií, v ktorých sa tvorivé schopnosti a vlastnosti žiaka môžu uplatniť (rozvoj tvorivosti bez nasýtenia učebného obsahu tvorivými činnosťami nie je možný) a osvojovanie si metód, spôsobov tvorivej činnosti. **Podmienkou** rozvoja tvorivosti je vytváranie takej psychologickéj klímy tvorivej atmosféry, ktorá prejavy tvorivosti žiakov nebrzdí, nepotláča, ale naopak, napomáha im, uľahčuje ich vznik.

Úlohy tvorivého charakteru majú predovšetkým formatívnu funkciu – rozvíjajú schopnosti tvorivého myslenia a tie osobnostné vlastnosti, ktoré sú predpokladom tvorby nového.

Všeobecné znaky úloh tvorivého charakte-

ru sú viac-menej známe: Tvorivá úloha musí byť pre riešiteľa nová, neznáma, musí obsahovať prvky neurčitosti, nejasnosti, jej riešenie nie je bezozvyšku určené podmienkami úlohy (napr. informácia je neúplná, skrytá) a má byť otvorená, t. j. vyžadovať tvorbu alternatív, rôznych možných riešení.

Najrozšírenejším typom úloh na stimuláciu tvorivého myslenia sú divergentné úlohy, ktoré aktivizujú schopnosť fluencie (produkcie množstva riešení) a flexibility (rôznorodosti riešení), originalnosť (novosť, objavnosť riešení) citlivosť na problémy (ich objavovanie v známych podmienkach), transformácie schopnosti a i.

Z hľadiska **riešiteľa** vyžaduje úloha tvorivého charakteru aktívnu poznávaciu činnosť, hľadanie, skúmanie, experimentovanie, objavovanie. Osvojenú skúsenosť je potrebné pretvoriť – k riešeniu nemožno dôjsť prostým vybavením si osvojených poznatkov a operácií v neprepracovanej podobe, podľa vzoru, schémy; je nevyhnutné použiť kontextu. Aktívna poznávací činnosť pri riešení tvorivých úloh je založená na uplatnení invencie, dôvtipu, fantázie.

Vonkajším ukazovateľom tvorivého postupu je výsledný produkt, riešenie, ktoré je nové, objavné, prekvapivé, netradičné a vhodné zároveň. V netvorivých úlohách je riešenie naopak rutinné, reproduktívne, konvenčné. Tvorivosť v riešení môže byť, prirodzene, rôzneho stupňa a podoby jej prejavu veľmi rôznorodé.

Súčasná snaha a výskumy psychologov, v spolupráci s odborníkmi v jednotlivých vyučovacích predmetoch sa zameriavajú predovšetkým na tvorbu špeciálnych konkrétnych úloh a situácií, ktorými sa navodzujú tvorivé myšlienkové operácie a činnosti. Pri ich konštrukcii sa osobitne prihliada na motivačné znaky úloh tak, aby podnecovali zvedavosť, poznaniachťivosť a tvorivé schopnosti žiakov.

Popri jednotlivých úlohách sa realizujú aj ucelenejšie **rozvíjajúce programy**, tvoriace systém úloh a metód zostavených podľa toho, na ktoré zložky osobnosti a psychické funkcie sa zameriavajú, resp. v akej oblasti tvorivej činnosti sa využívajú. Skladba programov je teda podľa potreby variabilná. Hudba sama osebe nie je len prejavom tvorivosti svojho druhu. Má priaznivé účinky aj na tvorivosť v ostatných nehudobných oblastiach. Uvádžajú sa napríklad relaxačný a terapeutický účinok, ovplyvňovanie emotívneho stavu v procese tvorby a i. (J. Hlavsa a kol. 1986). V komplexnejších programoch rozvoja tvorivosti detí sa preto hudba využíva aj v týchto funkciách, ale aj na stimulovanie imaginatívnosti a pod. (E. Kováčová, 1985). Metodológiu tvorby rozvíjajúcich programov popísal podrobne M. Zelina (1982).

V **hudobnej výchove** možno, podľa J. Hlavsu, použiť jednotlivo alebo v komplexnejších programoch viaceré **typy hudobnotvorivých činností**:

- aktívnejšie, hlbšie vnímanie hudby,
- rôzne stupne interpretácie hudobnej skladby (napr. slovná interpretácia vo forme reálnej alebo metaforickej),
- experimentovanie s hudobno výrazovými prostriedkami (rytmom, tempom, melódiou, harmóniou, farbou...), jednotlivo alebo v kombináciách,
- samostatné dokončenie krátkej, jednoduchej skladby (alebo započatia, predohra),
- imitácia zvukov (prírody, techniky, strojov) hudobnými prostriedkami,
- napodobenie modelu, nie kopírovanie (napr. opakovanie hudobného úryvku, ale s určitou obmenou),
- zhudobnenie mimohudobného podnetu – vizuálneho, pohybového, slovného (zložitejšieho – celého textu, situácie, zážitku, sna),
- vytvorenie určitého hudobného žánru (piesne, tanečnej suity, koncertu).

Veľký význam pripisuje Hlavsa vo väčšine hudobných činností **improvizácii**, ktorá je ich spoločným psychologickým prvkom.

Pre potreby vyučovania hudobnej výchovy sa tieto činnosti rozpracovávajú do konkrétnych úloh, situácií, adekvátnych danej úrovni hudobného vzdelania žiakov.

Z organizačného hľadiska sa odporúča zaradiť tvorivé činnosti buď do každej hodiny, alebo venovať jednu celú vyučovaciu jednotku raz za mesiac tvorivému projektu.

Podmienky rozvoja tvorivosti

Samostatné úlohy sú síce dôležitou, ale nie jedinou zložkou tvorivého vyučovania. Jeho dôležitou podmienkou je aj vytváranie špecifickej tvorivej klímy, ktorá je živnou pôdou tvorivosti detí. Spočíva predovšetkým vo vytvorení **priestoru** pre samostatné hľadanie, objavovanie a tvorbu žiakov.

Pri tvorivom vyučovaní sa mení tiež pozícia učiteľa. Ťažisko jeho práce sa presúva z pozície autoritatívneho zdedovania poznatkov do roly spoluobjaviteľa, spolutorcu. Učiteľ zaujíma pozíciu stimulatára, ktorý dáva podnety, nastoľuje otázky, usmerňuje a riadi proces riešenia. Predpokladá to živú otvorenú diskusiu, polemiku; jej východiskom je učiteľ žiakov uvedomovať si rôzne stránky vytvorených produktov, porovnávajú ich, hodnotiť, odôvodňovať svoje stanovisko a obhajovať ho. Tvorivé vyučovanie predpokladá tiež oceniť pokusy žiakov o vlastnú tvorivú prístup a ich nápady. Oproti klasickejmu chápaniu je tu zdanlivo viac uvoľnená disciplína, učiteľ nedonucuje, ale motivuje a podnecuje zvedavosť žiakov.

Je zrejme, že rozvíjanie tvorivosti žiakov v škole vyžaduje aj odlišnú prípravu učiteľa. Mnohí vynikajúci pedagógovia spontánne napomáhajú rozvoju tvorivosti žiakov, ale veľa razy skôr intuitívne, náhodne a živelne. Záujem, snaha učiteľa je neoceniteľným motivačným zdrojom jeho práce. Zámerný cielavedomý kvalifikovaný prístup však vyžaduje hlbšie poznatky z psychológie tvorivosti a osvojenie si zručnosti pri ich uplatňovaní v praxi.

Pokračovanie z 10. str.

a s ich životnou predstavou. Repertoár mládeže s prekrávanými, žartovnými a výsmiešnými tematickými okruhmi nenachádza v školskom výbere náležitú miesto. Nahradzujú ho piesne starecké, tragické a ľubostné.

b) V piesňovom výbere chýba širšie regionálne zastúpenie – dominujú stredoslovenské a niektoré východoslovenské piesne.

c) Neobyčajná tematická šírka zastúpená v ľudovej tradícii, v obrazoch, hrách, tancoch, v mládeneckých a dievčenských piesňach nenachádza v školských výberoch uplatnenie.

d) Výber len v nedostatočnej miere odráža metodické a didaktické zretele, pri ktorých by intonačné, rytmické, metrické a ďalšie hudobné zložky boli organickjšie spojené s hudobnouukovými cieľmi.

e) Vybrané ľudové piesne neslúžia k hudobnej akvizícii žiakov, lebo sa sotva spievajú a pre všetky horeuvedené dôvody poskytnúť málo estetických zážitkov.

3. Akými cestami by sa mala uberať príprava ľudových piesní pre školu?

Predovšetkým by prípravovatelia učebníc mali upustiť od zúženého, skostnatelého, dnes už málo aktuálneho a pre deti nevhodného repertoáru. Spolu s učiteľmi by mali rozšíriť svoj obzor znalostí slovenskej ľudovej spevnej tradície. Je pochopiteľné, že stovky učiteľov žijúcich a pôsobiacich v obciach so živou piesňovou tradíciou túto skutočnosť nevyužívajú, o. i. napríklad tak, že zavolajú na hodinu hudobnej výchovy dobré tradičné speváčky alebo spevákov. Len od roku 1945 vyšlo u nás viac ako 20.000 hudobných zápisov slovenských ľudových piesní; na základe týchto prameňov treba vytvoriť nový aktuálny, alebo aspoň aktualizovaný re-

pertoár ľudových piesní. Žiaľ, spolupráca hudobných pedagógov s etnomuzikológmi, resp. folkloristami dnes prakticky nejestvuje. Poznatky o spevnej a vôbec hudobnofolklornej tradícii, ku ktorým sa dospelo za posledných štyridsať rokov, sa nevyužívajú.

Je všeobecne známe, že ľudový piesňový materiál je osobitne vhodný na hudobnouukovú demonštráciu a tým aj na hlbšiu integráciu do hudobnovýchovného procesu: preto možno a treba interpretáciu piesní spojiť s aplikáciou poznatkov o ich pôvode, charaktere, hudobnej štylistike a pod. Okrem toho treba mať na zreteli, že ľudová pieseň – najmä na Slovensku – je vhodná pre jednoduchý, unisonový spev, ale jej viachlasné – dvoj- a trojhlasné – podoby priamo pobádajú aj k zapojeniu do zborového spevu. Z uvedeného vyplýva, že ľudová pieseň môže byť univerzálnym hudobnovýchovným materiálom a prostriedkom.

Pri využívaní ľudových hudobných zdrojov v pedagogickom procese je potrebné myslieť aj na využívanie nástrojových foriem – píšťaliiek, huslíček a skupiny bicích nástrojov –, ktoré sú nielen vhodným doplnkom k vokálnej výchove, ale naviac otvárajú oveľa širší, čisto hudobný priestor pre hudobné zážitky a tvorivú hudobnú aktivitu žiakov.

4. Stav tradície a školská hudobná výchova
Neraz sme prekvapení relatívne bohatou znalosťou piesňovej tradície na dedinách ako aj vysokým stupňom detskej spôsobilosti pre hudobnú aktivitu na základných školách. Hudobná výchova však na tom nemá veľkú zásluhu. V dedinskom, ale aj v nejednom rodnom prostredí ešte stále prebiehajú tradičné procesy učenia a naučenia sa piesní. Tak je to v spoločensktve menších detí navzájom, ale napríklad aj v materskej škole. Na

záhumní, na ihrskách a pod., kde deti ešte stále vykonávajú súťaživú, hrovú, pohybovú a s ňou spojenú hudobnú aktivitu a podobne i rodičia ešte stále učia svoje deti spievať piesne. Nie tie učebnicové, ale tie, ktoré poznajú od svojich rodičov, súrodencov a pod.

U mladej generácie hrá osobný záujem a podnety rovesníkov tiež stále dôležitú úlohu. Tak napríklad sme boli od 70-tych rokov svedkami toho, ako za jedno desaťročie vyrástlo v obciach viac ako 300 výrobcov a hráčov na fujare, z ktorých dnes 2/3 tvoria mladí ľudia. K tejto akvite ich samozrejme nevedla škola, ani masovokomunikačné prostriedky a pod., ale jednoduchá medziľudská komunikácia a samoaktivita.

Na druhej strane treba povedať, že škola do istej miery spolupracuje s ďalšími spoločenskými a kultúro-osvetovými inštitúciami, ktoré jej pomáhajú pri rozvíjaní hudobných schopností detí v školskom veku. Chceme poukázať na takéto aktivity, ktoré si zasluhujú aj širšie uplatnenie v práci učiteľov: Z iniciatívy Kl. Ondrejku za spolupráce Osvetového ústavu v Bratislave sa v roku 1973 začala akcia Pri prameňoch krásy, ktorej výsledkom bola široká zberateľská aktivita piesní, hier, zábaviek, ale aj zvykov, tanca a ďalších zložiek, ktoré uskutočňovali samotné deti u svojich rodičov, starých rodičov, v rodine ale aj u známych. Výsledkom bol nielen vznik dnes už 14-zväzkového vydania týchto materiálov, ale najmä to, že detská prizma, záujmy a záľuby v nich hrajú a hrajú mimoriadne dôležitú úlohu. Vznikol tak špecifický detský hudobný a iný materiál, mimoriadne vhodný na využívanie v detskej hudobnovýchovnej praxi, aj preto, že takéto zbery vykonávajú deti za pomoci učiteľov alebo učiteľiek. Pri tom vznikli detské spevácke

a spevácko-tanečné skupiny, ktoré organicky spolupracovali so školou a školskou hudobnou výchovou. Bolo by želiteľné, aby sa takéto formy praktizovali v čo najväčšom počte škôl. Mimoškolskú hudobnú a súborovú aktivitu prevádzanú v rámci záujmovej činnosti treba čo najorganizovanejšie spojiť s aktivitou v základnej škole. Sem patria napríklad aj súťaže detských spevákov-sólistov, speváckych skupín i zborov, muzík a detských inštrumentalistov, ktoré sa v okresných, krajských a celoslovenských rozmeroch uskutočňujú každé dva roky. Tu sa stretávajú autentické dedinské interpreti s mestskými skupinami a záujemcami, pričom dochádza k plodnej a inšpirujúcej spolupráci medzi rôznymi vrstvami a organizačnými formami hudobných aktivít, v ktorých centre stojí ľudová pieseň.

V súvislosti s prípravou materiálov vhodných pre základné školy vznikol v súčasnosti dvojplatňový album Spevy slovenského ľudu (Opus 1985), ku ktorému sa pripravuje rozšírený knižný materiál slovenských ľudových piesní. V tomto výbere boli uplatnené mnohé z kritérií, o ktorých sme sa v predchádzajúcich úvahách zmienili.

Zmienim sa ešte o tanečnohudobnej folkloristickej publikácii pre ľudové školy umenia, ktorú vydá Slovenské pedagogické nakladateľstvo v priebehu dvoch rokov. Obsahuje široký materiál piesní, detských hudobných, tanečných a hrových prejavov, ktoré isto nájdu uplatnenie v školskej i mimoškolskej hudobnej výchove.

Rozšírenie hudobnej výchovy do 8. ročníka ZŠ a s tým súvisiace celkové zmeny obsahu a rozvrhnutia učebnej látky umožní v najbližšej dobe využiť a uplatniť slovenské ľudové piesne v novom ponímaní.

JURAJ HATRÍK

VÝCHOVA KU KREATÍVNOСТИ

1. VÝCHODISKO A MODEL

„Kreativita“ je módné slovo; na tvorivost a jej užitočnosť, ba priam spasiteľnosť prisahajú ľudia rôznych profesií často s protikladnými, či zmätenými cieľmi. Ak je však nalepená – ako škraškoška – na strnulé, schematické predstavy o veci, otvára iba fiktívne perspektívy. Moje slovo na margo tejto problematiky si nerobí nárok na vedecké expozé: pôjdem skôr cestou rekapitulácie vlastných skúseností, úvah, projektov skladateľa.

Začnem možno trochu „spoza rohu“ ... východisko pre hudobného a vlastne každého pedagóga pri výchove k umeniu, esteticku, vidím v motivovaní postojov a činnosti. Opierame sa pritom hlavne o to, čo v človeku primárne existuje: uvoľňujeme energiu, ktorá je v ňom potenciálne obsiahnutá. V onej „paleovrstve“, v súbore primárnych inštinktov a emócií vidím prazáklad tvorivosti. Ako hovorí Exupéry: rozhodujúci je „sklon, tendencia k niečomu“. Darom budeme zamestnávať „armádu čističov“ – nezvíťazíme nad špinou; musíme v ľuďoch „prebudiť lásku k čistote“. Myšlienkové jadro modernej koncepcie výchovy k umeniu vyjadruje aj čínske príslovie: ak hladnému dáme rybu, zachránime ho od smrti hladom – ak ho naučíme loviť ryby, dáme mu potravu na celý život. **Hlavnú funkciu pedagogiky, výchovy k umeniu nevidím v náukovosti, v sprostredkovaní poznatkov (najmä nie na základných školách), ale v uspokojovaní potrieb uvoľnenosti, hravosti. V kompenzácii jednostrannej a povrchnej racionality, polytechnizácie súčasnej orientácie školy. Hoci by sa oba princípy významového uchopenia reality: denotatívny a konotatívny mohli (a mali!) stretnúť v plodnej komplementárnosti. Nie apriórny, schematický poznatok, ale zážitok je primárny a motivujúci. Zážitok však pokrývkava alebo celkom absentuje tam, kde primárne inštinkty neboli pestované a odumreli, či zakrneli... Mnohí pedagógovia chcú mať všetko rozškafkované, didakticky nastolené a zvládnuté, no pri skutočne kreatívnej ceste za poznaním sa musíme vzdať mnohých istôt, príjemnej ilúzie, že sme „nad vecou“, „nad žiakmi“.** Kreativita je základným východiskovým princípom jednotlivých hudobných aktivít. Povedané muzikantsky: výchova ku kreativite je „cantus firmus“ hudobnej výchovy ako celku.

Vzťah tvorivosti k ostatným zložkám osobnosti, najmä k inteligencii je veľmi úzky a zložitý. Z modelu intelektu amerického psychológa Guilforda vyplývajú ako **hlavné faktory tvorivosti:**

- plynulosť** (t. j. schopnosť hľadať podobnosti, hromadiť nápady k daným faktom),
- pružnosť** (spontánne alebo rôznymi typmi stratégie určené hľadanie nových spôsobov vyjadrovania, inak: dynamické „porušovanie“ schémy, prekračovanie hraníc),
- originalita** (neobvyklosť nápadov, moment prekvapenia, vzdialené asociácie).

K faktorom tvorivosti patrí aj **pamäť, schopnosť logického a perceptuálneho hodnotenia.** Tvorivosť uprednostňuje skôr asymetriu a syntézu (integruje podnety); **prevažuje divergentné myslenie nad konvergentným** – čiže skôr nachádzanie čo najväčšieho počtu rôznych možností (fantázia), ako snaha po presnom, jednoznačnom a definitívnom určení riešenia jediného. S tým úzko súvisí prevažna vnemového postoja nad usudzovaním: tvorivý človek si želá stále nové podnety a neuzatvára svoj úsudok do definitívnych polôh. Typické je silné percento používania intuície.

Dieťa predškolského a raného školského veku je silne intuitívne a tým schopné prejavovať fylogeneticky zakotvené inštinkty, sklony ap. a na tejto základni musíme postaviť stavbu uvedomelej kreativity. Tento motivačný proces je dlhý, zložitý a závisí od veku, v ktorom sa s dieťaťom zaoberáme. Až po ranú pubescenciu (II. stupeň základnej školy) nie je v zásade možné hovoriť o tvorivosti v pravom zmysle slova – ako o vytváraní nového, ale len o akejsi predkreatívnej hre; vychádzajú z Guilforda ide najmä o rozvoj a tréning plynulosti a pružnosti. Originalita nie je vysoká; prevažuje mimetická činnosť, identifikácia, napodobňovanie a spracovávanie vzorov, vonkajších hudobných podnetov.

2. PRAX A MOŽNOSTI

Ako teda načrtnutému modelu kreativity zodpovedá učivo hudobnej výchovy na základných školách. Hlavnou chybou, ktorá sa ako červená niť vinie terajšou koncepciou

hudobnej výchovy je umelé podmieňovanie rozvoja hudobnej predstavivosti, fantázie a kreatívnej aktivity v percepcii i v činnostiach (speve, inštrumentálnom hraní, pohybe) uvedomelým zvládnutím poznatkov a ich symbolizáciou v notopise. Vedomosti sa nadobúdajú slimačím tempom a percepčia, taká bohatá na vnútornú aktivitu už v predškolskom veku, stagnuje. Hra s prvkami hudby sa redukuje na reprodukciu piesne zo zápisu.

Ak súhlasíme, že všetky pojmy a náukové prvky treba odvodzovať zo zážitku, z činnostnej situácie, mali by sme uznávať aj tento predstih fantázie (divergentnosti, konotácie) pred „technickým“, „predpisovým“ (konvergentným, denotatívnym). **Považujem totiž ambíciu vychovávať „aktívneho amatéra“ na základnej škole za druhoradú; prvoradé je, aby vznikol vzťah, záujem, potreba počúvať – teda poslucháč.** Na prvom stupni ZŠ nie je v návrhoch nových koncepcií Hudobnej výchovy pieseň využitá zo všetkých možných a vhodných aspektov. Potreba škatuľkovať, rozdrobiť problémy na metodické rady, pri naša danajský dar: rozpadá sa síce synkretický, ale univerzálny prístup dieťaťa ku skutočnosti i k hudbe samej. Pretrvávajú napríklad predstava, že melódia je najjednoduchším prvkom, pričom je komplexným a zložitým hudobným tvarom. Tvrdíme, že tón „a“ je „tón, ktorý nepoznáte“, hoci v percepcii sa už dávno vyskytuje úplný diatonický tón; podobne sa „plazíme“ k tóninám s tromi bé a tromi krížikmi, namiesto uchopenia celej množiny tónov cez zákonitosť diatoniky a to aj bez zápisu, len cez činnosť a percepciu. Na druhej strane pri percepčných problémoch nastupuje naivná viera: „hudba nám jasnou rečou porozpráva“, „počúvajte a sami uhadnete“, atď.

Terajší stav neposkytuje dieťaťu možnosť experimentovať s prvkami, hľadať zákonitosti, objavovať možnosti. Vyplýva to najmä z väzby pedagogickej predstavy na zúžený obraz veci; na základe scholastického, teoretického pozadia kalkuluje s tým, že niečo je ľahké, ťažké, zložené, správne ap.

Výrazové prostriedky sú spojené v živej hudbe do „drahokamu“, ktorý hoci odráža svetlo množstvom jednotlivých vybrúsených plošiek, je vždy celkom, v ktorom sú zložky hudby spojené do vzájomnej interakcie a hierarchie.

Repertoár hier je v slovenských učebniciach hudobnej výchovy pre základné školy takmer nulový, pričom zbytočne prevažuje ornamentálna, povrchná, „rustikálnosť“, naivný „pionierizmus“ a ideologizmus“ (neustále zohľadňovanie pseudopolitických hľadísk – trikrát som našiel bez akejkoľvek diferenciácie po ročníkoch Pieseň práce, ap.). Chýbajú hry súťaživé, pracovné, situačné, experimentálne, logické, atď. Zoberme si napríklad náhodne vybranú pieseň z učebnice pre 4. ročník ZŠ – **Ide furman dolinou.**

Predovšetkým už jej zápis s predznačením v F dur a s odrážkou na tóne „h“ naznačuje, ako zhubne pracuje apriórna náuková floskula o „durovosti“. Že je pieseň lydicá (a teda najmä použitým tónovým priestorom odlišná od predchádzajúcich) sa nekonštatuje. Prečo? Veď s účinkom „lydicosti“, bez pomenovania javu, sa možno zaoberať už oveľa skôr – deti lydicke tvary hravo spievajú (pokiaľ sa im ako zmysluplné tvary predkladajú).

A ako je to s metaforizáciou obsahu piesne v závislosti na jej štruktúre? Učebnica konštatuje, že „melódia v prvej polovici stúpa, v druhej klesá, akoby sa v horách postupne strácala“. „Ozvena“ dosadená do piesne Ide furman... nie je síce zlou metaforou, ale týka sa opakovania v druhej fáze piesne, a nie jej descendentnosti. Ja by som sa zahral „na ozvenu“, napríklad v aleatorickej štruktúre: ozvena by mohla byť viacnásobná a rytmicky neviazaná. Alebo by som predložil inú hru – „na furmanov a na zbojníkov“. Žiaci sa rozdelia na skupiny, ktoré pieseň interpretujú s patričným výrazovým akcentom. Precvičuje sa na inštrumentálnej i pohybovej báze: „furman“ ide pokojne, pomaly, pravidelne, zdola nahor, „dolinou“ (kone ťahajú voz!). „Zbojníci“ zbehnú a vyskočia zhora, „z bučiny“ (inverzná druhá polovica). Podobný významový dualizmus je aj v ďalších slohách („Keď si, zbojník, taký pán – vypriahaj si kone sám!“, ap.). „Bučinou“ sa „predierajú“ (spomalenie). Hra na ozvenu umožňuje delenie na skupiny – furmanov, zbojníkov, horu, ozvenu. Táto štruktúrna hra, dramatizácia

piesňového celku je vážnejší a dôležitejší problém, ako otázka trojzvuku a jeho „pekného spievania“, či „určenia jeho základného tónu“. Žiaci tu dokonca zažijú rubato a iné javy, ktoré v zápise nemajú a nemôžu ich cez zápis registrovať. Vyplývajú z obsahu, z autenticky zažívanej situácie. Možno navrčiť aj znejúci trojzvuk (ako „horu, ozvenu“), ale až potom ho pomenovať! Od schémy, ktorou je stavba a pôvodné usporiadanie výrazových prostriedkov tejto piesne by som potom prešiel k experimentovaniu s ňou,

rôzneho harmonického spádu, uvedomenie si závislosti výrazu od zvoleného tónového materiálu – to všetko sa dá a musí pestovať od začiatku, aby nám floskule o T, S, D, dominantnosti, ap. nepadali potom „z neba“ na nič netušiacich žiakov). V piesni „Ide furman...“ učebnica odvodzuje tonický trojzvuk. Možno však ísť ďalej, napríklad: „ktoré tóny sú okrem tónov trojzvuku „f–a–c“ ešte v piesni? Zostav z nich možné trojzvuky!“ Vyjdú v mixolydickom priestore logické a dobre použiteľné trojzvuky e–g–h



J. Hatrík pri jednom z pravidelných podujatí v Detskom mestečku v Zlatovciach.

Snímka: R. Polák

samozrejme, bez ambície všetko, čo sa dosiahne, v zápise zafixovať. V tomto smere sú účinné a deťom prístupné polarizy a pohyb medzi nimi. V rámci tvarového dualizmu piesne možno hľadať s deťmi vždy iné situácie. Hlavne u mestských detí treba „odrustikalizovať“ realie („ide vojsko dolinou – partizáni bučinou“ alebo „ide auto dolinou – príslušníci bučinou“ – prečo nie?). Základný nápad možno hudobne motivovať napríklad hrou s onomatopojami („ram-ta-ta-ta, ra-ta tam vojakov kontra „partizánske“ brumendo druhej polovice). Pohráť sa teda s farbou, dynamikou, tempom, rytmom (menšie deti sú skôr hravé ako čisto spevavé – majú rady zvuky, farby, hrmost, bicie nástroje), ale aj s tónovým priestorom (melosom). Nech deti spievajú v F dur, potom aj s ďalším béčkom, s „es“ (mixolydickosť), k tomu hrať a samozrejme, počúvať, ako sa so zmenami v tónovom priestore mení aj výraz a zmysel piesne. S pridaním „as“ vznikne „molová“ atmosféra: smútok, ťažoba – konfabulácia dostane ďalší impulz (čo si chudák furman zaspieval po tom, ako mu zbojníci zobrali kone?). „Zbojníci ma okradli – prednie kone vypriahli...“. K tomu molový trojzvuk ako zvukovo-farebné pozadie – hoci je v metodickom postupe ešte v nedohľadne.

Hra na vojakov a partizánov (alebo iná podobná) ukazuje cestu aj k štruktúrnemu hre s formovými prvkami (motívmi, dvojtaktami, ap.).

Výrazovou zložkou, ktorú som nikde v učebniciach nenašiel, je artikulácia, spôsob, akým hudobnú frázu „vyslovím“. Takisto tu nevystačíme s akademicky korektným „správnym“ spevom. Pokiaľ viem, ľudová maniera spievania nie je vždy „správna“, a predsa je autentická svojím výrazom, oslovuje ako emocionálne gesto. A tak by som trénoval „pružnosť“ fantázie žiakov a dával im hádať i kreovať cez daný piesňový model rôzne výrazové odtiene (háďajme, aký človek to spieva?, čo chce vyjadriť?, na čo myslí?, ap.). **Intonácia, hoci akokoľvek korektná, ak je „bez posolstva“, je len nevyužitou príležitosťou...**

Aj harmóniu treba od predškolského veku servírovať ako hru v danom tónovom priestore (trichordálnom, tetrachordálnom, pentatonickom, celotónovom atď.... Podobne pocit centra, ťažiska (príp. jeho absencie),

a g–h–d. Všetky hry s piesňou by mali smerovať k percepcii a od nej späť ku spevu a ďalším činnostiam. Ak sme pri hre „na ozvenu“ objavili heterofónnu štruktúru, prípadne aleatorický jav, možno ho doložiť na pripravenej percepčnej ukážke.

Stratégia hrových činností na II. stupni základnej školy môže byť ešte bohatšia, pretože sa značne rozvíja logické myslenie a schopnosť abstrakcie. V učebniciach však pretrvávajú „folklorizmus“, plané ideologizovanie, náukovosť a zmatok poznatkov na úkor percepcie, intelektuálnych hier... V puberte sú po dlhom období naivného realizmu, pseudokauzality znova nábehy a predpoklady dostať sa od plynulosti a pružnosti prostredníctvom hrových situácií ku skutočnej originalite. Pubescent sa od naivnej viery a dôvery k poznatkom, schémam nielen odrazu odvracia, ale dokonca ich potrebuje negovať, búrať, potrebuje protestovať. Túto, pre kreativitu požehnanú vzdorovitosť, rodiacu sa túžbu po sebauplatnení, nemôže naplniť prízemný schematizmus, folklorizovanie, politikárčenie, skrývajúce sa za výchovu k etickým normám, vlastenectvu, ap.... Úplne absentuje tréning logického myslenia a pozornosti. V učebniciach hudobnej výchovy pre II. stupeň nejde prevažne o výchovu k tvorivosti, ale len o tréning plynulosti v „dodaných“ podmienkach. Bez uplatnenia metódy a omylov je to najspofahlivejšia cesta ako vychovať dieťa k frázovitosti, k pseudokauzalite. **Každá situácia, v ktorej odvodzujeme hudobné algoritmy, zákonitosti, i schémy musia zostať otvorené pre porušovanie, pre tvorivú, intuitívnu vzburu proti konvencii.**

Ak už na II. stupni ZŠ dajako „intelektualizovať“, tak nie na báze chabých a pochybných náukových floskúl zo zle pedagogicky interpretovanej hudobnej a teoretickej oblasti, ale v **metaforickom spojení s matematikou, kombinatorikou, a inými predmetmi (biológiou, fyzikou...).** S prekvapujúcou presnosťou vedú k správnej predstave o veci metafory typu: „množinový prienik tónov“, logický rozklad radu tónov“, „pulz“, „buňka“, ap. V tvorivo chápanej hudobnej výchove ide skutočne o to „vysvetlovať hudobné javy na horizonte života“ (R. Berger).

(Skrátené pre potreby HŽ)