

HUDOBNÝ ŽIVOT 86

Ročník XVIII.
2.— Kčs
21. VII. 1986
14

Národný umelec prof. Ján Cikker sa dožíva 75 rokov

SKLADATEĽ MEDZINÁRODNÉHO VÝZNAMU

O podiele národného umelca Jána Cikkera na formovaní slovenskej hudobnej kultúry azda nie je treba presvedčovať. Možno by pre orientáciu niektorých menej zasvätených stačilo spomenúť, že je autorom takých umeleckých diel, ako sú opery Juro Jánošík, Beg Bajazid, Vzkriesenie a ďalšie. Patria totiž medzi výkvet našej národnej hudobnej tvorby, ale sú len malou časťou z veľkého počtu diel, overovaných na domácich i zahraničných koncertných pódioch a operných javiskách. Je to umelecký výsledok nesmierneho tvorivého potenciálu skladateľa a jeho mnohoročnej systematickej práce. V slovenskej hudobnej kultúre predstavujú neoceniteľný prínos. Mnohotvárný kompozičný technizmus, reprezentovaný modernými európskymi prúdmi, ktoré sa zameriavajú na obohacovanie škály výrazových prostriedkov hudobných procesov, Cikker podriadil charakteru idey, ktorá hudobnou tematikou korení v národnej pôde a obsahovo tmočí výrazné humanistické posolstvo. V tejto stručnej definícii sa skrýva Cikkerovo kompozičné majstrovstvo: predstavuje skladateľov celoživotný ideový a umelecký vývin, jeho vzťah k rodnému prostrediu, k slovenskej prírode a k nášmu ľudu; jeho profil však dotvára aj rešpektovanie a úprimný obdiv tvorby veľkých osobností rôznych národných hudobných kultúr a vývinových epoch, najmä však českej, ktorá rozhodujúco mierou pomáhala formovať hudobné myslenie skladateľa, jeho emocionálny svet, tvorivú obraznosť a obdivuhodnú schopnosť umelecky vyjadriť každý myšlienkový a citový zážitek. V operách je to dané šírkou obsahovej dimenzie, v drobnokresbe stvárňovanej vývinom dramatických postáv, každou povahou rozdielnou situáciou rozmanitosťou psychologických a náladových premien atď. Táto skutočnosť spôsobila, že Cikkerova hudba s úspechom preniká na domáce i svetové pódia a postupne sa stáva kultúrnym majetkom medzinárodnej spoločnosti. Pre skromné slovenské pomery je to potešiteľné o to viac, že práve zásluhou takýchto osobností sa slovenská hudba dostala na úroveň vyspelých európskych národných hudobných kultúr.

Rodné banskobystrické prostredie nedisponovalo síce kultúrnymi možnosťami veľkých miest, ale po stránke hudobnej kultúry nebolo celkom zanedbateľné. Od detstva mal možnosť hrať na klavíri pod vedením matky, klaviristky, ktorá sa venovala vyučovaniu hudby a cieľavedome sa usilovala rozvíjať aj vlohy vlastného syna. Podnety na zvyšovanie záujmu o hudobné umenie prichádzali aj zvonka. Cikker rád počúval vtedajší ochotnícky orchester, ktorý viedol V. Fíguš-Bystrý. Aj neskôršie Pohronské orchestrálne združenie mnohokrát zaujalo jeho pozornosť, ba inšpirovalo k tomu, že napísal Symfóniu c mol, o ktorej rád dodáva, že mala veľké sólo pre tubu. Činnosť Horáčkovho kvarteta podnietila zasa Cikkera k napísaniu Sláčikového kvarteta B dur. Cikker sa však postupne zoznamoval aj s rôznou hudobnou literatúrou. Rád hrával skladby J. S. Bacha, W. A. Mozarta, L. v. Beethovena, ale aj F. Chopina, F. Schuberta, E. H. Griega atď. Ako 9-ročný prvý raz počul v Budapešti operu Tannhäuser. Bol to zážitok na celý život. Stúdium na banskobystrickom gymnáziu sprevádzal aj jeho zvyšujúci sa záujem o hudobné umenie v celej šírke. Osvedčoval sa ako skladateľ, ale aj dobrý klavirista, ba čoraz častejšie sa vynárala tiež túžba postaviť sa pred orchester ako dirigent.

Umeleckú záujmovú sféru Jána Cikkera v tom čase dopĺňal aj záujem o domáce prostredie, o poznávanie prírody, ľudu, jeho kultúrnych prejavov, najmä však piesní, inštrumentálnej hudby, tancov, ale aj kultúry životného prostredia. Mnohé prechádzky do prírody, chlapčenské vyhľadávanie neznámych zákutí a tiché nádeje, že objaví skryté jánošíkovské poklady, obohatili jeho tvorivú fantáziu o množstvo dojmov, ktoré neskôr pomáhali skladateľovi nachádzať vlastné pole pôsobnosti a svojsky rozvíjať a realizovať podnety v umeleckej tvorbe. Stúdium na pražskom konzervatóriu v rokoch 1930-36 v triede prof. J. Kříčku (kompozícia), prof. P. Dědečka (dirigovanie) a prof. B. A. Wiedermanna (organ) a na Majstrovskej škole pražského konzervatória u prof. V. Nováka (kompozícia) otvorilo Jánovi Cikkerovi priestor na plnú umeleckú seberealizáciu. Už školské práce — klavírna Sonatina, Symfonická prológ, dve Sláčikové kvartety, Symfonické capriccio, Klavírne variácie a i. dokumentujú jeho umeleckú erudíciu, ovládanie matérie a schopnosť podrobovať ju vlastným ideovým zámerom. Nejde však iba o technickú stránku tvorby. Ide aj o jej čisto umelecké hodnoty. Možno ich porovnať k veľkým tvorivým výsledkom vtedajšej českej hudby, reprezentovanej najmä tvorbou Vítězslava Nováka, Josefa Suka a ďalších. Zo spomínaných diel každé, ale najmä kvartety výrazne pripomínajú estetické kvality tvorby jeho učiteľa V. Nováka. Cikker však zostáva osobitý vo výrazovej palete, vo voľbe hudobnej tematiky, v jej spracúvaní. Osvojil si však spôsob práce s hudobným materiálom, ktorý v konečnom kompozičnom tvare sprístupňuje vo vznešenej, hutnej znejúcej podobe, kde priam hýri slovenskosťou

nálad, melodiky a rytmu, ale aj celkovou atmosférou obsahového zamerania. Nie je to nepochopiteľné, keď už v Sonatine znie ako jedna z tém typická východoslovenská ľudová pieseň Hej, zalužicki poľo, s ružami okolo. Veľkú popularitu tejto piesni urobil totiž v tridsiatych rokoch Plickov film Zem spieva, ktorý Cikker zrejme videl a utkvela mu v pamäti pieseň, jedna z najkrajších, a jej melodika našla majstrovské uplatnenie práve v Sonatine.

Všetka táto, ale aj neskoršia tvorba, vrátane Slovenskej suity a Concertina pre klavír a orchester (a im predchádzajúca Jarná symfónia, ktorú dedikoval V. Novákovi), bola výrazom nielen veľkej tvorivej spontaneity, výrazom lásky k životu, ktorými skladateľ zachraňoval „mladosť svojho srdca“ (vzťahovalo sa to najmä na Concertino), ale aj majstrovským dokladom jeho prenikavého pohľadu na ľudovú melodiku a jej osvojovanie si spôsobom, ktorý natrvalo ovplyvnil Cikkerovo hudobné myslenie. Táto tvorba dokumentuje syntézu globálneho vzťahu skladateľa k celému rodnému prostrediu, k slovenskej pôde, nášmu ľudu a všetkému, čo po stáročia formovalo všetky formy jeho prejavov. Hoci tieto estetické a vôbec tvorivé tendencie pretrvávajú aj v niektorých jeho neskorších dielach, začiatkom štyridsiatych rokov sa jeho hudba začína orientovať na životne závažné témy. Ako vojak sa dostal na front, kde zblízka sa zoznamoval so smutným údelením človeka v podmienkach vojnového kataklizmu, s nezmyselným vraždením, drancovaním a ničením materiálnych a duchovných hodnôt ľudskej spoločnosti, nadobúdanými stáročiami zápasov o poznanie a napredovanie, o úsilie vymaniť sa z područia tmárstva, nevedomosti, duševnej zaostalosti, sociálnych a národnostných útlakov. Tieto primitívne formy spoločenských formácií sa nemecký fašizmus usiloval obnoviť v oveľa krutejších podobách.

Cikker však v tomto čase, na rozhraní rokov 1939-40 sa ešte hlbšie nezamýšľal nad príčinami tejto skutočnosti. Svoj protest proti vojne vyslovoval ako proti všeobecnému zlu, ako nesúhlas s násilím, s hromadným usmrcovaním nevinných. Jeho kantáta Cantus filiorum na slová Vladimíra Reisela je jednou z prvých skladieb slovenských skladateľov, ktorá vyslovuje nesúhlas s danou skutočnosťou. Lenže Cikker tieto svoje názory vtlačil aj do klavírných skladieb V samote a do cyklu piesní O mamičke. Každým novým dielom a s ohľadom na vývin medzinárodnej situácie sa Cikkerov postoj k životu vyhrančoval aj v politickom profile jeho prejavov. Ťažko si totiž inak vysvetlíť obsahové zameranie trilógie symfonických básní O živote. Prvá z nich Vojak a matka (Boj) sa znova vracia k trpkým zážitkom z vojny proti Poľsku. Dielo však slúži ako úvod k ďalšej symfonickej básni Leto. Písal sa rok 1943. V slovenských horách sa objavovali partizáni, udalosti na fronte znamenávali nevyhnutný zvrat. Letné bezstarostné nálady dostávajú nový význam a menia sa charakterovo i obsahovo. Búrliavý dramatismus je prorockou veštbou príchodu nových čias. Skladateľ totiž naznačuje to, čo znamená najvýraznejší historický medzník v živote nášho ľudu. Blíži sa vznik Slovenského národného povstania; Cikker ho privítal známou znелkou pre Slovenský slobodný vysielateľ v Banskej Bystrici, ktorá sa stala motívom pre jeho Povstalecký pochod. Dielo, ktoré zaznieva po všetky roky od oslobodenia, sa interpretuje v rozmanitých podobách a vždy vzbudzuje adekvátne nálady vzdoru, odhodlania a víťazstva. Cikker sám sa zapojil do činnosti v revolučných orgánoch, o ruskej ľudovej piesni prednášal v povstaleckom rozhlasu a pomáhal pri formovaní nového, revolučného myslenia nášho ľudu. Vyvrcholením tejto tvorivej etapy je u Cikkera symfonická báseň Ráno, ktorá uzatvára trilógiu O živote. V nej sa skladateľ vracia k podnetom národnodemokratickej revolúcie, v diele zaznieva ohlas na Slovenské národné povstanie, ale jeho druhá polovica je výrazom veľkých dramatických vzostupov, charakterizujúcich oslobodzovací proces našej vlasti Sovietskou armádou. Prekrásna téma s typickými ruskými intonáciami znie v závere skladby a prináša uspokojenie búrliavých nálad, nie však bezstarostných, samopašných, ale iba naznačujúcich začiatok nového života.

K téme Slovenského národného povstania a oslobodenia našej vlasti sa Cikker neustále vracia. Vzápätí vznikli jeho Spomienky pre komorný orchester, priamo k oslobodeniu sa viaže Symfónia 1945. Ale takto možno spomenúť jeho Epitaf Nad starým zákopom, Dramatickú fantáziu až po kantátu Oda na radosť na báseň Milana Rúfusa, v ktorej akoby bilancoval roky budovania nášho nového politického, hospodárskeho i kultúrne-umeleckého života. Túto Cikkerovu ideovo-estetickú tvorivú líniu dokumentujú mnohé ďalšie orchestrálne, komorné a vokálne diela. Najmarkantnejšie však doterajších deväť oper. Až vo svojej štyridsiatke sa odvážil na náročné pole hudobnodramatickej tvorby. Siahol po námete, ku ktorému prechovával citový vzťah od detstva. Libreto Š. Hozu na tému Juro Jánošík vyhovovalo jeho predstavám a v diele Cikker vyjadril odboj ľudového hrdinu, ktorého meno si prisvojovali skupiny hrdinských bojovníkov v slovenských horách v čase SNP. Aj



Národný umelec Ján Cikker

Snímka: archív SHF

jeho opera Beg Bajazid siahla do historických období slovenského ľudu. Bol to znova skladateľov hold hrdinským zápasom malého národa v strednej Európe, ktorý nevidanou vitalitou sa zachránil v mori cudzej, odnárodňovacej nadvlády, prekonal nástrahy vojen, epidémií, desiatok povstaní a následných tragédií, aby napokon zdvihol zástavu víťazstva socialistických ideí. Myšlienky vlastenectva, odsudzovania nespravodlivosti, ľudskosti a porozumenia sú základnými ideovými znakmi aj jeho ďalších oper. Na Dickensov námet Vianočnej piesne napísal operu Mister Scrooge, v ktorej zobrazuje úbohosť lakomca Scroogea, nezmyselnosť jeho neľudských činov. Výchovný cieľ tohto diela je zjavný. Jedným z vrcholov je Cikkerova opera Vzkriesenie podľa románovej predlohy L. N. Tolstého. Veľdielo svetovej literatúry našlo v skladateľovi primeraného majstra tónov a opera slávila triumfy na mnohých európskych javiskách. Strhujúci príbeh Katuše a Nechľudovo vovedenie si svojho podielu na jej tragickom osude sú stále pôsobivé a v opernom tvare príťažlivé. O manželskej vernosti hovorí opera Hra o láske a smrti podľa hry R. Rollanda. Coriolanus na námet rovnomennej hry W. Shakespeara je výrazom lásky k vlasti, ale aj obrazom potupnej smrti zradcu. Rozsudok podľa novely H. v. Kleista Zemetrasenie v Chile je kritickým pohľadom autora na zaostalosť ľudského myslenia, na vzťah cirkvi a jednotlivca, na doznievajúce praktiky inkvizície, keď pod egidou žalmu Dies irae, dies illa... sa vraždia nevinní ľudia. Aj ďalšie Cikkerovo dielo Obliehanie Bystrice, inšpirované Mikszátoým románom Posledný hradný pán, je obrazom tragikomického usmevu nad zaostalou mysľou a neschopnosťou človeka pochopiť premeny čias, donquijotsky zachovávať jeho dávno prekonané zvyky minulosti. Zatiaľ posledným Cikkerovým hudobnodramatickým opusom je opera Zo života hmyzu podľa hry bratov Čapkovcov. Hrozba novej vojnovéj katastrofy burcuje svedomie skladateľa. Cikker, ktorý s presvedčením socialistického umelca pomáhal budovať našu hudobnú kultúru a súčasné umenie, nemôže zostať ľahostajným k vývinu terajšej medzinárodnej situácie.

S rozširovaním tematiky opernej a inej hudobnej tvorby skladateľ súčasne prehlboval funkčnosť hudobnosti: obohacoval paletu výrazových prostriedkov o zložité akordicko-kontrapunktické postupy a primerané dynamicko-agogické a inštrumentálne tvary, zodpovedajúce nárokom modernosti ale nezľavujúce v realizácii z vysokých umeleckých zámerov. Od opery Mister Scrooge sa demokratizmus jeho hudobnej reči znázorňoval, ale k dôslednej polytonalite sa Cikker prepracoval až v opere Hra o láske a smrti. Po nej nasledujúce operné diela, ako aj niektoré symfonické a komorné opusy sa takmer dôsledne pridŕžujú úrovne týchto technicko-kompozičných výdobytkov. K modernému hudobnému mysleniu viedol umelec aj svojich žiakov na VŠMU. Potvrdzuje to ich súčasná tvorba, ktorá rozširuje našu hudobnú kultúru o ďalšie dimenzie.

Národný umelec Ján Cikker, ktorý sa 29. júla t. r. dožíva 75 rokov, vždy stál na strane pokroku, úsilia o napredovanie a mieru. Tejto politike našej súčasnosti zostáva verný a my, ktorí ho poznáme a máme radi, čerpáme podnety z tohto jeho príkladného postoja k životu, k vlasti a k nášmu ľudu.

MICHAL PALOVČIK

STACCATO

● **VÝBER BRATISLAVSKÝCH TALENTOV.** Dňa 10. júna 1986 sa v Ľudovej škole umenia v Bratislave-Petržalke konala prehrávka najtalentovanejších žiakov bratislavských ľudových škôl umenia, ktorým sa poskytuje rozšírenie vyučovania hlavného predmetu a ktorí prejavujú schopnosti pre budúce odborné štúdium. Cieľom rozšírenia vyučovania je predovšetkým rozvíjanie estetického vkusu, tvorivých schopností, ale aj dosiahnutie dokonalého ovládania techniky predmetu, prebúdanie tvorivej fantázie a zmyslu pre samostatný umelecký výraz. Odbornej komisii predsedala krajská inšpektorka dr. Mária Zikavská a celú prehrávku viedol riaditeľ hostiteľskej školy Friderich Malíšek. Tohtoročná prehliadka ukázala prílev nových talentov na ĽŠU, bola previerkou práce a hudobného rastu tých žiakov, ktorým sa už v minulosti poskytla možnosť rozšíreného vyučovania, a vo veľkej miere poukázala na náročnosť a obetavú prácu učiteľov, ktorí s detským talentom vedia pracovať, rozvíjať ho od samotných počiatkov a citlivo, prezieravo viesť svojich žiakov až k vysokej profesionálnej úrovni, ktorá je predpokladom štúdia na stredných a vysokých umeleckých školách. -EV-

● **MEDZINÁRODNÁ AKORDEONOVÁ SÚŤAŽ V KLINGENTHALI (NDR)** sa konala v dňoch 10.—15. mája 1986. V rámci Vogtlandských hudobných slávností sa tohto roku súťažilo v hre na akordeón v štyroch kategóriách rozdelených podľa veku. Slovenskí akordeonisti súťažili v starších kategóriách — a úspešne. Druhú cenu získal študent žilinského konzervatória Róbert Jurčo a v kategórii do 15 rokov 5. miesto Ľubomír Kianička. V kategórii nad 18 rokov získal 1. cenu Róbert Opiola z PIR pred Margie Jelovčicovou z USA a Tatianou Lukičovou zo SFRJ. V kategórii do 18 rokov získal 1. cenu Sinisa Voljavac zo SRFJ pred našim Róbertom Jurčom a Norbertom Donadeim z Francúzska. Slovenskí akordeonisti predviedli umenie vysokých kvalít a potvrdili dobré meno slovenskej akordeónovej školy. O dobrej úrovni našej hudobnej literatúry svedčil fakt, že diela československých autorov — Felda, Dvořáka, Hatríka, Prockého — boli v repertoári zahraničných a našich hráčov. Na záverečnom zasadnutí medzinárodnej poroty boli dohodnuté podmienky pre budúci, v poradí už XXXIII. ročník súťaže. Na zasadnutí poroty sa tiež zhodnotilo kolokvium z roku 1985 a určil sa okruh tém pre kolokvium na rok 1987. ČSSR v porote zastupoval akordeonista Vladimír Čuchran, ktorého na záverečnej porade určili za stáleho zástupcu SSR pre medzinárodnú súťaž v Klingenthal. ČSR zastupuje v tejto významnej medzinárodnej súťaži Jan Ende z Prahy. -Ču-

● **K NEDOŽITEJ ŠEŠTDESIAŤKE VOJTECHA ADAMCA.** Jednou z najvýraznejších osobností hudobného života východného Slovenska bol v nedávnej minulosti Vojtech Adamca (12. 7. 1926 — 27. 4. 1973). Narodil sa v Spanej doline, blízko Banskej Bystrice. Otec-robotník bol zapáleným ľudovým muzikantom. Ľudová hudba a pieseň prebudili v mládencovi čoskoro túžbu aktívne pestovať hudbu, a tak hrá na husliach, neskôr na klavíri, harmonike i organe. Od r. 1945 študuje na Učiteľskej akadémii, po ukončení ústavu učí v Liptovskom Hrádku, Važci i vo svojom rodisku, Ľubietovej a Hybiach. Vedie robotnícky spevokol v Ľubietovej a robí aj prvé skladateľské pokusy. V r. 1947—1950 študuje na Pedagogickej fakulte v Bratislave, no na základe konkurzu získa miesto zbornajstra v novozaloženom SLUK-u a od r. 1948 po šesť rokov buduje základný speváckeho zboru a zožina s ním prvé domáce i zahraničné úspechy. Diaľkové štúdium dirigovania na VŠMU u prof. Talicha a Strelca bolo prirodzeným dôsledkom tejto novej orientácie. V r. 1955 nastupuje Adamca ako druhý dirigent Košického rozhlasového orchestra a už o rok neskôr sa ujíma aj vedenia Ľudového spevokolu učiteľov Slovenska i Okresného učiteľského spevokolu Košice-vidiek. Tento zbor sa spája v roku 1964 so Spevokolom košických učiteľov a Adamca sa stáva jeho dirigentom. Kratší čas pracuje aj s prešovským učiteľským spevokolom Moyzes. -RS-

Na spoluprácu s Vojtechom Adamcom si radi spomínajú aj členovia Spišského učiteľského speváckeho zboru so sídlom v Sp. Novej Vsi, ktorý viedol od r. 1958, oživil jeho činnosť a pripravil ho na Slávnosti zborového spevu v B. Bystrici. V Adamca spolupracuje sporadicky aj s ľudovým súborom Branisko, usilovne komponuje a v poslednom období života sa vracia i k pedagogickej činnosti: na košickom konzervatóriu vyučuje základy dirigovania, intonáciu a zborový spev. Ako inštruktor dirigentov speváckych zborov často sa zúčastňoval rozličných kurzov a školení a zasadal i v súťažných porotách. Kompozičná práca V. Adamca sa dotýkala predovšetkým oblasti scénickej hudby pre divadlo, televíziu a rozhlas, no nechýbajú ani zborové úpravy a piesne. -RS-

● **6. ROČNÍK SEMINÁRA MLADÝCH KRITIKOV A MUZIKOLÓGOV,** ktorý pravidelne usporadúva Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov, sa konal v dňoch 29. mája — 1. júna t. r. v Hukvaldoch. Program stretnutia mladých bol zaujímavý a podnetný. Vedenia akcie sa zhostil Jiří Štílec ml. Účastníci mali možnosť v ostravskom rozhlasovom štúdiu zoznámiť sa s novými elektroakustickými kompozíciami, ktoré uviedol skladateľ Milan Slavický. Súčasťou seminára bola prednáška dr. Jiřího Bajera, DrSc., ktorý sa zamerával na niektoré aktuálne problémy súčasnej hudobnej kultúry, analyzoval stav nášho dnešného historického vedomia, ktoré v nejdnom ohľade zaiste nie je na takej úrovni, aká by bola ideálna. V druhej časti prednášky poukázal na potrebu lyriky, ktorá patrí k integrálnym zložkám hudobnej výpovede a v mnohých prípadoch akoby zo súčasnej hudby vymizla. So svojou kompozičnou poetikou zoznámil prítomných Petr Eben. Príspevky mladých muzikológov aj keď rôznorodého zamerania boli dokladom postupného dozrievania mladšej českej muzikologickej školy. Na záver seminára si účastníci vypočuli víťazné kompozície ostravskej súťaže Generácia '85. -B-

● **KONCERTY PRE MATERSKÉ A ZÁKLADNÉ ŠKOLY.** Riaditeľstvo a učiteľský zbor Ľudovej školy umenia v Komárne z iniciatívy odboru školstva ONV usporiadal v apríli a máji t. r. rad koncertov pre materské školy a pre 1.—4. roč. obvodných základných škôl. Program koncertov bol v súlade s učebnými osnovami MŠ, príp. ZŠ. Realizátori podujatia zvolili nezvyčajnú formu na predstavenie hudobných nástrojov, na ktorých sa vyučuje na komárňanskej ĽŠU. Deti hrali deťom. Medzi jednotlivými hudobnými číslami sa pre deti materských škôl uviedla rozprávka, čo oni prijali s veľkou radosťou. Takto pred prijímacími skúškami kladná motivácia pomáha vzbudiť záujem detí o štúdium na ĽŠU. -Bo-

Koncerty pre Kruh priateľov SF

Možno keby sa boli písali recenzie na jednotlivé koncerty určené pre Kruh priateľov Slovenskej filharmónie (cyklus K) boli by sa síce podrobnejšie hodnotili interpretačné výkony, ale snáď by tak trochu unikol celostnejší pohľad na tento cyklus, ktorý má svoje poslanie, svojho veľmi konkrétneho a adresne pomenovaného poslucháča, a preto i svoju vyhranenú dramaturgiu. Azda nebudem veľmi ďaleko od pravdy, ak poviem, že základná myšlienka týchto ôsmich koncertov bola vyjadrená v konfrontácii klasickej kvartetovej literatúry a prirodzene i takých komorných súborov, akými sú napríklad Filharmonické kvarteto, Slovenské kvarteto, Moyzesovo kvarteto, Panochovo kvarteto, či Kocianovo kvarteto. So spomínanými kvartetami spolupracovali takí renomovaní klaviristi ako P. Toperczer, M. Lapšanský a I. Gajan. Bol tu však i koncert SKO, vystúpenie súboru Cappella Istropolitana a piesňový recitál M. Hajóssyovej s klaviristom J. Panenkom. Za výrazný prínos možno považovať predvedenie Bergových Siedmich piesní (E. Blahová — soprán, M. Starosta — klavír) a Bergovej Lyrickej suity v podaní Moyzesovho kvarteta. Spomínam tieto momenty najmä preto, že koncerty pre Kruh priateľov SF by sa mali uberať práve touto cestou. To znamená, že tento okruh milovníkov hudby by sa mal v budúcnosti čoraz častejšie stretávať s hodnotami, ktoré sa bežnému poslucháčovi abonementných koncertov môžu zdať príliš

náročné. Myslím predovšetkým na hudbu 20. storočia a prirodzene i na pôvodnú slovenskú a českú tvorbu. Zdá sa, že podližnosti sú v tomto smere nemalé. Ale bolo by zase nesprávne chcieť od dramaturgie, aby sa jednostranne uberala týmto smerom, aby jednostranne akcentovala len klasikov nášho storočia. Veď práve tak máme veľké podližnosti i voči hudbe iných štýlových období. A potom — chýbajú nám i veľké sólistické recitály husľové, klavírne, violončelové... Nazdávam sa, že nepostačujú tie, ktoré sa sporadicky vyskytujú v rámci komorných koncertov. Pri vypracovaní dramaturgickej koncepcie na budúce obdobie bude potrebné tak ako doteraz mať stále na pamäti návštevníka, ktorého chceme vidieť v Kruhu priateľov SF. Predkladať mu tradičný repertoár, ktorý má pravdepodobne v domácej diskotéke či fonotéke, nemá zmysel; skôr treba rozširovať jeho obzor o nové, neznáme, či neprístupné hodnoty. Ak už tradičný repertoár, tak v objavejnej interpretácii — to je jediná cesta, ktorá v očiach návštevníka nachádza opodstatnenie. Bolo by snáď dobré už dopredu niekoľkými vetami informovať o cieľoch dramaturgie konkrétne pre Kruh priateľov SF. V minuloročnej koncertnej sezóne dominovala kvartetová literatúra, v novej koncertnej sezóne to môže byť napr. sonátová literatúra pre husle, violu, violončelo, literatúra pre dychové nástroje, piesňová tvorba 20. storočia a podobne. Isteže, námetov by



Zaslúžilá umelkyňa Magdaléna Hajóssyová. Snímka: K. Diugolinský

bolo veľa, zatiaľ čo pri ich realizácii sa zákonite naráža na mnohé ťažkosti. Veď hovoriť do dramaturgie by chcel dnes každý, preto nie je cieľom tohto krátkeho poobhliadnutia sa radiť, či poučovať ľudí, ktorí oveľa komplexnejšie vidia do uvedenej problematiky.

Koncerty pre Kruh priateľov SF sú znamenitou myšlienkou, ktorú treba rozvíjať a ďalej dotvárať — nie v zmysle radikálnej inovácie, ale tvorivého obohacovania už načatého diela. IGOR BERGER

Stretnutie mladých muzikológov v Dolnej Krupej

Už po trinásť raz sa konal v Domove slovenských skladateľov v Dolnej Krupej seminár mladých muzikológov pri ZSSK (3.—4. júna 1986), ktorý tvorivou a na debaty plodnou atmosférou nadviazal na predchádzajúce ročníky tohto podujatia.

V rámci istej ustálenej programovej štruktúry odzneli dve zaujímavé prednášky. Dr. Euba Ballová, CSc. v svojom príspevku Otázky dokumentácie a spracovania tematiky robotníckej kultúry poukázala na to, že ešte aj dnes sa dosť často stretávame so zúženým chápaním predmetu výskumu robotníckej kultúry, s akými izolovaným pohľadom z hľadiska zaradenia do celkového hudobného života, umeleckej úrovne i polyfunkčnosti robotníckych hudobných združení. Doc. dr. Naďa Hrková, CSc. pertraktovala aktuálnu tému K možnostiam verbalizácie hudby v hudobnej kritike. Načrtla historické pozadie hudobnej i umeleckej kritiky, zmienila sa o funkcií, cieľoch i možnostiach hudobnej kritiky predovšetkým v súvislosti s tvorbou. Jej teoretické východiská sa v konkrétnej podobe rozoberali v rámci diskusie k tejto téme. Hostom podujatia bol aj hudobný skladateľ doc. Ivan Parík, ktorého slovné vyznanie o hudobných i nehudobných „láskach“ i o tvorivej kompozičnej ceste doplnili hudobné ukážky z jeho diela (moderovala dr. Z. Martináková).

V rámci bloku Muzikologické rozpravy sa predstavilo referátmi deväť mladých muzikológov (M. Blahynka, E. Bugalová, Z. Czagányová, E. Červená, B. Dlháňová, S. Fecsková, V. Fulka, J. Lengová, P. Smo-

lík). Hoci tohto roku prevládali príspevky s historickou problematikou, nechýbali ani štúdie o súčasnej slovenskej hudobnej tvorbe, resp. jej tvorcovi a referáty orientujúce sa na otázky hudobnoestetické, filozofické i pedagogické. Každý referát vzbudil adekvátny ohlas i neformálnu diskusiu, čo možno počítať k ďalším pozitívam dolnokrupianskeho podujatia mladých. Nie je totiž dôležité len to, aby muzikológ dokázal písomne formulovať svoje názory, aby sa dokázal tvorivo zmocniť skúmaného predmetu, ale aby dokázal svoje názory a východiská predstaviť v koncentrovanej podobe aj v rámci diskusie. Lebo zdá sa, že umenie diskutovať nepatrí ani k obľúbeným ani k silným stránkam nielen spomínaných stretnutí mladých. Práve v diskusii sa objavili podnetné myšlienky týkajúce sa napríklad vydávania korešpondencie významných osobností hudobníkov či memoárov literatúry, do akej miery sa možno naučiť alebo nenaučiť písať umeleckú kritiku (zdôraznenie idey V. Helferta o vrodennom talente pre umeleckú kritiku), či sa možno v recenzii zamerať výlučne na jediné dielo — interpretáciu (s ohľadom na budúcu históriu) a pod. Zvláštnu pozornosť vyvolali i otázky metodologickej hudobnej analýzy. Muzikologické rozpravy viedol predseda KMTK Ján Albrecht.

Hoci počtom účastníkov nemožno merať úspešnosť podujatia, približný počet vyše 20 prítomných každý deň dáva tušiť, že o dolnokrupiansky seminár mladých muzikológov záujem je. Kiež by mu svieži a tvorivý duch vydržal i do ďalších rokov. -JL-

Televízny zápisník

V strede pozornosti ďalšieho pokračovania cyklu Najkrajšia hudba môjho života, odvysielaného v Čs. televízii 8. júna 1986, stála ľudová pieseň a hudba. Ukázalo sa, že rozšírenie záberu cyklu za hranice vážnej hudby bolo šťastnou myšlienkou. Dramaturg relácie René Lužica si prizval k spolupráci vedúcu vedeckú pracovníčku Národopisného ústavu SAV PhDr. Soňu Bursalovú, CSc. (zároveň spoluautorku scenára) a akademického maliara Viliama Hornáčka. Konfrontácia vedeckého, profesionálneho prístupu k ľudovej piesni a vzťahu, ktorý sa dá označiť ako základný, primárne ľudský v podobe radosti z hry, spevu, z vlastného prejavu, sa stala hybnou silou celej relácie. Iste nie náhodou vyústila do spoločného úprimného obdivu k ľudovej hudobnej kultúre a k jej nositeľom. V prípade vedeckého pracovníka to nebýva vždy samozrejmosťou. Už samotná povaha jeho práce vyžaduje istý nadhľad a odstup od skúmaného materiálu. Rovnako intenzívna pozornosť, akú popredná slovenská folkloristka dosiaľ venovala náročnej zberateľskej práci v teréne popri práci teoretickej, tento obdiv potvrdzuje. Divák mal tak možnosť získať na jednej strane živú predstavu o pracovnej náplni folkloristu a etnomuzikológa od terénnych výskumov, založených na úzkom kontakte a práci s ľudmi, cez transkripciu zozbieraného materiálu až po jeho spracovanie. Na druhej strane obraz o slovenskej ľudovej piesni ako o mikroútvaru, v ktorom je na malej ploche sústredená nevsedená poézia, často i prekvapujúci hudobný nápad, a to predovšetkým v jej starších vývinových vrstvách. Výber ukážok v relácii sa zamerával najmä na ne (uspá-

vanka z Liptovských Sliačov, trávnička z Horehronia).

Cesta akademického maliara V. Hornáčka k ľudovej hudbe naznačila, ako často na jej začiatku stojí vlastne len náhoda. Umožnila mu prvý kontakt s ľudovou hudbou, piesňou, tancom a ich osobitou atmosférou v Hrochoti. Ten prerástol do záujmu o vlastný prejav — spev, doviedy preňho neznámu hru na píšťalke a najmä na husliach. Náhodné stretnutie vyústilo, ako sám priznal, do trvalého, verného vzťahu na celý život. Charakterizoval ho výstižne nielen za seba, ale za mnohých, ktorým pôvodná ľudová hudba učarovala podobným spôsobom. Divák sa o tom mohol napokon sám presvedčiť. Spolu s priateľmi, ktorých si do štúdia prizval, sa V. Hornáček predstavil ako predník sládkovej trojky, rozštrenej o cimbal, reprezentujúcej hru podpolianskych vrchárskych muzík. Bolo by iste zaujímavé počuť podrobnejšie rozprávanie o tom, akým spôsobom si tento štýl hry osvojil, prípadne od koho a pod. K regiónu Podpoľania sa viazali aj ďalšie hudobné ukážky relácie — rozkazovačky z Hrochote a snímka ľudovej hudby z Detvy s predníkom Ondrejom Molotom. Azda práve spontánnosť, bezprostrednosť, živosť tohto prejavu spôsobuje, že si k nemu môže nájsť cestu nielen umelec so zvýšenou citlivosťou k esteticky hodnotnému, ale prakticky každý. V relácii sa podarilo naznačiť, ako tradícia ľudovej hudby dnes nachádza svoje pokračovanie v širokom rozptyle od pôvodných, tradičných foriem až po amatérske pestovanie.

K živej atmosfére relácie prispeli predovšetkým jej hostia ako aktívni spolupracovníci. Vhodne vybrané ukážky pripomenuli, že autentickej podobe ľudovej hudby by sa v televíznom vysielaní malo venovať azda viac pozornosti...

HANA URBANCOVÁ

HUDOBNODRAMATICKÁ TVORBA JÁNA CIKKERA

Po premiére Jura Jánošíka v roku 1953 [po Suchoňovej Krúthave to bola druhá slovenská národná opera] začína sa v tvorbe Jána Cikkera nová, dovtedy netušená veľká kapitola, v ktorej sa dostáva nad orchestrálnu a komornú tvorbu opera. To, čo predchádzalo tejto dráme o slovenskom zbojníkovi odohrávajúc sa začiatkom 18. storočia nemožno nazvať v žiadnom prípade len predprpravou na veľké hudobnodramatické projekty [Jarná symfónia, Leto, Boj, Ráno, Spomienky...]. V podstate celý ten grandiózny projekt doposiaľ napísaných deviatich opier [Juro Jánošík, Beg Bajazid, Mr. Scrooge, Vzkriesenie. Hra o láske a smrti, Coriolanus, Rozsudok Obliehanie Bestrice, Zo života hmyzu] možno rozdeliť na tri významovo rozdielne tvorivé okruhy, ktoré sa napájajú na seba v nedeliteľnej kompozičnej kontinuite. Sú pospájané i významnou orchestrálnou tvorbou, ktorá by mohla tvoriť ďalšiu závažnú kapitolu o skladateľovej tvorbe.

V prvej tvorivej etape hudobnodramatickej tvorby J. Cikkera je zrejme hlboká zakorenenosť dvoch slovenských národných opier v domácej pôde, a to nielen čo sa týka dejovej osnovy, ale i samotnej kompozičnej zložky. Napriek tejto zakorenenosti však cítiť, že Cikkerova hudba vyrastala a dozrievala na krížovkách kultúr [Praha, Viedeň], že tvorivá poučenosť z Wagnera dotvorila sa pod slovanským nebom. Takže polypersonalita osobnosti nespočíva len v osciláciách medzi modalitou, diatonikou, chromatikou, homofóniou, polyfóniou, heterofóniou, ale i v absorbovaní rozmanitých kultúr a vplyvov, ktoré duchovný prievan zahnal na spomenuté dve významné hudobné krížovatky. V Jánošíkovi to cítiť ešte evidentnejšie než v Begovi Bajazidovi — myslím tým prepojenie etnického a európskeho dedičstva, to, že Jánošíkom [a predtým Suchoňovou Krúthavou] sme začali dobíhať straty, ktoré malo na konte nie najšťastnejšie dedičstvo minulosti. Tvorivý duch J. Cikkera nielenže sa musel najprv zakoreniť v domácej pôde, ale poznajúc tento zdroj, z ktorého čerpal, potreboval postupne čoraz dôvernejšie splynúť s duchovným dedičstvom európskych kultúr.

Tak sa zrodil Mr. Scrooge, ktorý svojím odpútaním sa od domácich inšpiračných zdrojov [nie však odcudzením sa, ale skôr hľadaním a nachádzaním nových mostov] znamená začiatok druhej etapy, povedzme druhého tvorivého okruhu. Scrooge na rozdiel od Jánošíka, či Bajazida nezápasí už so silami mimo seba. Je to človek v plnosti svojich rozporov. Scroogeom sa začína Cikkerov zápas o očistu ľudského jedinca. Je to opera o strate a znovu nájdení lásky. Cikker — ako vieme — siahol tu po Dickensovej Vianočnej piesni akcentujúc myšlienku, že i ten najhorší jedinec sa môže stať človekom, že hlas srdca, výzva ku konaniu dobra nie je mystickým tajomstvom. Tu sa autorovi podarilo majstrovským spôsobom zachytiť kompozične javiskovú situáciu, transformovať psychický svet svojich postáv do hudby a jej tvarov. Veď Dickensov a Cikkerov hrdina žije v určitej dobe, je reprezentantom pravdy, ktorá žije v každom z nás.

Nadväzujúc na svoju predchádzajúcu tvorbu, Cikker hľadá a nachádza stále voľnejší výklad svojich harmonických výbojov a lineárne sa pohybujúcich hlasov. V hľadaní nových ciest a nových mostov k veľkým európskym kultúram, oslovuje nás jedno z najväčších skladateľových hudobnodramatických diel — Vzkriesenie [podľa románu L. N. Tolstého]. Je to svedectvo o zložitosti a nejednoznačnosti ľudského konania, o zápase a zmietaní sa medzi pudom, citom a rozumom — návrat k ideálnej ľudskej podobe cez poznanie vlastnej viny. Nechľudov nie je schopný predvídať dôsledky svojich činov, kým sa nestane tragickou obeťou slabosti seba samého. Nič mu už nemôže prinavrátiť stratené šťastie. Je to opera o odpustení a uznaní vlastnej viny, ktorá má dosvedčiť, že ľudskú dôstojnosť nemožno za žiadnych okolností zabíť. Umičať snáď áno, ale zabíť nie. V hudobnej reči sa prehlbuje samostatnosť hlasov, oscilujúca neraz medzi polyfóniou a heterofóniou. Autor sa vyhýba funkčnej harmónii v tradičnom slova zmysle a terciovej stavbe akordov. Dôsledne využíva chromatiky v dialógu s diatonikou. Vokálna a instrumentálna zložka tvoriac nedeliteľný celok neustále zápasia o svoju prioritu. Dejový spád tejto veľkej drámy nie je v podstate ničím iným než vývojovou peripetiou — evolúciou od zla k dobru. Vo Vzkriesení je k prerodu človeka potrebná nevinná obeť — v Scroogeovi to bola skôr predtucha smrti.

V Hre o láske a smrti Cikker siahol po literárnej predlohe R. Rollanda z obdobia Veľkej francúzskej revolúcie. Ako sa vyjadřil sám spisovateľ, nejde tu len o hrdinskú drámu zo starých čias, ale o pohľad na podstatu moci a hranicu života a smrti. Podľa literárnych vedcov nepatrí síce Rollandova hra k je-



Celkový pohľad na scénu opery Hra o láske a smrti, ktorá naštudovala Národné divadlo v Prahe roku 1973.

Snímka: archív Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie

ho vrcholným dielom, no napriek tomu nastoľuje zázračný súzvuk medzi etickými a občianskymi postojmi. Vo víre francúzskej revolúcie dochádza k intímnej dráme troch ľudí. V tieni gilotíny sa váži skutočná cena lásky, priateľstva a statočnosti. Akoby vlastne ani nezáležalo na tom, kde sa príbeh odohráva — či v Anglicku, v cárskom Rusku, Paríži, Ríme, Santiagu... To pre autora nikdy nebolo rozhodujúce; jeho postavy sa museli rozhodnúť vždy v konkrétnych životných situáciách — a navyše museli sa vždy osvedčiť, obetovať sa, zostať sebe verní. O opere v tradičnom slova zmysle ani nemožno hovoriť. Ľudský hlas nedeklamuje slovo ani neakcentuje ariózný melodický spád. Opája sa tokom svojho instrumentálneho spolu-partnera, rešpektuje ho v snahe dopovedať všetko to, čo sám nemôže, ba niekedy sa mu úplne podriadi. V instrumentálnej sfére sa odohráva neraz to najpodstatnejšie: tu sa priam so seizmografickou dôslednosťou odvíja pútavá látka hudobného deja, reaguje sa na každé vypovedané slovo. Instrumentálna zložka v podstate komentuje dej. Ľudský hlas vypovie slovo, ozvláštni ho svojím instrumentálnym spádom odmeriavajúc v dialógoch, či monológoch expresívnu údernosť svojich myšlienok.

Na podobnom princípe je založený i Coriolanus [podľa rovnomennej tragédie Shakespeara]. Po stránke kompozičnej nad vokálnou zložkou dominuje neraz súvislý symfonický tok. Azda len v zborových pásmach sa stáva ľudský hlas [po stránke tvarovej] dominujúcim faktorom. Tu zaznievajú i súvislejšie kantabilné pásma — vypuklé vokálne obrazy. Po Coriolanovi už nemožno stavať na ďalšej hypertrofii kompozičného jazyka. Východiskom je len návrat k uvoľnenejšiemu tvorivým väzbám. V tejto — na rôznohlase bohatej — krajnosti žije taktiež neopakovateľná príťažlivosť. Je pravda, že vo viacvrstvej hustej spleti mnohohlasu niet priestoru pre vzdušnú vertikálnu, či horizontálnu sadzbu a orientácia v tejto spleti hudobného toku kladie na poslucháča mimoriadne nároky. Polytonalita akosi dobre korešponduje s heterofóniou — najmä ak je nasýtená poltónovými súzvážnosťami. Niet tu uspokojujúceho momentu, niet statického bodu v priestore a čase: existuje len neustále plynnutie poháňané súkolím už opísaných následností.

Cikker je predovšetkým veľký dramatik. Instrumentálna zložka nepodmaľováva ľudský hlas — chce byť symfonickým fenoménom. V hudobných drámach Cikkera sme svedkami veľkých syntéz, akoby sa uzatvárali kapitoly. A tak vzniká pocit, že týmto smerom ďalej ísť nemožno. Budeme asi nanovo objavovať krásu vokálnych kantilén, nové neoslohy a zároveň čerpať poučenie z výdobytkov nášho storočia. Zdá sa, že Coriolanus bude mať svojich večných stúpenecov i odporcov — čo je vonkoncom prirodzené, ak berieme do úvahy že sa tu odstránil rozdiel medzi vokálnou a instrumentálnou zložkou, a to do takej miery, že to tradičnou „zafaženú“ poslucháč môže považovať až za vstup na zakázanú zónu.

Napokon i sám Cikker v nasledujúcej opere Rozsudok [podľa Kleistovho Zemetrasenia v Chile] vykročil smerom ku kantabilnejšiemu opernému typu — akoby sám pocítil po Coriolanovi, že sa ďalšie cesty týmto smerom uzatvárajú. Večná otázka i výtka „ľudia, prečo vraždíte nevinných“ sa v Rozsudku nastoľuje ako apel na svedomie človeka, vystavené v každej dobe nebezpečenstvám neľudskosti, nenávisti a hnevu. Na rozdiel od skladateľových predchádzajúcich diel je Rozsudok trochu romantickejšie zameraná opera [nie však v pejoratívnom slova zmysle]. Premennosť a bohatstvo dejovej postupnosti vytvára priestor tak pre polohy lyrické, ako i expresívne a dramatické. I tu je však dráma završená vraždou zo slepej nenávisť, ktorú nevedela zmeniť ani kataklizma zemetrasenia. V Rozsudku na rozdiel od Coriolana sa melos azda vypuk-

lejšie vyčleňuje z heterofónnej kontinuity, aby stál jednoznačne v službách ľudského hlasu ako kantabilný článok. V lyrických a meditatívnych úsekoch rozširuje Cikker svoju výrazovú škálu o prvky takmer komorne rozohrané, čím sa výrazová a kompozičná škála obohacuje o ďalšie rozmary.

Po veľkej hypertrofii kompozičných princípov hudobnej drámy nachádza Cikker momenty, ktoré odľahčujú všetku zložitost, ku ktorej sa sám prepracoval. Mosty k veľkým európskym kultúram boli postavené [Dickens, Tolstoj, Rolland, Shakespeare, Kleist], a preto možno sa vrátiť na domácu pôdu.

A tak sme pri zrode tretieho tvorivého obdobia v hudobnodramatickej tvorbe skladateľa. Prvý návrat na domácu pôdu badáme v Obliehaní Bestrice — prostredníctvom literárnej predlohy K. Mikszátha. Mám na mysli predovšetkým návraty z hľadiska hudobného, kompozičného, to, že sa v Cikkerovej hudbe opäť zjavuje slovenská ľudová melódika, slovenské intonácie. Napríklad tzv. stolová hudba [Tafelmusik] v rytme od zemku v prvom obraze výstižne charakterizuje slovenské prostredie alebo duvajú „Keď som ja bojuval“ v tretom obraze. Po stránke hudobnej je azda najúchvatnejší obraz pri Váhu. Nesporne sú tu kompozičné analógie medzi Obliehaním Bestrice a Jurom Jánošíkom, najmä čo sa týka pôsobnosti rytmicky prenatných plôch, ako i tanečných a pochodových kreácií. Odľahčujúcim prvkom [vzhľadom na spomenutú hypertrofiu skladateľovej hudobnej reči] je tu komickosť, či skôr tragikomickosť deja. Myslím na takú komickosť, ktorá je produktom absencie ľudských citov. Nejde tu ani o výsmech z prežitku [grófi Pongrácz — ako posledný hradný pán], ale skôr o spätosť protirečení, z ktorých vyviera ono tragikomické ako ťonomen spájajúci prvok komický s dramatickým. Cikker vie, že smiech nemôže byť jediným ukazovateľom komediálneho charakteru, lebo skutočná komédia je neraz podľa najhlbšieho a najvlastnejšieho zmyslu smutná a trpká. Je to vlastne paradox komédie, a to je moment zblížujúci komédiu s tragédiou. Veď komédia je vlastne len paródiou tragédie a tragikomédia je čímsi ako vážnou komédiou. Nad postavou grófa Pongrácza sa možno azda viac zamýšľať než smiať. Nepochybne je to ľudský prežitý tragikomickosť, a teda nie príbeh groteskných gagov. Pochopiteľne, s prvkami a obrazmi vyslovene úsmevnými sa stretávame i v hudbe: sú to neraz veľmi vtipne rozohrané prieniky k slovenskej ľudovej melódike: je tu nastolená sugestívna karikatúra pochodu paródie tanečne ladených epizód. Celkovo však možno povedať, že Cikkerovu hudbu v jej prislovečnej heterogenosti dôsledne preniká dramatický nerv.

Na domácej pôde zotrúva Cikker i v deviatej opere Zo života hmyzu [podľa

cie hlasov, prerastajúci zväčša v heterofóniu. To všetko malo dopad na mnoho- vrstevnosť vo vertikálnej zložke [bitonalita, biakordika, intervalová stavba akordov]. I Cikker pocítil nezadržateľný prúd smerujúci k oslabovaniu tradične chápaných statických a kinetických síl v zmysle tonality. Chápal však, že konštantami môžu byť veľmi rozmanité elementy melodické, rytmické, harmonické, konsonantné, či timbrové. Cikker teda prijímal i keď kriticky, predsa len dosť intenzívne kompozičné princípy hudby 20. storočia. Je zaujímavé, že napriek tomu nikdy nerevoltoval voči romantizmu. Miloval Wagnera, no rovnako i Dvořáka — bol a zostáva romantikom celou dušou.

Vrodená hudobnosť pôsobí neraz v jeho tvorbe ako samovoľný činiteľ. Na jednej strane sublimoval do svojej tvorby mladícku veselost, životnú energiu, spojenú s prostotou, niekde až detskou naivitou [Sonatina pre klavír, Concertino pre klavír a orchester] alebo premiešanú prvými nárazmi konfliktov [Symfonický prólog, Jarná symfónia], inde to bolo rýdze vyznanie umelca, vyjadrujúce najposvätejšie city [Pieseň o mamičke]. Jeho tvorba sa spája tematicky s drsnou realitou, s príznačnou umeleckou vidinou vojny [V samote, Cantus filiorum, Vojak a matka, Spomienky].

Druhou základnou oblasťou je Cikkerova intenzívna láska k prírode a najmä k horám [Nízky a Vysoký Tatrá]. Táto prírodná tematika vždy bola v Cikkerovej tvorbe národne lokalizovaná a spájala sa so slovenskými folklórnymi intonačnými podnetmi. Slovenský pastorálny a selankový kolorit prenikol napríklad do opier Juro Jánošík, Beg Bajazid a orchestrálnych diel Leto, Slovenská suita, Selanka... K prírodnej tematike možno zaradiť tematiku vianočnú, obrazy zimnej poézie slovenských Vianoc v ich prírodnej i ľudovej zvykovej forme. V prípade opery Mister Scrooge však vystúpil do popredia silný etický katarizujúci aspekt tejto témy.

Ďalšou veľkou inšpiračnou oblasťou Cikkerovej tvorby je etnické prostredie slovenského vidieckeho ľudu so všetkými jeho mnohotvárnymi životnými prejavmi, psychikou, obyčajmi, zvykmi a nadväzujúci na jeho svojráznou rečou a hudobným prejavom. V istom období Cikkerova tvorbu preniká prvok aktuálny, politický, sociálny a národno-demokratický [Pochod povstalcov, symfonická báseň Ráno, hudba k filmu Vlčie diery, opera Juro Jánošík]. Zbojnícka tematika ako skladateľova obľúbená, intonačne vyhranená oblasť zlieva sa tu často s programom povstaleckého odboja a národného oslobodenia. Cikker sa najčastejšie opieral o pohronský folklór alebo folklór detviansko-zvolenskej oblasti. Napokon veľmi dôležitým formovacím podnetom Cikkerovej psychiky bol hlboký záujem o neznáme, skryté stránky ľudského života a psychiky [Mr. Scrooge, Vzkriesenie]. Tu nastoľuje lásku ako hodnotu, ako symbol najskvostnejších kvalít človeka. V kompozičnej práci to



Scéna v nevestinci z opery Vzkriesenie, ktorá uviedlo v roku 1976 Slovenské národné divadlo. V strede Pavol Gábor ako kupec Smelkov. Snímka: J. Vavro

bratov Čapkovicov). Keďže toto dielo ešte nebolo predvedené, kontakty s ním existujú zatiaľ len v polohách čítania rukopisu partitúry. Život hmyzu pripomínajúci život ľudí a mnohé ľudské kladné i záporné vlastnosti, k tomu prekrásna postava tuláka ako svedka, ktorý komentuje v personifikovanej rovine všetko to, čo sa pred ním odohráva — to je projekt hudobnej drámy. Cikkerova hudba ostáva síce naďalej nervne dramatická, ale skôr súciti s človekom, ktorému autor nastavil zrkadlo.

Hľadajúc rozdielnosť, špecifické črty vývoja a tvorivých premien tvorby Jána Cikkera, pokúsime sa nájsť najmä po stránke hudobnej a snád i filozofickej to zjednocujúce, osobité či príznačné pre celoživotné dielo skladateľa. Po stránke kompozičnej môžeme konštatovať tendencie smerujúce k vedomému, ale i latentnému monotematizmu. Myšlienkové príbuznosti sú zväčša i v najkontrastnejších tvarových rovinách rozpoznateľné. S princípom monotematizmu ako v hudobnodramatickej tak i v orchestrálnej a komornej tvorbe úzko súvisí princíp kontrapunktickej organizá-

cie hlasov ako výrazový podmanivosť, neraz ako strhujúcu živelnosť — senzualizmus a emocionalitu.

Cikker nikdy nevyslovuje svoje myšlienky v nadsadených, či extaticky prepliatych polohách. Jeho citový fond je vystavaný z pevných kvádrov, má hlboké korene a pevné základy. Nie sú to sentimentálne vzplanutia, ale vždy pevné stanovisko, trvalý postoj. Na slovo, na myšlienku nereaguje len ako umelec, ale i ako človek. Slovo — najmä básnické, umelecké — vždy prebúdzalo tajomné tvorivé sily skladateľa, ktorý nevnímal len slovo, ale aj hudbu, čo mu ono evokovalo. Vedel, že hudba to nie sú noty, ale tajomné sily — nevysvetliteľné, prichádzajúce k nám z neznámych príčin a diaľav.

Hudobnodramatická tvorba Jána Cikkera nie je dnes ani zďaleka dopovedaná a ani teoreticky preskúmaná. V kontextoch, ktoré však prekračujú rámec a hranice našej kultúry, vieme, že ide o veľkú umeleckú osobnosť, ktorá v reláciách celoeurópskych vážne prehovorila do vývoja hudobnej drámy v našom storočí.

IGOR BERGER

Konferencia Spoločnosti pre starú hudbu

Na pôde Spoločnosti pre starú hudbu pri Českej hudobnej spoločnosti sa v dňoch 16. a 17. apríla 1986 konala v Prahe konferencia na tému **Mesto v stredovekej a renesančnej hudobnej kultúre**. Vďaka úspešnej organizačnej aktivite subkomisie pre stredovek a renesanciu Spoločnosti sa tento rok už tretíkrát stretli odborníci a zúčastnenci o hudobnú kultúru 15. až 17. storočia.

Dvadsať prihlásených účastníkov prezentovali výsledky svojich výskumov v niekoľkých problémových okruhoch: **literárske bratrstvá a ich repertoár** (D. Vaníšová, O. Urban, O. Settari), **podmienky pestovania a charakter hudobného repertoára v jednotlivých mesiacoch** (T. Straková, J. Sehnal, M. Horyna, M. Hulíková), **hudba na mestských školách a na univerzite** (R. Pečman, M. Kabelková, J. Berkovec), **odraz náboženských premien v hudbe** (M. Kučerová, J. Válka, Z. Uhlíř), **interpretácia prax chorálu** (K. Mařová), **nototlač** J. Nigrýna (F. Daněk). Hodnotným obohatením konferencie boli referáty historika B. Zilynského a J. Peška a umeleckej historičky J. Žegklitzovej viazané na pražské prostredie, ktoré odhalili pre muzikológov málo známe skutočnosti, súvisiace so všeobecnou kultúrnou situáciou. Záverečný referát patrila J. Černému, ktorý hovoril o repertoári zachovanej i stratenej (t. j. iba evidovanej alebo fragmentálnej) polyfónnej hudby v 16. storočí.

Pozoruhodná bola početná účasť mladých hudobných historikov. Ich príspevky sa stretli so živým záujmom skúsenejších odborníkov, ktorých podnety vyslovene v diskusiách mohli inšpiratívne vplývať na ďalšie prehľadné a spracované prednesené tém. (Širšia verejnosť sa s obsahom referátov bude môcť oboznámiť na stránkach časopisu *Hudbná veda*.)

Čo sa týka zastúpenosti muzikológov, dominovala účasť odchovancov pražskej a brnenskej univerzity, zatiaľ čo Slovensko bolo slabšie zastúpené. Ukazuje sa však potreba rozšíriť, porovnať a prehodnotiť doterajšie poznatky o vzťahu česko-moravského a slovenského etnika (teritória) v oblasti hudobnej kultúry. Podnecovali k tomu aj viaceré referáty, napr. otázka rozšírenosti hudobných tlačí J. Nigrýna, či skladieb J. Handla-Gallusa na území Slovenska.

Tradičný večerný koncert — tentokrát v Pantheone Národného múzea za účinkovania Pražských madrigalistov (umelecký vedúci S. Janyš) — oživujúci hudbu predbielohorskej doby, dodal vedec-kému stretnutiu slávnostnú náladu.

Treba uvítať a vážiť si iniciatívu a organizačné zabezpečenie tohto podujatia — prípravný výbor konferencie: J. Černý, P. Daněk, J. Novotná, Z. Kukalová —, ktoré vytvára príležitosť na užitočnú konfrontáciu najnovších výskumov v oblasti hudobnej kultúry spomínaných storočí v celoštátnom meradle.

MARTA HULKOVÁ

DISKUSNÁ TRIBÚNA

Hudobný vkus a mládež

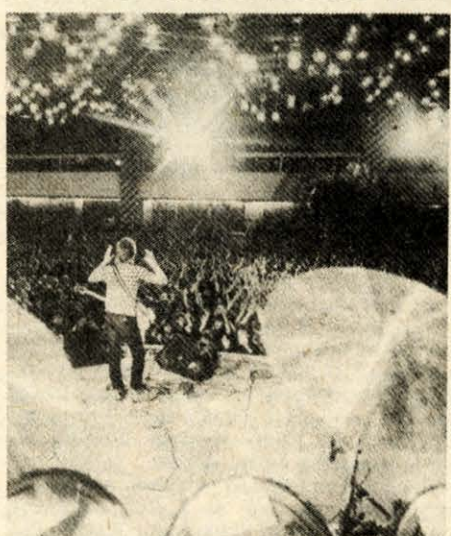
Vkus je systém preferencií a hodnotení, uplatňovaný v oblasti umenia, módy, životného spôsobu a pod. Kým v mimovedeckom myslení sa zdôrazňuje skôr subjektívnosť a arbitrážnosť vkusu, v teoretickom myslení prevažuje názor, že pri formovaní a uplatňovaní vkusu sa prejavuje kultúrna determinácia realizovaná systémom tzv. kultúrnych vzorcov. Konkrétny vplyv na jedince vykonávajú predovšetkým mikroštruktúry (rodina, rôzne neformálne skupiny — napr. skupiny teenagerov s úzko vymedzeným počtom záujmu, tzv. „partie“ a pod.). Nosiťom vkusu je ľudské individuum, osobnosť. Vkus sa javí ako jedna z výrazných manifestácií postoje, a teda motivačných štruktúr.

Hypoteticky je možné stanoviť tri hlavné momenty, podieľajúce sa na vytváraní hudobného vkusu. Prvým je **sféra hudobných skúseností** jednotlivca, kde systém hudobných skúseností predstavuje skôr len limitujúci predpoklad a kde dôležitejšiu úlohu majú kladne i záporne emocionálne orientované hudobné zážitky predovšetkým z formatívneho obdobia vývoja (ontogenéza osobnosti). Druhým, významnejším momentom je **sféra mimohudobná**. Do zložitej súhrny tu vstupujú vrstvy osobnosti, vlastností osobnosti, vôle, schopností, motivácia a pod. Ako integrujúci činiteľ tu zrejme vystupuje inteligencia ako štruktúra vytvárajúca určité formy kontaktov medzi subjektom a objektami. Tretím momentom je **sféra kultúrnej determinácie** v najširšom slova zmysle, ktorej jedná, avšak podstatnú zložku tvorí kultúra ako výchova a vzdelanie, teda racionálne preberanie historickej skúsenosti ľudstva. Z tejto tretej sféry sú odvodené možnosti a limity vkusu, zatiaľ čo „osobný index“ vkusu je zakotvený v prvej a druhej etape, resp. v ich väzbách.

V období ontogenézy osobnosti má na formovaní a vývoji hudobného vkusu rozhodujúci podiel práve sféra kultúrnej determinácie. Jej dôležitou zložkou je **hudobná výchova**. Podiel životných a konkrétnych hudobných skúseností na tvorbe hudobného vkusu a s ním úzko súvisiaceho axiologického aspektu v procese hudobného vnímania je v detskom veku veľmi malý. Ten sa začína výraznejšie prejavovať až v počiatočnej fáze puberty. Jadrom hudobnej výchovy je odovzdávanie umeleckých obsahov, teda estetický proces, ktorý je však možný len pri osvojení, resp. stálom osvojení hudobno-komunikačného kódu. Osvojovanie kódu zahŕňa nielen zvládanie určitých špeciálnych zručností, ale predovšetkým rozvoj špecifických schopností, formovanie postojov a vôbec tvorbu celej osobnosti. A práve v hudobno-výchovnom procese dochádza ku vštepovaniu hudobných skúseností a zážitkov, ktoré majú v neskoršom období (počnúc pubertou) značný podiel na ďalšom formovaní hudobného vkusu jednotlivca. Miera osvojovania závisí jednak od kvality hudobno-výchovného procesu, jednak od štruktúry osobnosti, od jej vlastností, stupňa inteligencie, teda od stupňa rozvinutosti osobnostných charakteristík.

Z hľadiska zacielenia možno hudobnú výchovu deliť na **všeobecnú** (na všeobecnovzdelávacích školách), **výberovo špecializovanú** (na školách typu EŠU) a **profesionálnu** (výchova hudobníkov z povolania).

Hudobná výchova je však len jednou, aj keď veľmi významnou zložkou v rámci



Ilustračná snímka: Atmosféra a spontánny prejav mladého publika na koncerte populárnej hudby.

ci sféry kultúrnej determinácie. V detskom veku má okrem nej na tvorbu vkusu veľký podiel pomerne značný vplyv **rodina**, rodinné prostredie. Jej význam v pubertálnom období ustupuje vplyvu **veľkovo homogénnych skupín** (najrôznejšie skupiny rovesníkov, „partie“ a pod.). Ako jeden z hlavných zjednocujúcich činiteľov tu vystupuje preferencia určitého druhu **populárnej hudby**, ktorá zaisťuje významnú sociálno-integračnú funkciu v živote teenagerov. Pre obdobie puberty je táto jednostranná orientácia na nonartifickálnu hudbu typická. Hudbe artificiovej venuje pozornosť len malé percento dospievajúcej mládeže, väčšinou tí, ktorí už v detskom veku prešli intenzívnym hudobno-výchovným procesom v rámci EŠU, prípadne profesionálne orientovaní študenti konzervatórií.

Toto konštatovanie len potvrdzuje, akú dôležitú úlohu zohráva hudobná výchova v živote jednotlivca. Preto by bolo potrebné venovať mimoriadnu pozornosť najmä všeobecnej hudobnej výchove, ktorá má v dôsledku zaradenia na všetkých typoch základných škôl najväčšie možnosti pôsobenia v období formatívneho vývoja jedince. Prax však ukazuje, že práve hudobná výchova má vo vyučovacom systéme okrajové zaradenie, a tak sa niet čomu diviť, ak na vyvíjajúcej sa osobnosti nezanecháva hlbšie stopy. Nedostatok hudobných skúseností a zážitkov z tohto obdobia má za následok vkusovú a hodnotovú dezorientáciu. Hudobne „nepripravený“ jedinec je v období puberty vystavený častému nežiadúcim vonkajším vplyvom, ktoré jeho dezorientáciu ďalej prehĺbujú, a preto podlieha tendenciam po unifikácii vkusových postojov v rámci veku-

vých skupín rovesníkov. Výsledkom je jednostranná orientácia na vyhranený druh pop music a odmietanie akéhokoľvek iného hudobného prejavu. **Uplatňovanie vkusového postoja** sa tak v tomto období prenáša predovšetkým na rovinu **populárnej hudby**. Šírka a charakter vkusového záberu je tu v najtesnejšej súvislosti s motivačnými kontaktami s hudbou. Ak v minulosti vystupoval manifestovaný vkus ako index spoločenského statusu, v tejto súvislosti vystupuje predovšetkým ako index skupinový. Vkus je teda vo sfére nonartificiovej hudby viac produktom pôsobenia okolia než vnútorných možností individua. Napriek silnému vplyvu okolia však pri analýze vkusu jednotlivcov nemôžeme vypustiť spomínaný „osobný index“ vkusu, pretože je zjavné, že existuje tesná väzba medzi osobnosťou (črtami osobnosti) a vkusom (črtami vkusu). Z toho vyplýva, že aj na rovine nonartificiovej hudby pri uplatňovaní vkusového postoja hrajú úlohu vrstvy osobnosti (vlastností, schopností, motivácia, inteligencia a pod.) a takisto sféra hudobných skúseností.

Z hľadiska vkusového a hodnotiaceho postoja možno teda spomedzi generácie teenagerov vyčleniť dve základné skupiny, vnútorne ešte ďalej bohato diferencované. Časť mládeže preferuje výrazovo náročnejšie prejavy nonartificiovej hudby (najmä ročné formy rocku, džez, prípadne ich kombinácie) a možno u nej pozorovať väčšiu dávku pripravenosti, výraznejšie diferencované vkusové postoje, viac hudobnej skúsenosti; nonartificiočná hudba tu v dôsledku odmietnutia tradičnej európskej hudobnej kultúry vystupuje ako akási adekvátna náhrada, iná, nová hudobná kultúra. Druhá časť mládeže uprednostňuje jednoduchšie, často komerčné žánre pop music; táto skupina je veľmi ľahko ovplyvniteľná dobovým vkusom, módou, produkciou masmédií; jej hodnotová stupnica nemá pevnú štruktúru.

Z hľadiska motivácie kontaktov s hudbou možno opäť vyčleniť skupiny, pre ktoré nonartificiočná hudba predstavuje skutočné umenie s presnými estetickými parametrami (máme na mysli najmä ročné žánre tejto hudby), prípadne funguje ako „speaker“ revolty, vzbury voči konformite, ako tlmočník estetických a filozofických názorov určitej generácie a pod. Ako protipól tu figuruje tá časť dospievajúcej mládeže, ktorá hudbu prijíma len ako prostriedok zábavy, uvoľnenia, ako zvukovú kulisu.

Toto členenie je skutočne len orientačné a značne zjednodušené. Dôkladnejšie rozvrstvenie generácie teenagerov, ich diferenciácia na základe vkusových postojov by si vyžadovali, jednak väčší priestor, jednak dôkladný sociologicko-psychologický výskum.

Vzhľadom na nezaniteľnosť a neopakovateľnosť ľudských osobností (napríklad existencií typov, homogenizačných tlakov, atď.) predstavuje i skupinový vkus skôr množinu vkusov. Toto zistenie platí najmä pre motiváciu vkusových rozhodnutí. Veľké vrstvenie vkusov je teda vecou zákonitou a logickou. Kultúrna determinácia sa prejavuje nepriamo v determinovanosti daného individua, priamo zasah v možnostiach, v ktorých sa vkus môže prejavovať. Sociálno-kultúrne je determinovaná najmä hodnotová škála, na ktorej sa toto vrstvenie realizuje. Možnosti na ovplyvňovanie vkusu je však treba vidieť vo vzájomných väzbách všetkých pripomenutých rovin.

DANIEL MATEJ

RECENZUJEME

CARL ADOLF MARTIENSSEN: TVORIVÉ VYUČOVANIE KLAVIRNEJ HRY
OPUS, BRATISLAVA 1985, 158 str.

Slovenskému čitateľovi a predovšetkým širokému okruhu hudobníkov a pedagógov sa dostáva do rúk preklad **Carla Adolfa Martienssena (1881—1955) Tvorivé vyučovanie klavírnej hry**. Vydavateľstvo OPUS ňou spláca časť dlhu známej práci veľkého nemeckého učenca, klavírneho pedagóga prvej polovice 20. storočia a zaplňa súčasne i medzeru, ktorá spočíva v súčasnom nedostatku metodologickej hudobnej literatúry na našom knižnom trhu.

Časť dlhu — myslím tým skutočnosť, že práca vydaná v slovenskom jazyku neprináša pod uvedeným titulom celú knihu Martienssena *Schöpferischer Klavierunterricht* (z nemeckého vydania v roku 1957). Prekladu chýba približne záverečná tretina pôvodnej práce (18 kapitol Metodiky individuálneho vyučovania klavírnej hry). Táto časť knihy tvorí v origináli vlastne logické vyústenie celej predchádzajúcej knihy, predstavuje tvorivé doplnenie a rozšírenie lisztovskej klavírnej metodiky. Martienssen ako žiak dvoch priamych žiakov F. Liszta — K. Klindwortha a A. Reisenauera — mal k tejto problematike blízky vzťah a podáva rozšírenú lisztovskú metodiku ako vzor pre mnohé i súčasné klavírne metodiky. Ostatné, Lisztova škola bola nepochybne do istej miery predchodcom psychofyziologických metodík 20. storočia.

Martienssenova knižka vznikla prepracovaním a spojením dvoch skoršie napísaných prác z tridsiatych rokov: *Individuálna klavírna technika na základe zvukovej tvorivosti* (Lipsko 1930) a *Metodika individuálneho vyučovania klavírnej hry* (Lipsko 1937). Obe práce sú zjednotené do zmysluplného celku — knihy, ktorá vy-

šla v Lipsku dvakrát, v r. 1954 a 1957. Štúdia podáva celý systém názorov C. A. Martienssena, jeho pianisticko-pedagogické skúsenosti, ktoré získal pôsobením na vysokých hudobných školách v Lipsku (1914—1935), Berlíne (1935—1945), Rostocku (1945—1949) a opäť v Berlíne (1950—1955).

Kniha vzbudila v hudobnom svete veľký záujem. Písal ju predsa skúsený pedagóg-praktik a metodik s veľmi bystrým postrehom, vzdelanec s vynikajúcimi vyjadrovacími schopnosťami. Na základe kritického štúdia všetkých základných materiálov prišiel Martienssen k názoru, že je nevyhnutné uskutočniť zásadnú zmenu v zameraní klavírnej pedagogiky: nahradí fyziologické východiská vyučovania klavírnej hry — psychologickými. Vyučovanie musí smerovať „zvnútra navonok“, t. j. má vychádzať zo sluchových predstáv a za pomoci technických prostriedkov klavírnej hry smerovať k realizácii hudobného obrazu každého hudobného diela.

Proces myslenia a výkladu Martienssena je v mnohom blízky i práci a myšlienkam najvýznamnejších jeho súčasníkov a mám tu na mysli i zakladateľov sovietskej klavírnej školy. Mnohí z nich akoby tvorivo rozvíjali takmer totožné tézy: „Zrelosť pedagogického umenia spočíva v schopnosti viesť žiakov k chápaniu umeleckých diel a súčasne neprekážať vývinu ich vlastného umeleckého života. Pedagóg klavírnej hry to môže dosiahnuť iba vtedy, ak ostane sám umelcom vo svojej činnosti a ak sa z dôvodov prežívania v užienom svete vlastného „myšlienkového sveta“ ako to často býva, neodcudzí životu a svojim žiakom.“

Martienssenove práce sú úrovňou svojho myslenia a výkladu neobyčajne náročné i na prekladateľa. Čitateľ sa stretáva s mnohými Martienssenovými originálnymi pozorovaniami, exaktným vedeckým postupom, prehľadným členením materiálu. Vo vyjadrovaní sa vyskytujú mnohé neologizmy, ktorých preklad do slovenského jazyka pokladám za veľmi šťastný.

Od analýzy javu zvukovej tvorivosti ako základnej sily hudobného interpretačného prejavu i celej Martienssenovej klavírnej pedagogiky, vedie nás autor kapitolami o tvorivej klavírnej technike, o pianistickej

typológii — k tvorivej klavírnej metodike na rôznych stupňoch vyučovania klavírnej hry. Budovanie techniky prináša rad problémov i úskalí, ba niekedy dokonca chorobné prejavy hracieho aparátu. Ich príčiny a prejavy sú rôzne. Zaoberajú sa nimi kapitoly o náprave pokazenej techniky. A napokon dochádza k interpretácii syntéze jednotlivých zložiek zvukovej tvorivosti — k zameranosti interpreta na stvárnenie obsahu, čiže znejúceho tvaru hudobného umeleckého diela. Veľmi cenné sú Martienssenove kapitoly o pedalizácii, pianistickej typológii (jedna z najoriginálnejších partií Martienssenovho učenia), predpokladoch a výchove pedagogického nadania, o začiatkoch vyučovania (tomuto sa venuje i záverečná kapitola chýbajúcej časti knihy).

Martienssenova kniha je obsažná a užitočná. Prináša množstvo sviežich a plodných myšlienok do modernej klavírnej hry a pedagogiky. Jej význam nezmenšujú ani drobné nedostatky, vyplývajúce napríklad z pregnantnej snahy autora o presné kategorizovanie poznatkov napr. pianistickej typológie, jej troch základných typov, či napríklad iných detailov v individuálnej metodike (v nepublikovanej časti). Umelecká a pedagogická prax býva vždy bohatšia na prejavy, taktiež vývoj pianistickej typológie pokračuje ako jav procesu vývoja samotnej hudby a života. Iné sú tiež naše marxistické svetónázorové kategórie, preto sa s Martienssenom nemožno vo všetkom stotožniť. To napokon rieši primeranou formou už predhovor ku knižke.

Treba vyzdvihnúť kvalitný slovenský preklad Mikuláša Strausza, vynikajúcu jazykovú úpravu PhDr. Silvie Červenčíkovej, vkusný prebal, väzbu i typografickú úpravu Petra Danaya. Vlastný autorský text je uvedený veľmi dôkladným, odborné fundovaným predhovorom prekladateľa. Pri tomto významnom titule vydavateľstva OPUS ostáva ešte vyjadriť želanie — doplniť v najbližšej budúcnosti 18 kapitol pôvodnej práce a skompletizovať tak prepotrebnú odbornú prekladovú prácu so závažným celospoločenským dosahom.

MILOSLAV STAROSTA

fa, ktorý vyštudoval dirigovanie a kompozíciu vo Viedni. Po rôznych prechodných pôsobiskách sa Rudolf Bella napokon usadil vo Švajčiarsku a uplatnil sa tu ako dirigent, skladateľ a pedagóg. Jeho dcéra (vnučka J. L. Bellu) sa stala speváčkou. R. Bella po sebe zanechal vyše štyridsať opusov, medzi nimi aj oratórium, rekviem a symfóniu. Kompozične vychádzal

Händlove slávnosti 1986

Cesta do Halle vedie cez dve najväčšie hudobné centrá NDR — Drážďany a Lipsko. Moja cesta bola o to zaujímavejšia, že som mala možnosť vidieť v drážďanskej Semperovej opere inscenáciu Wolfganga Wagnera Majstri speváci norimberskí vo výbornom hudobnom naštudovaní Siegfrieda Kurza a so spevákmi Ekkehardom Wlaschiom, Petrom Schreierom, Manfredom Schrenckom, Helgou Thiedeovou, Elisabeth Wilkeovou a ďalšími, v Lipsku pokloniť sa veľkému Bachovi v tomášskom kostole a prezrieť si Bachovo múzeum s pôvodnou komornou sieňou v reštaurovanom Bosehaus a napokon sledovať to, čo dramaturgia 35. ročníka Händlových slávností (Händelfestspiele) v Halle pripravila pre svojich návštevníkov.

Händlovou tradíciou je presiaknuté celé rodné mesto barokového veľikána. Stalo sa súčasťou života jeho obyvateľov. Pripomínajú ju dominanty mesta: Händlov pamätník na hlavnom námestí, štýlovo reštaurovaný rodný dom skladateľa s koncertnou sálou a citlivo inštalovanou expozíciou zo života a diela skladateľa a napokon ceny mesta, ktoré sa každoročne odovzdávajú kultúrnym pracovníkom pri otvorení festivalu, nehovoriac o školách, rôznych umeleckých súťažiach, ktoré prebiehajú so záhlavím mena Georga Friedricha Händla.

Dramaturgia Händlových slávností sa v minulosti zameriavala výlučne na tvorbu G. F. Händla so zvláštnym akcentom na dielo operné. Súčasnosť zmenila i v tomto zaužívanú tradíciu a dala voľnosť fantázií, uprednostňujúcej vyspelé domáce interpretačné zázemie, ktoré sa prezentuje v širších repertoárových nadväznostiach na dielo Händlovo. V opere, ktorá doteraz tvorila doménu festivalu, sa prešlo od Händla k titulom, ktoré viac reprezentujú súčasné trendy práce režiséra. Postavenie režiséra v tomto divadle totiž nadobudlo priam kultový charakter. K nemu sa zbíhajú a od neho odvíjajú súradnice diania nielen na javisku, ale možno povedať v celom živote opery. Dramaturgia zaradila do programu nielen Händlove opery, ale aj inscenácie Glucka, Mozarta, ba i súčasníka Bredemeyera. Bola to skutočne konfrontácia nebyválnych pohľadov na hudbu starých majstrov... V ostatných žánroch dramaturgický záber sa tiež pohyboval v širších súvislostiach. Vychádzajúc alebo ústiace do osobnosti Händla.

Z toho, čo som mala možnosť počuť, prvenstvo si zaslúžia koncerty hostí — predovšetkým piesňový večer Petra Schreiera s lutnistom Konradom Ragosnigom v cykloch Webera, Giulianiho,

Spohra, Sora a súčasníka Mittergradneggera (rozkošný cyklus Herbarium), recitál rakúskeho huslistu Eduarda Melkusa (hráča na barokovom nástroji) za čembalového sprievodu Georga Kissa v dielach Händla, Telemanna, Bacha, koncert virginalovej hudby v podaní Jeana Ferrarda. Prekvapením bola úroveň domácich amatérskych zborov z Halle, Rosstocku a Zwickau v ódach a kantátach G. F. Händla za sprievodu Štátnej kapely



Z inscenácie opery Ch. W. Glucka Orfeus a Eurydika, scéna s Petrou Ines Strateovou.

Weimar pod taktovkou svojich dirigentov.

So záujmom som si tiež pozrela spomínané operné inscenácie. Nie pre spevácke a hudobné naštudovanie, to hračičko s priemerom, ale pre neobmedzenosť fantázie režiséra, ktorá zachádzala za štýl, ba i experiment. Slúžilo skôr na orientáciu, kam až v NDR siahla moc režiséra, čo si môže s hudbou a obsahovou predlohou tvorcov Glucka a Calzabigho dovoliť. Symbolika, hraničiaca s možnosťou vyjadrenia, expresivita, vymykajúca sa predlohe, psychická náročnosť zasahujúca za únosnosť poslucháckeho prijímania. Čo chcel režisér Peter Konwitschny touto svojou predstavou povedať, by bolo potrebné skôr vysvetliť slovami. Bulletin však nepomohol k orientácii. Odborník zaprotestuie, poslucháč odmietne. To bolo zrejme i z návštevnosti podujatia, na ktorom okrem festivalových hostí zivali stoličky prázdnotou. Ak poslucháčovi sú takéto „umelecké“ prejavy cudzie, pre koho sa inscenujú... I Mozartove opery Ťnos zo Serailu a Čarovná flauta poznačili experiment režiséra týkajúci sa aktualizácie — nie však deja, ale jeho vyjadrenia (scéna, kostýmy, výraz expresie až hystérie). Obe režisoval Andreas Baumann,

hudobné naštudovanie mal Christian Kluttig (Čarovná flauta bola uvedená v krásnom štýlovom Goetheho divadielku v kúpeľoch Lauchstädt). A napokon jediná opera G. F. Händla Partenope (libreto S. Stampiglia), v realizácii uvedeného umeleckého tímu, mala vyslovene tradičné vedenie.

Hallská opera teda odzrkadľuje celý vývojový trend nemeckých operných divadiel. Je akýmsi prototypom toho, čo sa dnes v NDR na scéne robí. Kam to smeruje, ukáže budúcnosť.

Spevácke zázemie i keď nie veľmi bo-

haté je na slušnej umeleckej úrovni. Všetky spomínané predstavenia boli v hlavných postavách obsadené tými istými spevákmi. Tvorili ich sopranistka Petra Ines Strateová, mezzosopranistka Maria Petrasovska, tenorista Jürgen Waschmuth a basista Jürgen Trekel, okrem ďalších — pre menšie postavy volených — spevákov.

Popri koncertných a operných podujatiach hallský festival obohatilo muzikologické kolokvium venované ohlasu Händlovho diela v roku jeho jubilea a otázkam štýlu interpretácie skladateľových diel. Hoci na kolokvium boli pozvaní predstavitelia viacerých západných i socialistických krajín, jeho úroveň sa pohybovala bez nároku na širší svetový záber. Československo zastupoval doc. dr. Rudolf Pečman CSc. z Brna.

Händlove slávnosti si nenárokujú na taký ohlas, aký dosahujú festivaly so svetovou konfrontáciou v hlavných centrách NDR — Drážďanoch, Berlíne, Lipsku. Predstavujú skôr úsilie koncentrujúce sa na vlastné interpretačné zázemie, prostredníctvom ktorého sa prezentuje hudobná minulosť i národná hrdosť vyše tisíc rokov starého mesta.

ETELA ČÁRSKA

ZO ZAHRANIČIA

Západonemecký skladateľ Wilhelm Killmayer napísal cyklus piesní na texty z vrcholného obdobia F. Hölderlina. Premiéra bola vo februári t. r. v Mnichove a kritika píše o silnom autobiografickom akcente básní. Hovorí sa, že sú to minidrámy, ktoré vraj viac vynášajú na povrch osobnú idylu tvorcov. 18 piesní vytvára celý cyklus a Peter Schreier dokonale zvládol premiérové predvedenie.

Amsterdamský balet uviedol ešte pred letnou sezónou v choreografii Jiřího Kiliána Janáčkovu Symfoniétu. Kritici vysoko hodnotia toto naštudovanie a osobitne vyzdvihujú novú vynalievavú choreografiu českého choreografa.

Opera vo Frankfurtu n. M. (NSR) uvedie koncom septembra t. r. Janáčkovu operu Vec Makropulos. Toto veľkolepé dielo inscenuje Ruth Berghausová hudobné naštudovanie má Peter Hirsch. V divadelných kruhoch sa táto inscenácia ohlasuje ako kultúrna udalosť.

Vo Francúzsku vytvorili Asociáciu medzinárodných francúzskych hudobných festivalov. Podľa vydaného bulletinu možno usúdiť, ako sú jednotlivé festivaly koncipované, kto na nich účinkuje a v ktorých priestoroch sa koncerty realizujú. Na festivale v Dijone vystúpila i Česká filharmónia s V. Neumannom a hrala okrem iného i Dvorákovu a Smetanovu diela. Zastúpené je i sovietske koncertné umenie.

V Bilbao sa uskutoční na rozhraní novembra a decembra medzinárodná spevácka súťaž v kategórii mužov a žien. Zvláštny dôraz sa kladie na operné árie, oratoriálne a kantátový spev. Ceny sú pomerne vysoké.

Tohtoročné Festivalové stretnutie mladých v Bayreute (6.—26. augusta) bude venované predovšetkým dielu F. Liszta pri príležitosti stého výročia jeho úmrtia. Okrem štúdia Lisztových orchestrálnych, vokálno-orchestrálnych, komorných a sólových skladieb budú účastníci lisztovského seminára venovať pozornosť aj experimentálnemu hudobnému divadlu. Formou scénickej hudobnej koláže sa pokúsia o vystihnúť Lisztovho života, diela a doby, v ktorej tvoril.

O dobrú hudbu pre domáce muzikovanie je zrejme záujem v každej dobe. Dôkazom toho je vysoká odmena, ktorú vypísalo západonemecké vydavateľstvo Bärenreiter v Kasseli v súťaži o najlepšiu skladbu na tento účel.

Dňa 9. augusta t. r. uplynie 300 rokov od narodenia významného talianskeho skladateľa, básnika, spisovateľa a politika — Benedetta Marcello. Benátsky rodák študoval hudbu u F. Gaspariniho a A. Lottiho. Ako skladateľ sa preslávil opernou, oratoriálnou, kantátovou, madrigalovou a komornou inštrumentálnou tvorbou. Jeho dielo najmä od konca 19. storočia vyvolalo pozornosť hudobných nakladateľov aj interpretov. Známy a často citovaný je tiež jeho spis Il teatro alla moda, ktorý pranieňuje súdobé nezdravé operné maniere.

Vydavateľstvo Schott prinieslo na knižný trh knihu o jednom z najstarších, no stále živých umení ľudstva — tanci. Je to Tanz-Lexikon, ktorého autorom je Otto Schneider. Kniha poskytuje základné informácie o ľudovom, kultovom, spoločenskom a umeleckom tanci, baletu, tanečníkoch, tanečníciach, choreografoch i o skladateľoch, komponujúcich baletné a tanečné diela. Chronologicky siaha od počiatkov tohto umenia až po súčasnosť. Lexikon má 624 strán a 358 notových ukážok.

Janáčkovu operné dielo sa objavuje čoraz častejšie na zahraničných operných scénach. Po Brémach uviedla aj Nemecká opera nad Rýnom Düsseldorf-Duisburg 19. júna t. r. premiéru Janáčkovu menej známej hudobnodramatickej práce Osud v réžii B. Herlischnu a v hudobnom naštudovaní J. Kouta. Dolnosaské štátne divadlo v Hannoveri pripravilo na 27. júna t. r. takisto premiéru jednej z najznámejších oper skladateľa Její pastorkyňa: réžiu mal W. Saladin, dirigentom bol W.-D. Hauschild.

V moskovskom Hudobnom divadle K. S. Stanislavského a V. I. Nemiroviča-Dančenka sa konalo jubilejné 1000. predstavenie Čajkovského baletu Labutie jezero. Premiéra baletu bola 23. apríla 1953 v novej redakcii známeho sovietskeho choreografa V. Burmeistera, hudobne dielo naštudoval V. Edelman. Postavu Odetty-Odilie premiérovu stvárnila V. Bovtová. S inscenáciou moskovského divadla hosťovalo nielen v mnohých mestách ZSSR, ale aj v NDR, MDR, ČSSR, Grécku, Indii, Číne, Taliansku, Japonsku a v krajinách Latinskej Ameriky. V jubilejnom 1000. predstavení v hlavných úlohách sa predstavili M. Drozdovová a V. Tedejev.

Nikolaus Harnoncourt a interpretácia historickej hudby

Nikolaus Harnoncourt patrí dnes k jedným z najvýznamnejších interpretov a znalcov renesančnej a barokovej hudby. Jeho snaha interpretovať diela adekvátnymi prostriedkami sa rozšírila v novšom čase i na predstaviteľov klasicizmu, predovšetkým na Mozarta a dokonca na Schuberta, inštrumentár ktorých začal prispôbovať dobovým organologickým danostiam, čím rozšíril ideu „dobového“ inštrumentára aj na klasicizmus a romantizmus. Týmto počínom zaradil i diela klasikov do kategórie „starej hudby“. Pri interpretácii spomínaných majstrov sa vracal vždy, kde to bolo možné, a pokiaľ vydanie diel sa odlišovalo od rukopisného záznamu autora, k pôvodnému výzoru partitúr.

Harnoncourtove knihy Musik als Klangrede a Der musikalische Dialog (Residenz Verlag Wien) obsahujú množstvo postrehov, skúseností a úvah, ku ktorým dospel ako interpret (bývalý violončelista) v rámci vlastnej umeleckej činnosti. I keď myšlienky a state vychádzajú z akéhosi uceleného názorového postu, jeho knihy nereprezentujú jednoliaty celok, lebo jednotlivé štúdie a skice nevznikli ako koherentný blok. Sú to state, pochádzajúce ako izolované články, prednášky a polemické príspevky z pomerne veľkého časového rozpätia, napríklad už z roku 1954.

No nie všetky názory Harnoncourta sú bez zvyšku prijateľné. Najmenej presvedčivé pre kritického čitateľa sú jeho východiská. Týka sa to napríklad názoru o negatívnom dôsledku francúzskej revolúcie. Tvrdí, že po roku 1800 hudba stráca svoj špecifický charakter „reči“ kvôli snahe komponovať hudbu, ktorá sa má páčiť každému. To ju zbavuje — podľa Harnoncourta — rečového rozmeru; vyslovuje ďalej názor, že do roku 1800 hudba „kreslí“, kým po tomto období začína „maľovať“.

Metaforický význam je azda čitateľovi jasný, pričom si však nevie predstaviť reálnu podobu tzv. kreslenia v hudbe. Isté je, že Harnoncourt vychádza z predstavy, že hudba je akýmsi jazykom, lenže nevie túto jazykovosť jasne oddeliť od sémantického obsahu pojmovo-logického média. V nejasných predstavách sa mu vybavujú určité vize o interakcii

rečového a hudobného média. Vidieť to jasne z jeho výkladu monódie a recitáčno-deklamačného štýlu v hudbe. Je naklonený vidieť z prispôbojúceho sa združovania hudby so slovom akési naplnenie hudobných tvarov pojmovorečovou významnosťou. Nikde sa však nepokúša tieto myšlienky presnejšie rozviesť alebo dokonca exaktne dokázať.

Riešením tejto situácie bolo iba diferencovať obsahy čisto odlišných médií a vidieť ich finálnu koordináciu iba na vyššej rovine, vo vedomí človeka, či prijímateľa hudby. Vývojová bariéra, ktorú si Harnoncourt vybudoval rokom 1800 sa spája ešte s činnosťou parížskeho „conservatoire“, na ktoré sa dľa taktiež ako na diabolickú inštitúciu. Čo vidí, je orientácia hudobnej didaktiky a pedagogiky na špecializované zvládnutie inštrumentálnej hudby. Má pravdu v tom, že nastáva určitý proces odtrhnutia inštrumentálnej hry ako interpretačného prostriedku z integrovaného súboru hudobnej erudície, involvujúcej aj čiastkové úkony, z ktorých jedným je inštrumentálna hra. To bol štýl učebníc ešte v 17. storočí, ale už v 18. storočí začína trend vydávania špeciálnych didaktických diel, orientovaných na hru na určitý nástroj, či to je C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz, F. Geminiani alebo L. Mozart. Nemožno preto vidieť v tomto vývoji len negatívne tendencie, ale skladbou, čiže hudobnou materiálou postulovaný rozvoj inštrumentálnej hry, čo bolo možné realizovať len špecializáciou.

Podľa Harnoncourta „conservatoire“ totiž podmieňuje novodobý trend vytvorenia hudby, ktorá sa každému páči, a to bez rozdielu na stav a vzdelanie. Cieľom bola predsa hudba, ktorej netreba rozumieť, ktorá sa len jednoducho páčila. Porozumením hudby rozumie Harnoncourt skontaktovanie sa prijímateľa hudby so schopnosťou dešifrovať sémantický význam onej hudobnej reči, ktorú nazýva Klangrede (Rede — reč ako „parole“, nie ako „language“). Meštianstvo ako novodobý objednávateľ a prijímateľ umenia sa už dávno hlási k slovu; no po vyžarovaní ducha francúzskej revolúcie sa meštianstvo etablovalo ako protagonista spoločenského diania. Nemožno pochybovať o tom, že tento už



Prebal knihy Nikolausa Harnoncourta Musik als Klangrede.

dávno evolučne pripravovaný proces, dosiahnuvší vtedy bod obratu, si vynútil nové vývojové aspekty a postoje v umení aj v hudbe. Tento novodobý demokratizačný proces nemožno však pokladať za odmocňujúci, i keď to Harnoncourt doslovne netvrdí, plynie to však jasne z jeho myšlienkových postupov. Týmto činom sa Harnoncourt uzatvára do enklávy, do priestoru bez vývoja, či do priestoru so zastavenou evolúciou.

Harnoncourtove knihy nastoľujú veľa ďalších problémov, ktoré tu nemôžeme rozoberať. Z jeho článkov cítiť človeka oddaného svojmu ideálu, mysliaceho interpreta a umelca, ktorý svojím ideálom dokáže dať i pútavú slovnú, dokonca jazykovú formuláciu. Vie presvedčiť a získať človeka pre svoje ideály, lebo mnohé argumenty sú podmurowané širokou znalosťou problematiky, teórie a hudobnej histórie. Je to fanatik, ktorý svoje ciele myslí vážne. JÁN ALBRECHT

NEDEĽNÉ DOPOLUDNIA V GALÉRII

Otvárací koncert májového cyklu v bratislavskom Mirbachovom paláci, ktorého usporiadateľmi sú ZSSK, MDKO a GMB, už tradične patrí mladým slovenským skladateľom. Komorný koncert z ich tvorby na počesť 65. výročia založenia KSC uskutočnil sa 11. 5. 1986. To, že tvorba mladých slovenských skladateľov vzbudila záujem, nasvedčuje i hojný počet návštevníkov tohto podujatia. Z piatich uvedených diel tri sme mali možnosť vypočuť si v premiérovom nastudovaní.

I keď o úrovni tohtoročného koncertu v porovnaní s minuloročným nemôžeme hovoriť v superlatívoch, treba vysoko hodnotiť snahu mladých skladateľov po zrozmuteľnom, obsahuplnom, originálnom myšlienkovom stvárnení diel, inklínujúcich hudbou prevažne k nevysslovenému, ale zreteľne črtajúcejmu sa programovému subjektu. Skladba Vivat leto! napísaná vo forme malej suity pre klarinet sólo **Iris Szeghyovou** patrí k úspešne reprízovaným dielam tejto autorky. Odznela vo vynikajúcom interpretačnom stvárnení klarinetistu **Petra Drličku**, ktorý predviedol kontrastujúce časti s mimoriadnou dávkou muzikality a suverénnej techniky. Konciznosť, myšlienková sviežosť a zvuková nápaditosť vystúpili do popredia interpretovaného diela, v ktorom Szeghyová dokázala maximálne využiť tónový rozsah a technické možnosti nástroja so zameraním sa na zvukomalebnú koloristiku a vystihnúť mimohudobného obsahu. K osvedčeným reprízam patrila i Clarinetina — Sonata pre klarinet in B a klavír **Petra Cóna**. V klasickom trojčasto-členení do popredia vystupuje široko koncipovaný dialóg nástrojov v komplementárnom, pregnantnom akordickom stvárnení klavíra a dynamicky i polohovo exponovaného klarinetu. Dielo v po-

daní **Petra Drličku** a **Aleny Ulickej** sa stretlo s priaznivým ohlasom prítomného publika. Novou jednočastovou skladbou Sonata pre klavír s podtitulom Zima nadviazal **Vítázoslav Kubička** na svoju predchádzajúcu Jarnú sonátu pre violu a klavír. Nenápadná polyfónna práca v kontrapunktickom spracovaní dvoch tém zdobených ornamentikou, postupne prechádza do rytmicky pregnantného rozvedenia, dramaticky vygradovaného dielu v mohutnom akcentovanom slede akordických kombinácií, pričom v závere kompozície dominantnosť nadobúdajú sekundové zhluky a prekvapivo subtilná zvuková paleta. Skladbu presvedčivo premiéroval klavirista **Peter Minárik**. Zrkadlá (premiérové nastudovali **František Magyar** — viola, **Marta Magyarová** — klavír) pre violu a klavír od **Antona Viskupa** vychádzali z racionálneho zámeru využiť zvukový výrazové možnosti v zmysle punktualizmu. I keď ide o zaujímavú kompozíciu z hľadiska technicko-štruktúrneho, navodzujúcu náladu prchavého dojmu, nezbavili sme sa pri počúvaní pocitu zdĺhavosti a jednotvárnosti. Na záver premiérovane tri Uspávanky pre Jana Skácela od **Vladimíra Godára** (interpretovali **Jozef Gurvai** — flauta, **Jozef Podhoranský** — violončelo, **Ján Vladimír Michalík** — čembalo, **Jana Valášková** — soprán) priniesli — podobne ako predchádzajúce diela skladateľa — úsilie spojiť súčasné čítanie s odkazom majstrov minulých storočí. V českých textoch našiel Godár adekvátny podklad pre vystihnúť čarovnej moci sveta rozprávok (námet: Popoluška a oriešok, O studničke a hviezdach), bezstarostnosti, hravosti a veselosti (Uspávanka s Mozartom). Náladotvornosť ako i poetičnosť textov ožili v Godárovej charakteristickej hu-



Skladateľka Iris Szeghyová

dobnej reči — s evokáciou na mozartovský štýl. I táto premiéra vyvolala u publika nadšený aplauz, o čo sa v nemalej miere zaslúžili aj interpreti precíznym nastudovaním diela.

Na druhom koncerte (18. 5.) vystúpili: huslista **Pavel Bogacz** v spolupráci s klaviristkou **Danielou Rusovou** a ako sólistka klaviristka **Vilma Lichnerová**. Program obsahoval populárne diela romantikov a predstaviteľov hudby 20. stor., pričom uvedením diel F. Liszta a J. Zimmera pripomenul i aktuálne výročia. P. Bogacz sa prejavil ako muzikálny a tvorivý typ umelca s vysoko vyvinutým zmyslom pre eleganciu prejavu. Zaujal najmä výstavbou rozsiahlych dynamických oblúkov, sýto znejúcim tónom jedinečne tieňovaným a prispôbovaným obsahu hudby nár. um. **E. Suchoňa** (Sonatina op. 11). V 1. časti (Allegro con agitazione) dosiahol žiadané grandioso stupňovaním dynamiky stmievajúc motoric-

kmus opakovaných tónov, na jej výstavbe sa účinne podieľala tiež klaviristka **Daniela Rusová**. Druhá časť (Largo sostenuto) nadobudla charakter rapsodicky zvlnenej meditácie, kde v sólovej virtuóznej kadencií Bogacz preukázal značné umelecké majstrovstvo. Atacca nadväzujúca 3. časť (Allegro assai) vyznela búrlivo a brilantne. Romantické kusy op. 75 **A. Dvořáka** pôsobili v podaní oboch umelcov obzvlášť intímne. Jemný vkus, kludná zasnená melodičnosť, pikantné zvukové farby, náladová vášnivnosť, bolestne zadumaný cit — to všetko sme našli v celkovej interpretácii diela. Snáď miestami v snahe huslistu o čo najušľachtilejší výraz, tón huslí pri nasadzovaní sláčika v pianách znel rozkľísane, neisto. No i túto nepatrnú nuansu prevládala vrúcnosť a pôvabnosť krehkej dvořákovskej poetiky.

Druhá polovica koncertu patrila klaviristke **Vilme Lichnerovej**; prezentovala sa suverénnou technikou, sústredenou osobnosťou, vkladom vo vzťahu k jednotlivým tvorcom. Či už to bola La leggierezza z cyklu Trois caprices **Poëti-ques F. Liszta**, či Hudobná vídina a Elégia **S. Rachmaninova** alebo Hry vody **M. Ravela**. Nie vždy však vyšli bravúrne exponované pasáže ako dôsledok preforsírovaneho pedalizovania, čím miestami vznikali rušivé, nezrozumiteľné zhluky. Osobitne sa zastavíme pri premiére Bagatel pre klavír op. 103 **Jána Zimmera**. Výber štyroch bagatel z desiatich skladieb cyklu zdôraznil priezračnú zvukovú krásu, impresionistickú koloristiku, hoci nechýbal ani expresívny hudobný výraz. Pôsobili ako klavírne prskavky, miniatúrne náladové obrázky. V. Lichnerová ich premiérovala presvedčivo a sugestívne.

Na záverečnom matiné (25. mája) účinkovali violončelista **Eugen Prochác** a spevák **Ladi-**

slav Neshyba za spoliučinkovania klaviristov **Tomáša Gašľa** a **Márie Burešovej**. E. Prochác v interpretácii diela Suite piccola **Ivana Hrušovského** vystihol výrazne melodičnú kresbu, ktorú impresívne a citlivo vyvážil klavírny part v podaní T. Gašľa. Zvlášť finálna časť zaujala temperamentnou pulzáciou veselej gigue. Cyklus **Sulchana Cincadzeho** Päť kusov pre violončelo a klavír upútal vybrúsenosťou krátkych formových tvarov; odrážali sa v ňom aj štylizované prvky gruzínskej národnej hudby. Jednotlivé časti E. Prochác stvárnil technicky perfektne, so zmyslom pre širokú kantilénu a ornamentálnu drobnokresbu. Sólista opery **ŠD Košice** **Ladislav Neshyba** si pripravil kvalitný koncertný repertoár, ktorý umocnil hereckým prejavom a sonórne znejúcim, tvárne pôsobivým hlasom. V prvej polovici svojho vystúpenia sa zameriaval na vokálne dielo **W. A. Mozarta** (interpretoval výber troch piesní, koncertnú pieseň Mentrí di lascio, áriu Leporella z opery Don Giovanni), ktoré tlmil so zjavnou muzikalitou a vnútornou uvoľnenosťou. Ária Leporella nadobudla tiež vzrušujúce napätie a dramaticky vyhrotený spád. Invenčnosť cyklu piesní pre bas a klavír na poéziu M. Válka Panpulóni od **Ladislava Holoubka** vyznela v plnom interpretačnom zmocnení sa diela mladým umelcom. Solidný výkon klaviristky **M. Burašovej** prispel k dobrému dojmu z umeleckého vystúpenia L. Neshybu.

Na záver chceme adresovať poznámku organizátorom Nedelňných podujatí v GMB. V budúcnosti by sa žiadalo uvádzať aspoň základné dáta i pri menách skladateľov a nepodceňovať tiež zabezpečenie včasného dodania programov (nie tak, ako sa to stalo v prípade posledného koncertu, že program nebol návštevníkom do poslednej chvíle k dispozícii).

BOŽENA DLHÁNOVÁ

Koncerty ŠKO Žilina

Sériu posledných štyroch koncertov tohtoročnej sezóny Státneho komorného orchestra Žilina otvoril koncert (12. apríla 1986), ktorý bol zároveň záverečným koncertom Prehliadky slovenského koncertného umenia (pozn. red. — recenziiu o ňom sme priniesli v HZ 9, 1986 v článku Prehliadka slovenského koncertného umenia v Žiline).

Ďalší koncertný večer (23. apríla) prezentoval na úvod opäť dielo súčasníka — Francúzske suity c mol, op. 62 od J. Zimmera. Skladba vychádzala z barokového formového typu i charakteru tanco- Sekciu sláčikových nástrojov obohatili virtuózne hoboje a lesné rohy. Orchester pod vedením dirigenta **P. Šibileva** prejavoval spontánnu radosť z muzifikovania, výsledkom čoho bol kvalitný, plný orchestrálny zvuk. Po úspešnom úvode nasledoval Koncert C dur pre flautu, harfu a orchester KV 299 od W. A. Mozarta, ktorý sa stal centrom podujatia. Sólistami boli **J. Figura ml.**, flauta a **M. Vildner**, harfa. J. Figura sa predstavil ako citlivý muzikant s výbornými technickými predpokladmi — pekným tónom, širokou dynamickou škálou (najmä v pianovom póle) i vzťahom k štýlovému poňatiu. Hra jeho partnera bola technicky bezpečná a spontánná. Obdivuhodná zhoda oboch sa prejavila v kadencií Allegra, a to po stránke muzikantského precitovania, súhry a podania. Hlavnou črtou skladby sa teda stala istota a muzikalita sólistov. Haydnova Symfónia č. 98 B dur, Hob. I./98 upútala vnútornou logikou aj napriek viacerým prehrávkovým orchestrom (rozklísané nástupy, nepresnosť v súhre, intonácia).

Na počesť oslobodenia mesta Žiliny sa uskutočnil klavírny recitál **Ivana Gajana** (29. apríla). Tento skromný a málo priebojný sólista ŠKO disponuje neobyčajnou tónovou kultúrou a hlbokou výrazovou sústredenosťou. Zvolený program ukázal len časť slohového záberu jeho repertoáru a súčasne najsilnejšie stránky jeho zreleho interpretačného umenia. Cit pre štýl a zároveň vynikajúcu prstovú techniku uplatnil v úvodnom Mozartovi (Sonáta F dur č. 12, KV 332), ktorý bol ideálne zreteľný a čistý, ale vhodne zaradený na úvod. V Sonáte C dur, op. 2, č. 3 od L. v. Beethovena sólista s veľkou tvorivou koncentráciou vystavil architektoniku diela v mohutnom oblúku a s dôrazom na beethovenovskú mužnú emocionalitu. Prelúdium g mol, op. 23, č. 5 od S. Rachmaninova umelec predniesol ako virtuóznou skladbu s obdivuhodnou bezpečnosťou a prirodzenosťou. Svoju muzikalitu plne uplatnil v Su-



Klavirista Ivan Gajan

Snímka: K. Dlugolinský

choňovej Malej suite s passacagliou, interpretácia ktorej sa vyznačovala formovou stmelenosťou a vyváženosťou. Na tejto platforme vyrastala spevnosť (Arietta) i kontemplatívnosť, ale aj osobný zásto interpretu. Záverečná Chopinova Balada g mol, op. 23 splnila nádeje očakávania publika. I. Gajan má k Chopinovej hudbe premyslený, kultivovaný muzikálny a z hľadiska výrazového aj pevne stanovený prístup: estetické celkové zvukové obrazy skladby zrovnoprávniť s vyjadrením jej obsahu.

Dvanástu sezónu ŠKO Žilina uzavrel koncert (5. júna), na ktorom zaznela Suita rustica V. Lidla, Koncert C dur, č. 1, op. 15 pre klavír a orchester L. v. Beethovena a Stabat mater G. B. Pergolesiho. Koncert dirigoval **O. Dohnányi**.

Suita rustica prezentovala na malej ploche tie kompozičné prvky, ktoré dominujú v tvorbe V. Lidla: prudké strihy, prekvapivé kontrastné zdanlivo nezlučiteľných dielov, technika koláže (napríklad mohutný valčík Pri kolotoči, modálne napísaný Večer na salaši). Interpretácie suity odznela bez vážnejších rušivých momentov. Plne zodpovedala funkcií úvodnej skladby.

Solistom v Beethovenovom koncerte bol **I. Gajan**. Tento mladý klavirista ukázal už neraz na žilinskom pódiu svoje kvality, no posledné jeho vystúpenie sa stalo nezabudnuteľným zážitkom. Od pr-

vých tónov nástupu bolo cítiť uvoľnenosť a tvorivé muzifikovanie — s oporou v bezpečnom vedení dirigenta. Umelec v skladbe zúročil svoje prednosti: zreteľnú (a čistú) perlivú hru v tempách, dodržiavanie klenby fráz a obdivuhodné separátne modelovanie oboch rúk. Doposiaľ sme u Gajana obdivovali najmä mozartovskú štýlovosť, v Beethovenovi ju však rozšíril veľmi citlivo o nové vývojové prvky.

Záver koncertu patrila Pergolesiho Stabat mater so sólistami **E. Zubalovou**, **M. Adamcovou** a **Dievčenským speváckym zborom konzervatória** so zbornajstrom

A. Kállayom. Zámeru skladateľa zanechať vrúcny emocionálny odkaz zostali interpreti dlhší intenzívnejší tvorivý vklad. Mladé sólistky si počínali vcelku úspešne: ich hlasy sú komorné, technicky dobre disponované. Výkon altistky miestami poznačilo distonovanie. Orchester pod vedením O. Dohnányiho sa zhostil svojej úlohy úspešne, s maximálnou snahou o presnosť.

Reprezentatívny program skončila tohtoročná XII. sezóna ŠKO Žilina, ktorá priniesla chvíle vzácných pohody a celkovo mnoho silných umeleckých zážitkov.

KLÁRA CENKOVÁ

Z Komorných koncertov MDKO v Bratislave

V rámci Komorných koncertov, ktoré v Bratislave organizuje MDKO, predstavilo sa 20. mája 1986 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca klavírne duo sovietskych interpretov **Nora Noviková** — **Raffi Charadžanjan**. Oba sa zaslúžili umelcami Litovskej SSR, pedagógmi rižského konzervatória a odchovcami leningradského konzervatória, kde študovali pod vedením prof. P. Serebriakova.

Tito — u nás doteraz neznámi — umelci zaujali nezlyhávajúcou technikou, pomerne širokým spektrom dynamických odtienkov a vycibreným muzikantským citením. Stvorručná hra má tiež svoju literatúru, i keď je v rozsahu a kvalite do istej miery limitovaná. Napriek tomu bola stavba ich programu pomerne zaujímavá. Nemalou mierou sa o to zaslúžili úrovňou svojho podania, ktorá niesla všetky znaky profesionality, väčšej skúsenosti a najmä dôkladnej i poctivej práce.

V prvej polovici večera odzneli opusy známych klasikov svetovej hudby. V interpretácii dôraz na súhru, zvuková vyrovnanosť a úsilie o udržanie tempa prevládali nad zložkou tvorivou, fantazijskou. Týka sa to najmä známej Mozartovej Sonáty D dur, KV 381 a Troch vojenských pochodov, op. 51 F. Schuberta. Viac presvedčili 12 ruskými ľudovými piesňami P. I. Čajkovského a štyrmi legendami A. Dvořáka. Ak v spomínaných dvoch skladbách dominovala veľká miera akademickosti, v interpretácii Čajkovského a Dvořáka pribudla i istá miera citovitosti, zvýšený dôraz na farebné tieňovanie dynamických hladín, isté vnútorné tvorivé uvoľnenie.

Za najväčší prínos večera pokladáme preto druhú polovicu podujatia. Pozostávala z tvorby dvoch súčasných sovietskych autorov, ktorých mená k nám ešte doteraz veľmi neprenikli. Odzneli tu 4 skladby z cyklu Mozaika od B. Kalsóna a 12 obrázkov od V. Gavrilina. Pestrosť nálad, skvelé využitie možností štvoručnej hry (striedanie hráčov, rúk, rôznych druhov techniky), nápaditosť autorov znamenite zorientovaných v kompozičných výbojoch hudby 2. polovice nášho storočia, pretavujúcich do svojho hudobného myslenia aj národné prvky (použitie modalít a rytmických modelov pripomínajúcich ľudovú tanečnosť) našli v hosťujúcom duu tých najpovolanejších tlmočníkov.

VLADIMÍR ČÍŽIK

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

Registračné číslo: SÚTI 6/10

O HUDOBNOM MYSLENÍ JÁNA CIKKERA

Motto:
Nemôžem vyjadriť svoje city a svoje myšlienky vo veršoch alebo vo farbách, pretože nie som maliar ani básnik, ale môžem ich vyjadriť v tónoch, pretože som hudobník.

(W. A. Mozart)

Otázka umeleckej typológie znepokojovala mnohých mysliteľov, filozofov, psychológov, ba i básnikov, pokúšajúcich sa vytvoriť systémy založené na polarite vzájomne kontrastných typov umeleckých osobností. JÁN CIKKER svojim naturelom, mentálnym založením i charakteristickými rysmi tvorby je síce skladateľom dionýzejskeho typu, senzualistom, romantikom so sklonom k básnicky hudobnému (a nie rýdzo hudobnému), nemožno mu však uprieť zmysel klasika pre tektoniku kompozície i výrazotvornú prepojenosť lyriky s epikou. „Inšpirácia navštevuje len usilovných ľudí“ — to sú Cikkerove vlastné slová, potvrdzujúce jeho tvorivú podstatu senzitivného empirika. Zdržať sa však aj nutnosť každodennej kompozičnej práce, podloženej remeslom a zručnosťou, ktorá akoby skladateľa udržovala v neustálom tvorivom napätí, evokujúcom výber rôznych riešení a možností v kontexte danej kompozície.

Pozoruhodnú myšlienku o skladateľovom naturele vyslovil už Jozef Kresánek v štúdií Nad dielom 50-ročného Jána Cikkera, kde charakterizuje Cikkera ako polypersonálny typ umeleckej osobnosti neuzatvárajúcej sa pred žiadnymi vonkajšími i vnútornými vplyvmi. Možno vymedziť štyri najpodstatnejšie okruhy: 1. láska k prírode, úzko zviazaná s prvkom slovenskosti, 2. láska k matke a k človeku vôbec, 3. tanečný prvok, 4. reflexie o živote a smrti. Uvedené inšpiratívne okruhy tvoria základný obsahovotematický materiál, ktorý skladateľ obmieňa a konkretizuje. Je prirodzené, že autor v zrelom tvorivom období uprednostňuje úvahy o tvorných otázkach ľudského bytia pred idylickými či pastórálnymi alebo temperamentne tanečnými obrazmi. Treba však poznamenať, že štylizácia tanečného prvku má aj v dielach z posledných rokov svoje uplatnenie, avšak nový kontext (Óda na radosť, Obľiehanie Bystričky).

Cikkerovo hudobné myslenie formovalo niekoľko rozmanitých zdrojov rôznej proveniencie i štýlového zamerania. Sú to najmä: neskorý romantizmus, impresionizmus, slovenská ľudová hudba, bachovský kontrapunkt, beethovenovská

nej moderný šlo o programové naplnenie pojmu slovenská národná hudba.

Významným činiteľom a ďalším zdrojom Cikkerovej hudobnosti sa stal bachovský inštrumentálny kontrapunkt — nie v zmysle akejsi adaptácie Bachovho kontrapunktu na hudbu dnešných dní,

istú hierarchiu. Hoci sa zdá, že v 20. storočí dominantná úloha melosu ustupuje pred zložkou sonoristickou a dynamickou, väčšina skladateľov nakoniec dospela — súhlasne s Prokofievom — k poznaniu, že vlastne „miluje melódiu“. Podobne ako Stravinskij na sklonku



Po premiére opery Jána Cikkera *Beg Bajazid* v Slovenskom národnom divadle v roku 1957. Zľava doprava: sopranistka Stefánia Hulmannová (stvárnila postavu Katky), skladateľ Ján Cikker, dirigent Tibor Frešo a básnik Ján Smrek.

ale ako podnet, ktorý určoval skladateľovo lineárne myslenie. Cikker sa nezrieka voľného kontrapunktu, ku ktorému dospel neskorý romantizmus, no ide ešte ďalej a využíva možnosti, čo mu dáva hudba 20. storočia. Vo forme fúgy napríklad skomponoval finálnu časť Spomienok pre päť fúkových nástrojov a sláčikový orchester.

Cikkerovská dramatickosť a vnútorný dynamizmus poukazujú v zásadných princípoch na beethovenovskú dynamickú formu, najmä čo sa týka zhustenia dialektických kontrastov v zhustenej stavbe. V skladateľových inštrumentálnych a orchestrálnych kompozíciách možno pozorovať dôraz na kontrasty vznikajúce istým hromadením napätia, vnútornými gradáciami, technikou vsuviek. V hudobnodramatických dielach majú podobnú funkciu orchestrálne medzihry, čo dáva tušiť, že Cikker sa aj v operách prejavuje ako skladateľ inštrumentálneho čítania. Zvlášť krivka dynamickej formy sleduje viac rozmanité psychologické nuansy — no nie na úkor celkovej idey diela. V hudobnom myslení Cikkera — podobne ako u Beethovena — sa stáva motív evolučným činiteľom, ktorý v sebe združuje všetky tvorné zložky a stáva sa základom jeho dynamickej formy.

Každý citlivý hudobník 20. storočia sa nutne musel vyrovnáť s podnetmi, ktoré priniesla schöbergovská myšlienka voľnej tonality a dodekafónie i impulzy európskej moderny. U Cikkera sa to prejavilo v úsilí o uvedenie syntézy emócie a ráta — aj keď treba poznamenať, že Cikker vždy bol a zostáva emotívnym typom hudobníka. Ako príklad uveďme Orchestrálne štúdie alebo Meditáciu na tému H. Schütz, kde použil kompozičnú techniku voľnej dodekafónie. V opere *Coriolanus* sa tento princíp uplatňuje čiastočne, t. j. prostriedky hudobno-výrazové podmieňujú využitie techniky 12-tónového radu.

Analyzujúc Cikkerovu ranú tvorbu považuje Ivan Hrušovský za najcharakteristickejšiu črtu skladateľovho hudobného myslenia dôslednú monotematickosť, ktorá „na jednej strane síce koncentruje, disciplinuje inveciu smerom k jednému alebo niekoľkým motívičným jadrám, ale súčasne s týmto obmedzením, ktoré je potencionálne obsiahnuté v akejkolvek monotematickej organizácii, dáva skladateľovi do rúk možnosť permanentne evolučionizovať proces v každom parametre hudobnej formy“. Prírodným činiteľom autorovej invencie je teda prudká emotívnosť, ktorá mu diktuje reakcie na podnety a vzrušenú pasionálnu dikciu skladobného procesu. Cikker sa vo svojich zrelejších dielach orientuje na princíp modalit, atonalit (rovnoprávne využívanie všetkých 12 tónov chromatickej stupnice, neopúšťajúc pritom princíp tónovej centralizácie), ba dokonca sonoristickej hudby (časté sekundové intervaly, využívanie glissánd nástrojov i ľudského hlasu, tónov neurčitej výšky a pod.). Skladateľ sa však nezrieka úplne tradičných postupov, ale sa usiluje dosiahnuť novú kvalitu syntézou tradície s novými výrazovými a kompozično-technickými postupmi.

Pre Cikkera je typické lineárne vedenie hlasov, pričom v jeho koncepcii dochádza skôr k vrstveniu samostatných melodických hlasov (i pásiem), v rámci ktorých možno zreteľne rozpoznať

svojho života prehlásil: „začínam chápať, že melódiu si musí udržať svoje miesto v čele hierarchie zložiek, ktoré vytvárajú hudbu“. Rovnako aj o Cikkerovi možno povedať, že je melodikom v najvyššom zmysle slova. Jeho melos má však inštrumentálnu povahu, a to aj vo vokálnej zložke hudobnodramatických diel. Treba konštatovať — zhodne so znalcami majstrovej hudobnodramatickej tvorby —, že Cikkerove opery sú vlastne „symfonickými operami“. Avšak po wagnerovskej reforme a či po Bergovom Wozzeckovi to ani inak nemôže byť.

Dôležitú úlohu má v cikkerovskej sadzbe ostinato a zádrž ako dva protikladné kompozičné postupy, ktoré sa v skladateľových dielach často dopĺňajú, hoci z tektonického i architektonického hľadiska nadobúda významnejšie postavenie ostinato. Ostinato ako kompozično-technický prvok založený na opakovaní istého modelu sa stáva hybným činiteľom pri gradácii a znásobovaní dramatického napätia. Psychologická, ale aj formotvorná úloha ostinatu je najzrejmější v hudobnodramatických dielach (nepokoj, vzrušenie, predtucha niečoho, citový stav a pod.). V inštrumentálnych dielach sa ostinato často objavuje najmä v úsekoch gradáčnych. Genézu ostinatu v cikkerovských prácach možno vidieť najmä v celkovej renesancii tohto staronového kompozičného postupu v hudbe niektorých predstaviteľov hudby 20. storočia, ďalej v domestikácii a štylizácii tanečného elementu a v úsilí po vnútornej pulzácii hudobného procesu i v celkovej bohatšej artikulácii vnútorných hlasov. V hudobnodramatických dielach sa ostinato objavuje niekedy na pomerne dlhej ploche — výstup, ba i celý obraz môžu vyrastať z ostinátneho opakovania základného modelu. Zádrž sa naproti tomu viaže najmä na retardačné miesta, pričom v hudobnodramatických dielach ju skladateľ povyšuje na charakterizujúci priestriedok. Spomeňme ako príklad neveriteľne koncízny a zvukovo plastický obraz 1. intermezza z opery *Vzkriesenie* — monológ Kaľuše, ktorého hĺbka psychologického kresby azda ani v nasledujúcich skladateľových dielach nebola prekonaná.

Veľkí symfonický orchester rozecuje fantáziu tvorcu poskytujúc mu rozmanité stavebné, motívko-tematické, dynamicko-evolučné a sonoristické možnosti na vyjadrenie hudobnodramatickej koncepcie i myšlienkového zámeru. Komorná tvorba a drobnejšie inštrumentálne i vokálne miniatúry akoby ustúpili rozľahlejším symfonickým a predovšetkým hudobnodramatickým dielam. Napriek tomu skladateľ sa úspešne vyhol pátosu a prebytočnej monumentalite — javom, čo sú tak cudzie jeho naturelu. Cikkerova inštrumentácia ťaží vždy z nálady a charakteru okamihu, či už je to v bukolicko-pastorálnej Slovenskej suíte alebo v neskoršej symfonickej Paletě. V hudobnodramatických dielach syntéza tvarovosti a sonorizmu sa prejavuje dokonca v istých situačných a charakterizujúcich symboloch. Celkovo sa opätovne dostáva do popredia hudobný senzualizmus, radosť zo zaujímavých zvukových a farebných kombinácií, čo je však iba dôsledok hľadacieho úsilia o adekvátny výraz, expresivnosť a neobyčajný farebný kolorit.

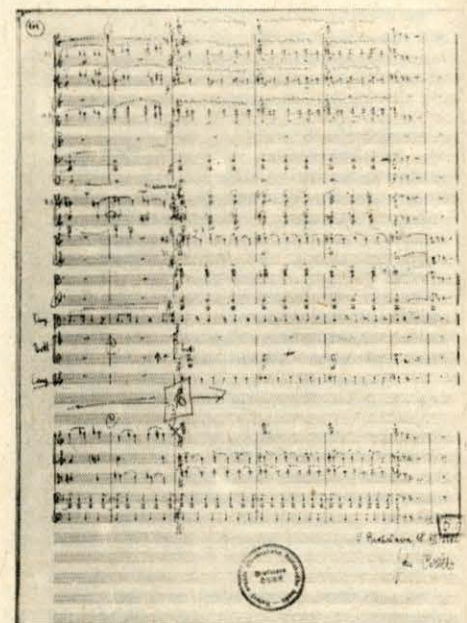
Istým príznačným znakom Cikkerovej výstavby hudobnej formy je moment návratnosti, ktorý sa, samozrejme, prejavuje v prvom rade v symfonických dielach. V názkovej forme sa pretavuje aj do hudobnodramatických diel ako istý dôsledok vzťahu medzi inštrumentálnymi a hudobnodramatickými dielami. Väčšina Cikkerových oper predstavuje totiž (s väčšími či menšími odchýlkami) hudobnú formu, v svojom protivare prebratú z inštrumentálnych foriem. Architektonika, tzn. charakter a príznačné znaky statickej povahy hudobnej formy netvorí hudobnú formu ako takú. V Cikkerových kompozíciách vlastne umelecké dielo sa realizuje predovšetkým vo sfére psychickej, v krivkách napätia a uvoľnenia, ktoré prinášajú novosť vznikania a rozvoja. Hudobnú formu skladateľa charakterizuje vzájomný vzťah medzi dynamizmom a formovými kontúrami, v ktorých sa dynamizmus uplatňuje. Z tohto hľadiska možno Cikkerove diela označiť ako prúdiacu silu, ktorej organizmus funguje ako rozloženie parciálnych síl v priestore.

Dostávame sa nakoniec k poznaniu, že Cikkerovo hudobné myslenie sa formovalo v inštrumentálnych kompozíciách a tieto princípy sa adekvátne prejavili aj do hudobnodramatickej tvorby. To však neznamená, že vokálna zložka Cikkerových hudobnodramatických prác je priamo závislá na inštrumentalizmoch, ide tu o tvorivé prenesenie typu inštrumentálneho hudobného myslenia na vokálne myslenie. Skladateľov dramatický talent sa nepriamo prejavoval v programovosti jeho raných inštrumentálnych (orchestrálnych i komorných) kompozícií. Programovosť svojou viazanosťou na zvolený námet bola istým silným vnútorným impulzom, podnecujúcim skladateľa k uplatneniu pozornosti na syntetický tvar hudobného diela — hudobnodramatickú tvorbu. Vplyv inštrumentálneho myslenia skladateľa sa prejavuje v celkovej koncepcii hudobnodramatických diel (dôležitá úloha symfonického orchestra, evolučnosť hudobného procesu, tvarovosť vokálnej i inštrumentálnej zložky) i v melose a celkovej výstavbe vokálnych partov. Cikker v orchestri nachádza dôležitý fenomén dramatický a dynamickosť, ktorý mu umožňuje vyjadriť neobyčajne presne dramatickú situáciu i psychologickú kresbu postáv. Svojím výrazovým i zvukovým potenciálom poskytuje takmer neobmedzenú paletu nuansov hudobnej výpovede, dôležitú interakciu hudby so scénou a hudby so slovom.

Cikker tak v inštrumentálnych ako javiskových dielach je dramatikom par excellence. Dramatickosť tu vyrastá z prirodzenej povahy tvorcu, inklinujúcej k napäto-vzrušenému, vnútorné nosnému a inšpiratívne prejavu.

Vývinová línia tvorivej cesty Jána Cikkera je zároveň obrazom vnútorného bohatého života tvorcu: odráža v umeleckej podobe prerastanie mladistvej hravosti a opojného hedonizmu v reflexívne úvahy, obohatené o humanistické vyznanie či ódickú radosť.

V predchádzajúcich riadkoch sme sa viac zamerali na hlavné princípy hudobného myslenia Jána Cikkera, na zá-



Autograf *Ódy na radosť* Jána Cikkera.

ver si dovoľme uviesť citát Igora Vajdu, napísaný na margo opery *Hry o láske a smrti*, ktorý výstižne vyjadruje základné estetické a etické krédo skladateľa: „Veľkí umelci zrejme tušia budúcnosť. Už Mr. Scroogeom a Vzkriesením Cikker signalizoval, že hlavným problémom sveta, v ktorom žijeme, je problém etický; preto sa snažil týmito dielami burcovať svedomie ľudí. Hra o láske a smrti je zasa obrazom spoločnosti, ktorá popiera platnosť záväzných morálnych noriem všeludského humanizmu, o to silnejšie sa však jeho princípy uplatňujú v konaní tých, ktorí nezabudli, čo znamená skutočne byť človekom.“

JANA LENGVA



Divadlo J. G. Tajovského v Banskej Bystrici pripravilo v r. 1972 baletnú inscenáciu na hudbu J. Cikkera s názvom *Keď srdiečko pobolieva*. V strede M. Cabanová ako Nevesta a P. Lukáč ako Ženich.

Obe snímky: archív Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie

dynamická forma, prvky európskej moderny. V skladateľovom prejave sa však tieto vplyvy preskupujú, vyrovnávajú a vytvárajú homogénny celok typický cikkerovskej hudobnej dikcie.

Hudba neskorého romantizmu stupňovala zmysel pre dynamickú formu i pre vnútornú gradáciu a napätie, vyplývajúce z preferencie chromatiky: navyše znásobovala možnosti inštrumentácie. Nečudo, že najvlastnejším vyjadrovacím prostriedkom sa stal Cikkerovi práve veľký symfonický orchester, a to tak v oblasti sonoristiky ako tvarovosti i dynamizmu. Typický cikkerovský spôsob formovania melodického línie vyrastajúcej často z jediného jadra a rozvíjajúcej sa na pomerne dlhej ploche korení v hudbe neskororomantickej.

Impresionizmus mal v Cikkerovom hudobnom myslení najvýraznejší vplyv na stavbu akordov. Cikker sa pomerne neskoro stotožnil s názorom, že štruktúru akordu možno chápať aj inak ako po terciách, podobne — v súlade s Debussyho stanoviskom — začal ponímať akord ako výsostne zvukový fenomén. Ďalším podnetom impresionistickej hudby boli inštrumentálne finesy, zamerané na sonoristiku.

V Cikkerových dielach — najmä z raného obdobia — sa veľmi zreteľne prejavuje prvok slovenskej proveniencie, keďže predstaviteľom slovenskej hudob-