

HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.

3. — Kčs

9. XI. 1988

23



MINULOSŤ A SÚČASNOSŤ NAŠEJ HUDBY

Dňa 26. októbra sa zišiel v Rytierskej sále Valdštejnského paláca v Prahe rozšírený Ústredný výbor Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov o zástupcov Českého a Slovenského hudobného fondu, aby si pripomenuli význam 70. výročia československej štátnosti a 20. výročie federatívneho usporiadania našej republiky.

Zasadnutie otvoril zaslužilý umelec Josef Boháč, ktorý medzi prítomnými privítal zástupcov straníckych a štátnych orgánov a ďalších hostí. Slávnostný prejav predniesol predseda Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov národný umelec Milan Novák. Vo svojom obsiahlom vystúpení naznačil historickú panorámu vývoja československej spoločnosti a hudobnej kultúry, upozornil na vzájomné väzby, ale aj odlišnosti vývoja českej a slovenskej hudby a načrtnul tiež perspektívy ďalšieho vývoja. Josef Boháč potom predniesol príhovor k nastávajúcemu životnému jubileu národného umelca Jana Seidla a stručne zhodnotil zástoj činnosti v rôznych zodpovedných funkciách (o. i. predseda medzinárodného festivalu Pražská jar). Ďalej s. Boháč predniesol návrh listov Ústrednému výboru KSČ, prezidentovi republiky a predsedovi Federálnej vlády. Zaslužilý umelec Pavol Bagin, tajomník ZČSSKU, prečítal telegram národného umelca Eugena Suchoňa tomuto zasadnutiu a návrh telegramu k Suchoňovmu životnému jubileu.

Slávnostné zasadnutie potom pokračovalo koncertným programom. Najprv vystúpil detský zbor Bambini di Praga s dielami F. Škvora a J. Seidla, Dychové kvinteto Slovenského národného divadla prednieslo Suchoňovu Sereňadu op. 5 a záver programu patrilo skvelej reprezentácii Mužského speváckeho zboru Foerster, ktorý vynikajúcim spôsobom predniesol zborové diela L. Janáčka a J. B. Foerstra.

—mj—



Snímka: A. Palacko

Snímka: V. Benko



Bratislavské hudobné slávnosti sa skončili. Doznievajú v nás festivalové zážitky, kryštalizujú sa názory na jeho úroveň, problémy, utriedujú sa hodnototvorné kritériá. Je pochopiteľné, že popri nesporných kladoch aj tento posledný ročník priniesol viacero otázok, nad ktorými by azda bolo potrebné hlbšie sa zamyslieť. V tomto čísle prinášame festivalové recenzie i viacero kritických postrehov, ktoré by mali byť podnetom pre ďalšie úvahy nad dramaturgickou i umeleckou koncepciou nášho najvýznamnejšieho festivalu.

List ÚV KSČ

Vážení súdruhovia,

v dobe, keď si naša socialistická spoločnosť pripomína výročie vzniku československej štátnosti, 70. výročie vzniku spoločného štátu Čechov a Slovákov a 20. výročie československej federácie, v dobe, kedy naša socialistická spoločnosť vyvíja maximálne úsilie o ďalší ekonomický, hospodársky, sociálny aj kultúrny rozvoj, sme sa zišli my, predstavitelia československej hudobnej kultúry, na slávnostnom zasadnutí rozšíreného Ústredného výboru Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov, aby sme si pripomenuli význam a postavenie kultúry v procese vývoja nášho spoločného štátu.

Uvedomujeme si, že už v minulosti sa dosiahlo mnoho pozitívnych výsledkov v oblasti skladateľskej tvorby, koncertného umenia a hudobnej vedy, kritiky a publicistiky, ale tiež si uvedomujeme, že nemalé úlohy stoja ešte len pred nami. Vieme, že ešte pretrvávajú niektoré celospoločenské problémy a nedostatky v kultúrnej oblasti i v niektorých umeleckých žánroch, ku ktorým musí zväz zaujať jasné stanoviská a spolu s ďalšími orgánmi, inštitúciami a organizáciami všetkými prostriedkami napomáhať k ich riešeniu.

Hlavným cieľom nášho spoločného úsilia musí byť ďalší rozvoj spolupráce a vzájomnej integrácie oboch bratských kultúr pri spoločnom úsilí o ďalší rozvoj nášho hudobného umenia, jeho postavenie v našom živote a podiel vplyvu na formovaní celospoločenského vedomia. Nielen ako umelci a tvorcovia, ale predovšetkým ako občania socialistického Československa budeme ďalej rozvíjať veľké tradície našej kultúry a usilovať spolu s bratskými umeleckými zväzmi v socialistických krajinách na čele so Zväzom skladateľov ZSSR a pokrokovými skladateľskými organizáciami nesocialistických štátov o spoločný a mierový rozvoj súčasného sveta.

Hudobné umenie nielen v celospoločenskom kontexte, ale tiež v oblasti zahraničných stykov plní významnú a nezapustiteľnú funkciu v procese dorozumovania a zblížovania národov a spoločného úsilia o zachovanie celosvetového mieru.

Vážení súdruhovia,

my, účastníci dnešného spoločného slávnostného zasadnutia spolu s celým našim hudobným frontom sa vynasnažíme, aby naša tvorba a celospoločenská činnosť bola prínosom pre ďalší rozvoj socialistickej hudobnej tvorby, prostredníctvom ktorej napomáhame realizácii kultúrnej politiky KSČ.

Účastníci Slávnostného rozšíreného zasadania Ústredného výboru Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov.

Praha 26. 10. 1988.

Neodmysliteľnou súčasťou Bratislavských hudobných slávností sa stala muzikologická konferencia, ktorá sa konala v rámci cyklu **Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia** 6. októbra t. r. v Bratislavskom Filmovom klube už po sedemnásty raz. V súlade s tohtoročným hlavným kultúrno-politickým akcentom — 70. výročím vzniku československej štátnosti — bola venovaná téme **PODIEL ČESKEJ HUDBY NA ROZVOJI SLOVENSKEJ HUDBOJNEJ KULTÚRY**.

Úvodný referát na tému **Podiel českej hudby na rozvoji slovenskej hudobnej kultúry** predniesol doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc., vedecký tajomník konferencie. Na základe historických faktov načrtnol nevýhnutnosť vzniku spoločného štátu Čechov a Slovákov, v ktorom sa vytvorili reálne predpoklady pre rozvoj našej hudobnej kultúry a zároveň upozornil na povinnosti, ktoré ešte i dnes pre nás z tejto dejinnej udalosti vyplývajú (príspevok sme v plnom znení uviedli v č. 22). Na tento širokozábberový príspevok organicky nadviazala kultúrno-politická úvaha doc. dr. Ladislava Mokrého, CSc., **O premenách česko-slovenského hudobného kontextu v období 1918—1988**, vo svetle ktorých sa doterajší vývoj javí ako zložitý organizmus (jeho časti sú časovo priam symbolicky ohraňované číslom 8: 1918-28-38-48-68). Podobne, ako dr. Burlas, apeloval na pocit zodpovednosti nás všetkých k úrovni a rozvoju kultúrneho povedomia. Zdôraznil, že česko-slovenský kontext je permanentne otvorený proces a preto bude stále inšpiratívnu silou.

Muzikológovia tradične



Záber z priebehu 17. muzikologickej konferencie **Hudobné tradície a ich tvorcovia**. Snímka: P. Heringeš

Ďalších 12 referátov, bolo zameraných na viaceré tematické oblasti. K najrozsiahlejšej (ktorá bola svojím zaradením okrem už spomenutých príspevkov zhodná s dopoludňajšou časťou rokovania), patrí problematika **slovenskej opery**, resp. **opery na Slovensku**, priblížená cez osobnosť Karla Nedbala (dr. Jaroslav Blaho), Milana Zunu a Oskara Nedbala (Nada Földváriová), Zdenka Košlera (Igor Vajda); **O slovenskej povojnovej**

opere v zrkadle českej hudobnej kritiky sa zaoberal príspevok Vladimíra Bora, o **podiele českých operných divadiel na propagácii Suchobáňovej opernej tvorby** pojednával referát dr. Mariána Juríka.

Odpoludňajšie príspevky zmapovali ďalšie oblasti vzájomných vzťahov; zamerali sa na problematiku **česko-slovenských kontaktov v oblasti zvukových nahrávok** (dr. Ladislav Šíp), na miesto čes-

kých hudobníkov vo vysielaní rozhlasu na Slovensku (Eudovít M. Vajdička), práci českých pedagógov na Slovensku a ich podiel na rozvoji našej hudobnej kultúry (Anna Kováčová), miesto českej hudby 20. storočia v slovenskom hudobnom živote (dr. Miloslav Blahynka) a vplyv českej populárnej hudby v predvojnovom období (Ladislav Šoltýs), ako i profil vojenského kapelníka Václava Novotného (Jaromír Bázlik) a obraz jednej z najvýznamnejších osobností česko-slovenských kontaktov Karola Plicku (dr. Soňa Burlasová, CSc.). Jedným zo zaujímavých príspevkov bol rozbor (s ukážkami) **Janáčkovskej symfonie Dunaj** (dr. Leoš Faltaš), ktorý sa, žiaľ, značne vymykal z rámca stanovenej témy. Z prihlásených referátov neodznali pre neprítomnosť referujúcich príspevkov dr. Pavla Poláka, CSc. (Václav Talich) a Ing. Márie Potemrovej (vplyv českej hudby na hudobnú kultúru Košíc v rokoch 1919—1928), ktoré však budú zaradené do zborníka z konferencie.

Napriek tomu, že problematika česko-slovenských vzťahov nie je v našej muzikológii nová (o. i. sa ňou zaoberali konferencie — na tému Česká a Slovenská skladateľská tvorba vo vzájomnej kontinuite a ovplyvnení v roku 1984 a Československé hudobné vzťahy v roku 1974), zdá sa — ako napokon zdôraznil v závere podujatia i doc. L. Burlas —, že bude ešte dlho dostatočným podnetom pre hľadanie tém a východísk v prístupe k histórii našej národnej hudobnej kultúry.

JURAJ DÓŠA

FESTIVALY - FESTIVALY

Hudobný festival Schleswig-Holsteinska prebiehajúci od konca júna do konca augusta je jedným z najrozsiahlejších podujatí svojho druhu v Európe. Podobne ako Holland-festival sa na ňom aktívne zúčastňuje celá krajina — v tomto prípade Schleswig-Holsteinsko (NSR). Tohto roku prebiehali koncerty (okolo 200 podujatí, ktoré môže navštíviť takmer 200 000 poslucháčov) v 26 mestách, mestkách a dedinách spolu v 39 lokalitách. Na festivale, ktorý nechce byť púhou prezentáciou hviezd, naopak, jedným z jeho hlavných cieľov je poskytovanie možnosti mladým, štartujúcim interpretom, vystúpilo v tomto roku 10 symfonických orchestrov (o. i. Newyorská filharmónia, Royal Philharmonic Orchestra), 15 komorných orchestrov (o. i. Gruzínsky komorný orchester, Poľský komorný orchester, Bachovská akadémia), 16 komorných súborov rôzneho obsadenia a nezvyčajne veľký počet sólistov. Medzi najfrekventovanejších dirigentov patrili Leonard Bernstein, ktorý je od založenia tohto festivalu jedným z jeho duchovných otcov a hlavných priaznivcov. Sám vedie (tohto roku popri Sergiovi Celibidache) Orchester Hudobného festivalu Schleswig-Holsteinska, zostaveného výlučne z mladých, začínajúcich hudobníkov. Program festivalu je široko-koncipovaný, zahŕňujúci hudbu od obdobia renesancie po súčasnosť (o. i. Berio, Lutoslawski).

Popri festivale prebiehajú medzinárodné majstrovské kurzy instrumentálne i spevácke, vedené osobnosťami najvyššej triedy.

Zakladateľom festivalu je klavirista Justus Frantz, čestným predsedom t. č. bývalý kancelár Helmut Schmidt, ktorý sa od začiatku aktívne zúčastňoval na jeho formovaní.

Hudobné týždne v Strese — 27. medzinárodný festival

(Tallansko) prebiehali t. r. od 23. augusta do 18. septembra. Programovo tradične koncipované slávnosti dávajú priestor pre celovečerné vystúpenia víťazom medzinárodných súťaží predchádzajúceho roka (5 z 20 koncertov). Ozdobami tohtoročného festivalu boli o. i. Martha Argerichová, Riccardo Chailly, Vladimír Krájnev, Maurice André, Nikita Magaloff, ale aj Magdaléna Hajóssyová. Zo šiestich orchestrov, resp. komorných orchestrov, spomenieme Moskovskú filharmóniu a Concertgebouworkest.

43. hudobné týždne v Ascone (Tallansko) prezentovali v čase od 26. 8. do 21. 10. t. r. popri špičkových interpretoch (o. i. Isaac Stern, Anne-Sophie Mutterová, Claudio Abbado, Nikita Magaloff) tiež skôr tradičný program, v ktorom 20. storočie zastupovali Ch. Ives, Z. Kodály, G. Moret a W. Lutoslawski. ČSSR reprezentovala Štátna filharmónia Brno pod taktovkou P. Vronského.

Korunk zenéje (Hudba našej doby) je festival súčasnej hudby, usporiadaný začiatkom októbra od roku 1974 v Budapešti. Popri Varšavskej jeseni patrí k najvýznamnejším pravidelným fórám na prezentáciu súčasných vývinových tendencií v oblasti hudby. Tohto roku v rámci 8 koncertov odznali o. i. diela A. Ligettiho, K. Stockhausena, I. Xenakisa, S. Reicha, J. Cagea, P. M. Daviesa, A. Panufnika, E. Cartera, J. Lloyd, L. Bernsteina, A. Currana, T. Szemzová, L. Lajthu, Zs. Durkóa, J. Vajdu, S. Balassu. Zaujímavá je skutočnosť, že s výnimkou dvoch hostov zvládli interpretačne celý festival domáci umelci.

Hudba a stroj je názov jednodňového podujatia, ktoré 15. októbra t. r. usporiadala Filharmónia v Kolíne n. R. (NSR). Programové jadro štyroch koncertov tvoria diela Conlona Nancarrowa pre klavír so samohráčskym

zariadením a Györgya Ligetiho (o. i. aj prepis jeho čembalovej skladby Continuum pre kolovrat a Symfonická báseň — hudobný ceremoniál pre 100 metronómov z roku 1962 H. Cowella, J. M. Beyerovej, H. Haassa, N. Lopatnikoffa, G. Antheila, P. Hindemitha a E. Tocha. V prestávkach medzi jednotlivými koncertmi, ako sprievod k občerstveniu a ku káve, zneli mechanické nástroje z kolínskej zbierky.

Kasselské hudobné dni boli tohto roku (27.—30. októbra) venované téme Revolúcia v hudbe — Avantgarda od 1200—2000. V rámci 9 koncertov, 2 seminárov, jednej prednášky a filmového predstavenia znela hudba z obdobia začiatkov viachlasu cez skladby trubadúrov, diela J. Ockeghema, G. Machauta, J. S. Bacha, francúzskych revolučných skladateľov, L. v. Beethovena, F. Liszt, až po futuristické tendencie, elektroakustickú hudbu a rock E. Varèseho a súčasnú avantgardu, o. i. v dielach K. Hubera, G. Scelsiho, M. Feldmana, H. Lachenmana. Podujatie sa zamerane vyhlo dielam 2. viedenskej školy, ktorej venovali samostatný festival v roku 1988. Interpretácie sa celého festivalu ujali výlučne umelci z NSR.

Medzinárodné stretnutie súčasnej hudby v Metz (Francúzsko), ktoré tohto roku prebieha v dňoch od 17.—20. novembra, je podujatím so 17-ročnou tradíciou, v rámci ktorého usporiadatelia prezentujú popri klasickom avantgardy (tentokrát K. Stockhausena, O. Messiaena, M. Kagela) aj diela radu ďalších predstaviteľov hudby dneška — tohto roku o. i. A. Louviera, H. Radulescu, Y. Tairu, G. Massona, I. Višnegradského, B. Parmegianliho.

Wien modern je názov festivalu súčasnej hudby, ktorý tohto roku po prvýkrát (v čase od 26. októbra do 21. novembra) usporiadajú vo Viedni. V programoch tridsiatich koncertov zaznejú diela 5 významných skladateľov súčasnosti: Gy. Ligetiho, Gy. Kurtága, P. Bouleza, L. Nona, W. Rihma. Špičkoví interpreti z rôznych krajín sveta sa zúčastnia na tejto reprezentatívnej prehliadke tvorby uvedených autorov.

-la-

SÚŤAŽE

25. medzinárodná súťaž Ferenc Liszta sa uskutočnila v čase od 3.—15. septembra t. r. v Budapešti. Po tretíkrát v histórii bola venovaná organu. Programovými piliermi súťaže boli diela F. Liszta, J. S. Bacha a skladby súčasných maďarských skladateľov. Medzi 1. a 2. kolom prebehla aj improvizácia súťaž, ktorá však nebola povinná, súčasne ale nebola samostatnou súťažou. Z 37 účastníkov do 2. kola postúpili 16, do finále 6 súťažiaci. Víťazi vystúpili 15. septembra na slávnostnom koncerte, v rámci ktorého sa udelili ceny: 1. cena — Bernhard Haas (NSR), 2. cena — László Attila Almásy (MER), 3. cena — Stefan Palm (NSR). Víťazi dostali možnosť hosťovať v 10 maďarských mestách, ďalej pozvánky do Ottobouru (NSR), na organový festival v Lahti a na Haydnovský festival v Eisenstadte. Obe československé reprezentantky (Katarína Hanzelová a Zuzana Němečková) postúpili do 2. kola. Členmi medzinárodnej poroty boli o. i. J. Sebestyén, G. Lehotka, J. Grubich, O. Jančenko a F. Klinda.

2. medzinárodná súťaž Oliviera Messiaena pre organovú skladbu na rok 1989 provincia Bergamo. Do 15. marca 1989 treba zaslať na adresu festivalu (Concorso di composizione Olivier Messiaen, c/o Amministrazione Provinciale di Bergamo, Assessorato alla Cultura, Via Fratelli Calvi 10/A, I-24100 Bergamo, Talian-

skej) skladby pre organ alebo pre organ a dva spevné hlasy na duchovný text. Diela musia byť hrateľné na mechanickom nástroji s jednou alebo dvoma tastatúrami serassianskej tradície (bližšie údaje možno získať od sekretariátu súťaže). Zaslať možno aj diela už uverejnené, avšak nie pred 1. januárom 1988, i predvedené. Vylúčené sú diela ocenené už v iných súťažiach.

Medzinárodná skladateľská súťaž Olympia vypisuje na rok 1989 už po druhýkrát grécka rozhlasová spoločnosť Elliniki — Radiophonia — Tileorasis. Do 1. marca 1989 zaslať skladby autorov, ktorí do 31. decembra 1988 dovŕšili najvyšš 40. rok, budú v predvýbere posúdené komisiou Gréckeho rozhlasu, tie, ktoré postúpia do ďalšieho kola, zhodnotia H. W. Henze, Gy. Ligeti, G. Schuller a I. Xenakis. Tri víťazné skladby uvedie Grécky rozhlas (materiál dá bezplatne k dispozícii autor), ktorý presne určuje podmienky anonymnej súťaže. Skladby nesmú byť do súťaže predvedené ani publikované, môžu byť sólové alebo komorné najviac do 16 hráčov (presné obsadenie určené). Do súťaže možno zadať aj elektroakustické skladby (mg pásy). Adresa: The Olympia International Composition Prize, Elliniki — Radiophonia — Tileorasis, First Programme, 432 Messogion Avenue, Athens 15342, Grécko.

-la-

KONKURZY

Riaditeľ Novej scény v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie miesta — korepetitor sólistov, — hráč II. huslí.

Požadované vzdelanie — konzervatórium, príp. VŠMU. Prihlášky s krátkym životopisom zasielajte na adresu: Nová scéna, Živnostenská 1, 812 14 Bratislava. Termín konkurzu bude uchádzačom oznámený písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.



OPUS, n. p., československé hudobné vydavateľstvo Bratislava, Mlynské Nivy 73 prijme:

— samostatných odborných redaktorov pre vážnu hudbu, požadované VŠ vzdelanie hudobného smeru, prax a znalosť cudzích jazykov vítaná. Platové podmienky v zmysle platných predpisov. Nástup možný ihneď. Zaujímavosť, hláste sa u šéfredaktorky podniku osobne alebo na č. tel. 220-712, — elektroinžiniera, požadované VŠ elektrotechnické vzdelanie, prax vítaná, platové podmienky v zmysle platných predpisov. Nástup možný ihneď. Zaujímavosť, hláste sa osobne u vedúceho útvaru nahrávacej techniky alebo na č. tel. 223-235.

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PaedDr. Marián Jurík, zást. šéfredaktora: PhDr. Alžbeta Rajterová, redakcia: Lýdia Dohnalová, PhDr. Juraj Dóša, Martina Hanzelová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. um. Pavol Bagin, PhDr. Stanislav Bachleda, Igor Dibák, PhDr. Oskar Elschek, PhDr. Ján Holíčka, PhDr. Igor Javorský, PhDr. Milan Ješko, zasl. um. prof. Miloš Jurkovič, PhDr. Alojz Luknár, doc. PhDr. Ladislav Mokrá, CSc., PaedDr. Eva Michalová, CSc., PhDr. František Matúš, PhDr. Tatjana Okapcová, Igor Wasserberger, zasl. um. Ilja Zeljenka. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39,—. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SÚTI 6/10

V dramaturgických náplniach jednotlivých súborov prevládala bežná klasicko-romantická repertoár, resp. klasika 20. storočia, svoj odraz tu našlo aj významné životné jubileum národného umelca E. Suchoňa (Česká filharmónia s Baladickou suitou, Slovenská filharmónia so Žalmom zeme podkarpatskej). Dvoma vzácnymi výnimkami boli vystúpenia Symfonického orchestra Savaria obohateného o skupinu bicích nástrojov Amadinda a Súbor bicích nástrojov z Győru (neuvádzaný v žiadnom programe) takisto vystúpenie Štátnej filharmónie Brno. Maďarskí hostia pripravili oživenie festivalového kvasu v podobe rýdzo stockhausenovského popoludnia (viď nižšie uvedený príspevok L. Chalupku — pozn. red.). Štátna filharmónia Brno s americkým dirigentom **Davidom Robertsonom** a sólisti **Roger Muraro**, klavír (**Francúzsko**), **Pavel Snížek**, lesný roh, **Pavel Šumpík**, xylofón, **František Vlk**, zvonkohra — to boli aktéri jedného z najpríjemnejších a najhodnotnejších prekvapení pre bratislavské publikum. 10. októbra predstúpili pred priemerne navštevovanú Redutu, aby v nasledujúcich takmer troch hodinách fascinovali poslucháčov maximálne sústredeným a koncentrovaným výkonom v gigantické kompozícii **Oliviera Messiaena Od kaňonov k hviezdám** pre štyri sólové nástroje a orchester a vzápätí, po prestávke, v **Janáčkovej Symfonii**. Dirigent **D. Robertson** sa netajil svojím blízkym vzťahom k tvorbe obidvoch interpretovaných autorov, ktorí údajne tvoria jeho základnú repertoárovú bázu. Svoje slová nemohol potvrdiť dokonalejším spôsobom, ako zmieneným výkonom; a v sto minút trvajúcej Messiaenovej koncertno-symfonickej mediacii tvorili všetky zložky interpretačného aparátu absolútne vyvážený a kompaktný organizmus riadený výrazným gestom dirigenta. **R. Muraro** vládol obdivuhodnou precíznosťou pri modelovaní jednotlivých plôch, rytmickou neomylnosťou a pregnantnosťou. Najvyššie kritériá znesú aj výkony troch ďalších sólistov. Janáčkova Symfonia je pre Brnenskú filharmóniu ideálnou možnosťou prezentovať svoje dispozície, čo v Bratislave plne využili, žiaľ, poloprázdna sieň nesvedčila o ideálnom adresátovi (Messiaenova skladba skutočne mohla mnohých unaviť a vyčerpať). Avšak tí, ktorí zotrvali, mali možnosť vypočuť si hráčsku exhibíciu všetkých nástrojových skupín, brilantný ohňostroj plechových nástrojov (nezvykle ladiace trombóny!), atď., atď. Po koncerte Brnenskej filharmónie som si povzdychol — škoda, že toto teleso vidáme v Bratislave menej ako sporadicky...

Ak som nadhodil problém disciplinovanosti hráčov v rámci orchestrálného aparátu, v tejto súvislosti treba jednoznačne vyzdvihnúť tri ďalšie orchestre: **Českú filharmóniu** (otvárací koncert 29. 9.) a obidva zostávajúce zahraničné orchestre, **štrasburský** (30. 9.) a **liverpoolský** (9. 10.). Výkon Českej filharmónie nasadil vysoké hodnotiace kritériá. V rámci troch interpretovaných skladieb [Suchoňa: Baladická suita, Mozart: Husovský koncert G dur a Dvořák: 8. symfonia] jej hráči pod vedením **nár. um. Václava Neumanna** v ničom nevybočili z tradične vysokého štandardu. Jedným diskutabilným bodom programu bol až príliš subtilný prístup huslísku **Bohuslava Matušku** k Mozartovmu koncertu. Výkon ČF jednoznačne kulminoval v Dvořákovej symfonii, čo bolo opätovným potvrdením nerozlučnosti dvojice Česká filharmónia — Antonín Dvořák. V. Neumann, tak ako pred siedmimi rokmi v tej istej skladbe, sa operál najmä o sekcii plechových dychových nástrojov, čím nadobudol zvuk orchestra na lesku a aj na akejsi „drsnosť“. Popri tom však v „Osmičke“ fungoval aj poetizmus, grációznosť a baladickosť prvej časti — všetky výrazové polohy našli svoju adekvátnu funkčnosť v kontexte štruktúry symfónie. Napokon, povestnú devizu ČF — sláčikovú sekcii, mali poslucháči možnosť oceniť už v Baladickéj suite, ale vo výkonoch nezaostávali ani hráči na drevených dychových nástrojoch (2. časť Dvořákovej symfónie). Dojem z koncertu Českej filharmónie bol silný a tak poznačil vlastne celý dvojtýždňový hudobný maratón tým najlepším spôsobom.

Nesklamali však ani reprezentanti Francúzska a Veľkej Británie. **Štrasburský filharmonický orchester** a jeho dirigent **Theodor Guschlbauer** prezentovali svoje majstrovstvo na rozmerných symfonických dielach **R. Straussa** [Slávnostné prelúdium pre

Pri pohľade do programového bulletinu Bratislavských hudobných slávností 1988 upozorní na seba niekoľko závažnejších faktov súvisiacich s dramaturgiou festivalu. Jedným z nich je saturovanie oblasti symfonických koncertov zahraničnými telesami, a to i napriek tomu, že komorné telesá, resp. sólisti dokážu reagovať na impulzy organizátorov festivalu oveľa pružnejšie a pohotovejšie než ktorýkoľvek orchestrálny kolos. Možnosť porovnávania našich a zahraničných orchestrov tak bola značne limitovaná a redukovaná. V priamej konfrontácii sa v rámci symfonických večerov a jedného popoludnia ocitli tri zahraničné telesá — **Filharmonický orchester Štrasburg**, **Kráľovský filharmonický orchester Liverpool** a **Symfonický orchester Savaria** z Maďarska. Našu produkciu zastupovali štyri filharmonické orchestre (Praha, Brno, Bratislava, Košice) a Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave.

Symfonické koncerty

organ a orchester), **A. Roussela** (3. symfonia) a **C. Saint-Saënsa** (3. symfonia). Potvrdili moje predstavy o francúzskych telesách lahodnosťou zvukovej výslednice (dokonca aj v majestátnom orchestrálnom plene na mňa pôsobil zvuk príjemne a mäkký) a majstrovsky disponovanou sekcii dychových nástrojov. Obdivuhodnou sa mi zdala byť synchronizovanosť nástupov a gradácií (resp. retrogradácií) aj v tých najobtiažnejších úsekoch (nástup Allegra v 1. časti Saint-Saënsovej skladby). Najnáročnejším „testom“ pre štrasburský orchester však bola Rousselova Tretia symfonia, mimoriadne bohatá na výrazové kontrasty. Konceptia **Th. Guschlbauer**

rigent, tvoriaci viac živeľ ako „prešpekulované“. Ku kvalitnému vyzneniu záverečného koncertu však veľkou mierou prispela aj **M. Hajóssyová** (sopránový part v Orffovej kantáte). Zdá sa, že orchestru SF viac vyhovujú rozsiahle vokálno-inštrumentálne fresky, než subtilnejší viedenský klasicizmus. Dôkazom toho je nielen už spomenutá nevydarená „Pastorálna“, ale aj neistý a nesúrodý orchestrálny sprievod k Mozartovmu Klavírnemu koncertu Es dur na záverečnom koncerte (sólista **Fou Ts'ong**, V. Británie). Nuž a o účinkovaní SOČR-u (Ondrej Lenárd, dirigent, Tatiana Fraňková, klavír) sa nebudem príliš rozpisovať, nakoľko ich výkon neobstojí v



Jedným z úspešných hostí festivalu bola **Kráľovská filharmónia z Liverpoolu** s dirigentom **Liborom Peškom**. Za spoluúčinkovania **Johna Lilla** uviedli **Brahmsov 1. klavírný koncert**. Snímka: V. Benko

ra nebola natoľko „agresívna“, ako sme boli svedkami pred dvoma rokmi pri vystúpení toulouského orchestra s **M. Plassonom**, no v závere prvej a tretej časti sa Reduta priam otriasala v základoch, pričom zvuk orchestra nestrácal nič zo spomínanej delikátnosti. O niečo ostrejšie na mňa zaúčinkoval tón orchestra **Kráľovskej filharmónie z Liverpoolu**. V Bratislave obľúbený a s nadšením vítaný dirigent **Libor Pešek** našťudoval so svojím orchestrom pre koncertné turné po ČSSR viacero skladieb; v Redute uviedli Brittenove 4 morské interlúdiá, Brahmsov 1. klavírný koncert a Dvořákovu 7. symfóniu. Brittenov cyklus bol platformou pre demonštrovanie hráčskej brilancie a virtuozity hudobníkov, pričom **L. Peška** zaujímala skôr zvukovosť tejto hudby, než jej filozofický podtext. V Brahmsom klavírnom koncerte bol „hrdinom večera“ pianista **John Lill**, nakoľko v orchestri nebolo vždy všetko v poriadku (nástupy, sólové pasáže dychových nástrojov). Skvostná však bola Dvořáková symfonia, v ktorej som obdivoval zvukovú vyváženosť všetkých skupín, čistú intonáciu, metronymickú presnosť. Až tu sa liverpoolský orchester prezentoval ako skutočne homogénny celok so silnými individualitami.

Žiaľ, vo výpočte úspešných vystúpení zatiaľ chýbajú tri slovenské orchestre. **Slovenská filharmónia** podávala v priebehu BHS veľmi nevyrovnané výkony. Celkom zlyhala v Beethovenovej 6. symfonii (1. 10. pod taktovkou neistého **Miklósa Erdélyiho**), čo konštatujeme len s veľkou dávkou nevoľe, nakoľko tento výkon bol slabší ako na ktoromkoľvek z abonementných koncertov. Naopak, k solídnej výkonnosti sa hráči SF vzhopili v Žalme zeme podkarpatskej (Zdeněk Košler) a vo festival uzatvárajúcej Carmine burane C. Orffa (Alexander Rahbari, enormne temperamentný a u hudobníkov obľúbený di-

konfrontácií s vyššie uvedenými podujatiami. Naš rozhlasový orchester akoby zachvátila hlboká kríza, v jeho výkonoch absentuje jednota názoru na interpretované diela. Napokon nemôžem nespomenúť **Štátnu filharmóniu Košice**, ktorá odvieďa v rámci Interpódiá (dirigent **R. Stankovský**) svoj štandardný výkon (sprievody: Chrennikov a Rachmaninov, Schumannova 1. symfonia).

IGOR JAVORSKÝ

Nesporným dramaturgickým oživením festivalového kolobehu bolo podvečerné podujatie 5. októbra v Koncertnom štúdiu Čs. rozhlasu, venované tvorbe poprednej osobnosti európskej hudobnej neoavantgardy povojnového obdobia, **Karlheinz Stockhausena**. Kompozično-umelecký vývoj tohto čerstvého šesťdesiatnika bol poznačený invenčným a zaujímavým experimentovaním s dispozičnými kvalitami hudobného materiálu, potvrdzujúcimi spočiatku štruktúrny status artificiality novodobého európskeho hudobnej tradície, aby ho zároveň spochybňoval, rozširoval a neskôr i zásadne negoval. Hoci sa tento vývoj nevyhol diskutabilným výsledkom, k tomu, aby sa mohol primerane hodnotiť, je potrebné jeho nepovrchné poznanie. Žiaľ, u nás sa Stockhausenovo meno i tvorba stali viac slovníkovým heslom, informáciou z druhej ruky, časťou náhodných kontaktov, než živým a pravidelnejšie recipovaným príspevkom k hľadaniu a určovaniu koordinátov zložitého a prúdového polyštýľového pohybu, plurality východísk a ideí súdobej hudby, jej významu, hodnoty a perspektívnosti s vedomím i jej krízových uviaznutí. Bez poučenej znalosti tohto vnútorného rozporného historicko-spoločenského procesu a kontextu sa môže i dôležité postavenie Stockhausena v ňom ľahko pýtiťovať a dezinterpretovať.

Koncert sprostredkoval pohľad na „historického“ Stockhausena, na jeho diela, ktoré vznikali pred viac ako 30 rokmi v priaznivom prostredí darmstadtského hnutia „Novej hudby“ — odzneli dve ukážky z cyklu seriálne konzekventne premyslených **Klavírných kusov** (č. 7 a č. 9) v podaní **Zuzany Paulechovej** a kľúčový opus **Skupiny (Gruppen)** pre 3 orchestre, našťudovaný hosťami z MĽR, spojením troch telies, symfonického orchestra Savaria, Súboru bicích nástrojov Amadinda a Súboru bicích nástrojov z Győru pod umeleckým vedením **Petra Eötvösa** v spolupráci s dirigentmi **Katalin Domanovou** a **Zsoltom Nagym**.

V Skupinách skladateľ výrazne uplatnil dva nápady — rozvinutie seriálne determinovanej štruktúry webnovskej proveniencie do tzv. skupinovej formy, kde jadrom kompozičného procesu sa stáva následná i súčasná konfrontácia štruktúrnych celkov, ktoré majú presne určené charakteristické tónovo-výškové, rytmické, tempové a farebno-zvukové kvality. Táto konfrontácia zbavuje tok hudby tradičných atribútov uzavretej formy a smeruje k typu tzv. momentovej formy, ktorú zkrátka po premiére Skupín na jar v r. 1958 Stockhausen precizoval v skladbách z nasledovného desaťročia a zdôvodňoval i teoreticky. Bezmála trištvrte hodiny trvajúcu skladbu možno preto len s ťažkosťami vnímať na základe konvenčných tektonických predstáv a skúseností. To čiastočne preklenul druhý nápad skladateľa — uplatnenie troch orchestrov tak, že do popredia vystupuje pohyb zvuku v priestore ako dôležitá kompozičná dimenzia štruktúrnej konfrontácie grúp. **P. Eötvös**, dôverný znalec Stockhausenových partitúr, jeho spolupracovník a ním inšpirovaný i skladateľsky, zvolil pri realizácii Skupín nezvyčajný, ale pritom funkčný postup — skladba odznela dva razy, najprv v podobe verejnej generálnej skúšky s dosť početnými prerušeniami, potom ako súvislé koncertné predvedenie. (Škoda, že organizátori festivalového dňa prehliadli časovú náročnosť tohto zámeru, pretože druhé znenie Skupín nepríjemne kolidovalo so začiatkom zaujímavého koncertu slovenskej elektroakustickej hudby v susednej sále). Bolo poučné sledovať, s akým zanietením pre zvukové nuansy a pokyny pre realizáciu precizovali maďarskí hudobníci najmä optimálnu zvukovo-farebnú vyváženosť troch orchestrov i pregnantnosť kontrastov a vťahovali poslucháčov do interpretačného zmocňovania sa diela. Pravda, i dôkladné našťudovanie narážalo v bratislavských podmienkach na určitý akustický handicap — pôvodný zámer skladateľa bol, aby publikum sedelo uprostred v polkruhu rozmiestnených orchestrov a plasticky mohlo vnímať variabilitu a pohyb zvukových skupín. Priestor, ktorým disponovalo Koncertné štúdio Čs. rozhlasu, však neumožňoval rozsadiť orchestre inak, než vedľa seba na pódium, čelne pred publikum, čím sa docielil len čiastočne stereofónny účinok. Popri všetkej brektofónnosti, s akou toto na súhrn náročného diela odznelo, bolo možné postrehnúť aj určité slabiny Stockhausenovho projektu, dané masívnosťou skupín, v ktorom zanikala prvotná kompozičná intencia konfrontovať tri nerovnaké tempové priebehy a vystupovala do popredia aj problematizácia koncepcie skupinovej formy. [Cum grano salis, o čo zreteľnejšie, pružnejšie a vtipnejšie sú rozvrhnuté nápady v dielach, rozvíjajúcich primárnu ideu priestorovosti jednak samotného Stockhausena, ale aj ňou inšpirovaných iných skladateľov — spomeňme zo slovenskej tvorby napr. vtipné Zeljenkove Hrv.] Napriek tomu bola možnosť poznať Skupiny v bezprostrednom živom predvedení špecifickým zážitkom a patrí zaň maďarským umelcom vďaka.

Nemenším zážitkom bola aj **Paulechovej** interpretácia 7. a 9. Klavírneho kusa. Mladá umelkyňa sa zmocnila náročného zápisu skladieb tak, že vystihla nielen prudkosť kontrastujúcich detailov, ale prostredníctvom perfektnej úložovej techniky odhalila aj sugestívnosť konfrontácie drsných expresionistických „bezohľadných“ blokov s impresionisticky krehkým až pastelovým zvukom, sugestívnosť charakteristickú pre hudbu **A. Webera**, genetický základ východiskovej inšpiratívnosti **K. Stockhausena**. V **Paulechovej** dozrieva interpretka, ktorá sa dokáže tvorivo zmocniť širokého slohového diapazonu, a ktorej dobre vyhovuje klavírna tvorba 20. storočia.

EUBOMÍR CHALUPKA

Ak sa obracajú tohtoročné BHS z rôznych zorných uhlov: ak sa hľadajú dramaturgické vrcholy i prehry; ak sa krystalizuje ich ostatný umelecký profil — nemožno obísť niekoľko pozitívnych črt, vychádzajúcich i z komornej oblasti, ktorá v minulosti tiež prispela k medzinárodnému ohlasu tohto festivalu.

Komorná hudba už roky zastrešovala na BHS kvalitu, bezpečne reflektovala domáce pred svetom. K — opäť — suverénnemu Slovenskému komornému orchestru sa snaží pomaly približovať Capella Istropolitana. Dobrý, invenčný a koncepčný dirigent vie potiahnuť toto teleso k citeľne vyššej kvalite. Úroveň domácich sa dostáva na festivale do paľby medzinárodných konfrontácií. Každoročne prichádzajú súbory, ktoré niečím zaujímú, potesia i provokujú. Akcent komornosti teda nevyšiel na BHS do popredia po prvý raz. Už v niekoľkých predošlých ročníkoch sa konštatovala skutočnosť, že na večerné koncerty sa presúva komorná hudba. Iste: veď i táto je dôstojným partnerom, ak má kvalitu, jedinečnosť profilácie, originalitu názoru. Na tohtoročných BHS sa k súborom tohto typu zaradil **Nový Stokholmský komorný orchester bez dirigenta**. No, žiaľ, nedostal sa na večerný termín, ale do sobotňajšieho matiné v rámci Medzinárodného dňa hudby (1. 10. 1988). Sála veľká (KŠ ČSR), ľudí málo, absencia publicity. Orchester vynikajúci! Že je bez dirigenta necítiť, pretože sú disciplinované zomknutým, zohratým kolektívom. Vzájomne sa inšpirujú, držia a odvíjajú spoločne cestu k novým obzorom interpretačného majstrovstva. Tie najsympatickejšie črty demonštrovali najmä na hudbe našich skladateľov. Na Serenáde pre sláčky Eugena Suchoňa a Idyle, suite pre sláčikové nástroje Leoa Janáčka. Hrali ich so slovanským espiritom a predsa do nich vložili kultivovanosť, najrezonantnejšiu vo „vlásočnicových“ piánach i v znelych dynamických oblúkoch, vygradovaných do mäkkých fortissimí. Dimenzie výrazového diapazónu určuje noblesa jedinečnosti, ktorou odhadujú i presne dávajú charakter diela. Hrali ešte domácich autorov Karl — Birger Blomdahlovu Suitu — Pastoral a Komorný koncert pre husle a orchestr Hansa Eklunda v podaní mladého švédskeho huslistu **Christiana Bergqvista**. Je suverénny, schopný presvedčiť a svojou muzikalitou zaujať. Vznikajúce konfrontačné paralely určujú tomuto huslistovi perspektívu, čo nemožno s takou istotou tvrdiť o jeho kolegoch — sólistoch **Cameraty Bern**. Monika Urbaníaková, Andreas Preisser, Richard Tognetti — v Bachovom husľovom trojkonzerte — boli predovšetkým nevyrovnanou trojicou sólistov s vlastnými negatívnymi črtami povrchnosti — hrania do prázdna. Škoda, že práve oni to večerné publikum, ktoré im bolo dopriate — nenadchli, nepresvedčili. Neboli ani čím, ani ako. Veď hudba Mareka Kopelenta (Veronika) je svojím ideovým zámerom prežiť a Sinfónia

gii na Dni britskej hudby v ČSSR. Do festivalového repertoáru si zvolila dielo anglického skladateľa Nicholasa Mawa Sonátu pre sláky. Dirigoval anglický dirigent Barry Wordsworth. Kraján — u nás obľúbeného Andrewa Parrota — však nedosiahol jeho presvedčivosti a spontánneho nadšenia u orchestra. **Capella Istropolitana** síce hrala s odvahou, ale chýbala jej **inspiratívna sila takej osobnosti, ktorá vtiahne celý súbor do tvorivého procesu, pričom si udrží nadhľad staviteľa**. Istá koncentrovanosť chýbala Mawovi (kde zvlášť bola potrebná pri rozsiahlych častiach i tak málo výraznej hudby) i v Beethovenovi, ktorého Koncert pre klavír a orchester č. 1 zveril mladému Rakúšanovi **Stefanovi Vladarovi**. Talentovanému klaviristovi je Beethoven blízky (špeciálne tento koncert) mladíckou výrazovou silou, no chýba mu disciplinovanejšia tvorivá súhra s jeho myšlienkovým pôdorysom.

Vari najväčšiu pozornosť venovala Capella Istropolis slovenskej premiére. Ladislav Burlas je autorom Pamiatok Šostakoviča pre sláčikový orchester. Skladba — i keď je adaptáciou III. sláčikového kvarteta — v poetike nadväzuje na II. symfóniu. Je introvertnou výpoveďou hudobníka, ktorému lyrika vari zostala prvotným zdrojom invencie, zakódovanej najmä do pomalých častí diela. Zvlášť teda II. časť podčiarkuje túto skutočnosť. Podstatou svojho hudobného myslenia nadväzuje na Šostakoviča. Je mu evidentne blízka, inšpiratívna, no v tých najčistejších filozofických hĺbkach. Burlasova premiérovaná hudba je dielom intenzívne sa prihováracím človeku.

Komorný orchester Santa Cecilia s umeleckým vedúcim a sólistom Uto Ughiho zaradil do programu tiež dielo súčasníka — svojho člena orchestra — inak kontrabasistu Federika Rossiho, Miniatury. Ich umelecká kvalita sa pohybovala na hranici únosnosti. Bola to skôr inštruktívna skladička bez väčších kompozičných nárokov profesionála. Dominantným objektom tohto ensemble však boli umelecké kreácie sólistu Uto Ughiho. V Mozartovom Koncerte A dur KZ 219 nepresvedčil. Štýl, akým sa zhostil tohto diela, korešponduje skôr s hudbou romantikov (rubáta, nadsadená dynamika). Konceptia Vlottiho Koncertu pre husle a orchester č. 22 bola už bližšie naturelu autora — i keď prevládlo exponovanie sólistu a jeho dravej citiziadosti. Sólistické prídavky — skladby Johanna Sebastiana Bacha a Nicola Paganiniho — vyzneli v interpretácii Uta Ughiho najpresvedčivejšie. Bol to jasne naštýlovaný názor individualistu. Dobré technicky vyzbrojeného muzikanta — profesionála.

Ak aj úroveň komorných súborov na tohtoročných BHS nebola jednoznačná, ba v niektorých prípadoch sa pohybovala hlboko pod umeleckým priemerom, predsa spoločnou črtou všetkých bola snaha udržať sa na



Ch. Berqvist — interpret Komorného koncertu pre husle a orchester Hansa Eklunda.

rem intonácie nezohratosť a nemuzikálnosť), sa však nepodarilo skryť ani za Hobojové kvarteto anglického skladateľa Lennox Berkeleyho, či za rozkošnú Serenádu, op. 10 Ernő Dohnányiho. Namiesto pochútky sa servíruje ani nie nepodarok, skôr polotovar, akceptovateľný nanajvýš v kontexte (nášho) amatérskeho interpretáčného hnutia. A to sa navyše z programového bulletinu dozvedáme, že na pódiu stoja poprední instrumentalisti Slovenskej filharmónie — dvaja zástupcovia koncertného majstra a vedúci violovej skupiny! Táto len sčasti pravdivá informácia, ktorá má vzbudiť poslucháčsky rešpekt, pre „aktérov“ (a v konečnom dôsledku i materské teleso) príliš lichotivá nie je. A to i napriek vedomiu, že na vytvorenie kvalitného komorného telesa nestačia iba „dobrí instrumentalisti“.

V sledovaní tohto neprofesionálneho vystúpenia údiv rýchlo vystrieda refazec zvedavých otázok: Kde sa podela sebakritika? — Kto uznal Bratislavské sláčikové



Snímka: A. Palacko

Výkon nového Štokholmského komorného orchestra bez dirigenta patril k vrcholom tohtoročného festivalu.

Carla Philippa Emanuela Bacha či hudba Wolfganga Amadea Mozarta vyžaduje adekvátnych umeleckých partnerov. A tí sa v kolektíve Cameraty Bern nenašli.

Mozart oslovoval publikum na festivale veľakrát. No, žiaľ, vo väčšine prípadov interpretačná kvalita nezodpovedala požadovanému účinku. Zo všetkých najvyrovnanejší bol v Koncerte pre harfu, flautu a komorný orchester KZ 299. **Slovenský komorný orchester** pod taktovkou Bohdana Warchala v spolupráci so zahraničnými sólistami – švajciarskou harfistkou **Ursulou Holligerovou** a jej krajanom flautistom **Petrom-Lukasom Grafom** – zarezonoval vo vyrovnaných partnerských diáľogoch. Svojím žiarivým espiritom vytvoril inšpiratívnu tvorivú atmosféru. Ursula Holligerová svoju brilantnú techniku a umeleckú profesionalitu potvrdila aj v Debussyho Tancoch. **Obaja sólisti dobrou rezonanciou s našim orchestrom vťahli do procesu hudobného diania na pódium aj zaangažované publikum.** No, napriek týmto pozitívnym skutočnostiam, predsa vrcholom večera – a možno povedať rovnako i k **dominantám festivalu** – patrilo **neopakovateľné stvárnenie Brittenových Les Illuminations vďaka Magdaléne Hajjósyovej.** Poetiku Rimbaudových veršov – dirigent v nemalej spolupráci s orchestrom doslova „prebásnil“ do rôznofarebných obrazov Brittenovej hudby. Hajjósiová opäť zažiarila jedinečnosťou hlasovej istoty, výrazovej sily a presvedčivosti.

Aj **Capella Istropolitana** mislela vo svojei dramatur-

vlastnom názorom pôdoryse. Neuháňať za módnymi trendmi súčasnosti, nepreparovať živnú pôdu prirodzeného muzicovania, ale nechať znieť hudbu, ktorá vychádza z vlastného umeleckého presvedčenia. K tomu je bezpodmienečne potrebná profesionálna istota a pohotovosť. Práve v tomto smere bolo u niektorých súborov citlivých značných rezerv. Z celkového pohľadu teda vyplýva, že úroveň komorných orchestrov na tohtoročných BHS nedosahovala originalitou a kvalitou úroveň minulých ročníkov, ale svoj priestor v dramaturgii si udržala.

ETELA ČÁRSKA

ETELA ČĀRSKA

Pevné miesto v dramaturgii BHS majú i komorné koncerty s účasťou „malých“ obsadení. Sú vhodným osviežením, akousi oázou vo festivalovom maratóne. Pochopte, ak spĺňajú základné požiadavky kladené na túto (u nás, žiaľ, ešte stále poslucháčsky málo reflektovanú) oblasť hudby. Ak nie, oáza sa razom mení na peklo púšte. Tak, ako to bolo v prípade vystúpenia **Bratislavského sláčikového tria**: P. Bogacz — husle, M. Blaas — viola, P. Baran — **kontrabas** (ako sa nás snažil presvedčiť denný programový bulletin) za spoluúčinkovania hobojuistu Jozefa Hanušovského. Veď počúvať intonačne priezračnú hudbu Haydna a Mozarta v interpretácii totálne „neladiacich“ hráčov nie je maličkosť. Prezentovaná neschopnosť komornej súhry (ok-

trio za hodné festivalového vystúpenia? — Aká je práca dramaturgie BHS? — Kto sú vlastne ti, čo rozhodujú o tvári našej hudobnej kultúry? — atď. (ad libitum) ...

Druhým „malým“ komorným podujatím bolo vystúpenie **Klavírneho kvarteta Bohuslava Martinů** (A. Novák — 1. husle, K. Špelina — viola, V. Moučka — violončelo, E. Leicher — klavír). Návštevník oboch podujatí mi dá za pravdu, že pri porovnaní uvedených súborov sa nemožno vyhnúť tzv. čierno-bielemu videniu. Bolo by však mylné domnievať sa, že výkon českých hostí získal na lesku a kvalite iba vďaka, či na pozadí nedspechu mladých filharmonikov. Nie — ich výkon nebol relatívny. Pre všetky odznené skladby (Beethoven, Kučera, Brahms a ako prídavok Martinů) bolo charakteristické vysoké interpretačné majstrovstvo, t. j. integrita všetkých požadovaných zložiek — technika, súhra, dynamika, agogika, tektonika, štýl, atď. Išlo o jeden z tých výkonov (viď napr. vystúpenie Hilliardovho súboru), v ktorom je všetko také samozrejme a prirodzené, že dodatočná verbalizácia vyznieva nanajvýš ako appendix plný superlatívov.

JURAJ DOŠA

Hudobné divadlo

SND A BHS

Prehliadku najlepších inscenácií zo svojho aktuálneho repertoáru otvoril súbor opery SND Borodino-vým Kniežatom Igorom (29. IX.), vďačným predstavením s krásnymi melódiami, veľkým baletom a pôsobivými, v detailoch rozmanitými kostýmami, ktoré farebne žiaria na pozadí úspornej scény. Najväčší úspech u obecnstva mal J. Kundlák v úlohe Vladimíra; dôstojného a sympatického Igora vytvoril F. Caban, naturálne zemitého Končaka O. Malachovský, jeho vášnivú dcéru I. Kirilová, túžiacu Jaroslavnu M. Blahušáková a jej zhyralého brata J. Špaček. Pomerne statický dej oživila veselá dvojica Gusliarov v podaní B. Šimanovského a P. Gábora. Dirigentom bol O. Dohnányi.



Sinobu Sato

Festivalovú atrakciu bola Pucciniho Tosca (30. IX.), v ktorej pohostinsky vystúpili dvaja zahraniční hostia. Japonská sopranistka Shinobu Sato sa prejavila ako umelkyňa svetového formátu s krásnym hlasom a s detailne prepracovanou úlohou ako po hudobno-štyľovej, tak aj po výrazovej stránke. Gruzínsky tenorista Zurab Sotkilava napriek zjavnej indispozícii dokázal, že je výborný spevák so zmyslom pre prednesené finy verizmu. Taliansky spievajúci hosť vyšiel v ústrety náš P. Mauréry tým, že úlohu Scarpia predniesol v talianskom origináli, hoci ostatní spievali slovensky.

Opačná situácia vznikla pri predstavení Verdiho Maškarného bálu (1. X.), kde tenorista Jozsek Csák (Riccardo) a sopranistka Györgyi Murárová (Oscar) spievali v rodnej maďarčine, kým naši mali čo robiť, aby pri replikách nevypadli z naučenej taliančiny. Oba hostia zaimponovali pribojnými hlasmi s bezproblémovými výškami, zatiaľ čo po štyľovej a výrazovej stránke by sa ešte všeličo žiadalo dotvoriť. Priemernými partnermi im boli — F. Caban (Ronato), M. Blahušáková (Amelia), J. Zerhauová (Ulrica) a dvojica J. Hrubant a O. Malachovský (sprisahanci). Pozornosť vzbudila netradične bizarná scéna M. Ferenčíka.

Oživením štandardného repertoáru sú dve krátke opery, predstavujúce moderné hudobné divadlo 20. storočia; Hatrikov Šťastný princ (2. X.) je spracovaním námetu O. Wilde a umne volenými prostriedkami syntetic-

kého divadla. Najväčšia úloha tu pripadá Lastovičke, ktorú po hlasovej aj pohybovej stránke vynikajúco stvárnila nadaná J. Valášková. Jej partnermi sú P. Mikuláš, M. Nitranová a E. Ludha. Stravinského Slávik čerpá z rozprávky H. Ch. Andersena. Ťažký part Slávika, hýriaci fantastickými koloratúrami, výborne zvládla M. Turňová. O úspešné predstavenie sa zaslúžil dirigent D. Štefánek.

Veľmi krásnym predstavením v každom ohľade je Dvořáková Rusalka (3. X.). Inscenátorom sa naozaj podarilo scénicky vyjadriť lyricko-poetickú náladu tohto skvostu opernej literatúry. Šťastne obsadené boli všetky úlohy — Rusalka E. Holíčková, Vodník P. Mikuláš, Princ M. Dvorského, Ježibaba a Cudzí kňažná J. Zerhauová, Kuchárík A. Czaková a Hájnik P. Gábora. K hlbokému umeleckému zážitku z tejto opery, ktorú dirigoval D. Štefánek, prispelo aj to, že sme jej hodnotné libretto konečne mohli počuť v českej pôvodine.

Mozartova Čarovná flauta (8. X.), sa odohráva na strohej, no dôvtipne riešenej scéne.

Aristokratickú dvojicu dôstojne stvárnil M. Turňová (Pamina) a M. Dvorský (Tamino), ich ľudovou obdobou A. Czaková (Papagena) a J. Durčo (Papageno), ktorý vynikol muzikalitou, pohybovou pohotovosťou a prirodzenou hravosťou. Bezočívneho Monostata predstavoval J. Abel, tri dámy — E. Braunová, A. Kufková a J. Šaparová. Basista J. Galla sa vari lepšie uplatňuje v romantickom repertoári, než v klasickom štyľove parte Sarstra. Výkon Kráľovnej noci bol poznačený rytmickou a intonačnou labilitou. Predstavenia dirigoval V. Málek.

Začiatkom tejto sezóny obnovená Suchoňova Krútnava zaznela pred festivalovým obecnstvom iba druhý raz (8. X.). Zatiaľ čo scéna (L. Vychodil), kostýmy (I. Tonkovičová), choreografia (J. Dolinský), hudobné vedenie (G. Auer) a réžia (B. Kriška) sa oproti predchádzajúcej inscenácii z r. 1978 v podstate nezmenili, niektoré postavy prebrala mladšia spevácka generácia, ktorá sa predstavila hlavne na premiére. V recenzovanom predstavení stvárnil Štelinu O. Malachovský, Ondreja M. Kopačka, Katrenu M. Blahušáková, jej kamarátky A. Czaková a J. Šaparová, Pastierika E. Hudecová. Všetci menovaní, vrátane ďalších predstaviteľov niektorých menších úloh, vytvorili postavy na umeleckej úrovni, primeranej hodnotám diela. Na pochybách nás však necháva réžijná-herecká poňatie postáv Zaičičky (J. Sedlářová) a Školnice (E. Baricová), vhodné skôr pre komédiu, než pre vážnu drámu.

V koncertnom uvedení Belliniho Námesačnej (10. X.) zúročili účinkujúci svoju nedávno zverejnenú gramofónovú nahrávku. V operách tohto druhu ide pred-

všetkým o virtuózný spev a preto ich môžu úspešne interpretovať iba speváci, ktorí disponujú hlasovou bravúrou a ovládajú belcantový štýl. Talentovaní mladí umelci J. Kundlák a J. Valášková na to majú všetky predpoklady, no chýba im ešte potrebná skúsenosť a u sopranistky aj dôverná znalosť štýlu, súvisiaca s využitím vokálnej ekonomiky.

U speváčky sa postupne začala prejavovať únava, ktorá napokon poznačila jej záverečnú veľkú áriu. Zavlnil to však aj málo citlivý prístup dirigovania O. Dohnányiho, ktorý sa mal spevákom viac prispôbiť (lebo v belcantových operách sú oni pámmi) a nie vystupovať tempo záverečnej cabaletty ad absurdum. Menšie party spievali — vždy spoľahliví P. Mikuláš, muzikálne pohotová E. Jenisová a J. Šaparová.

Janáčkova Jej pastorkyňa (11. X.) mala premiéru v čase BHS pred dvoma rokmi. K hlbokému umeleckému zážitku z tejto silnej hudobnej drámy prispeli značným podielom dve veľké spievajúce herečky, aké máme v M. Blahušákovovej a M. Nitranovej. Ich adekvátnymi partnermi boli M. Kopačka a J. Abel. Zaujímavý riešená scéna umožňuje v 2. obraze (izba) sledovať dianie aj v najbližšom exteriéri.

Spomedzi recenzovaných inscenácií sa novátorským réžijnovo-výtvarným prístupom vyznačuje Verdiho opera Rigoletto (12. X.). V jej programovom bulletinu sa spomína iba „tradičiami a konvenciami nezafarbený — možno i prekvapujúci — pohľad“ tvorcov tohto bizarného predstavenia.

Predstavenie svedčí o ich bohatej fantázii a snahe poskytnúť divákovi nevidanú, pestrú show. A skutočne — jesto sa na čo dívať! No pri podobných experimentoch sa sotva kedy podarí všetko domyslieť. Divák síce pochopí, že ide o maskarný bál, no nie si je istý v tom, kde sa končí maskarada a začína život. Navyše scéna, zaprataná praktikáblami, vyvoláva dojem, že ide iba o skúšku, čomu nedokážu čeliť ani solídne výkony J. Kundláka (Vojvoda), M. Turňovej (Gilda), P. Mauréryho (Rigoletto), P. Mikuláša (Sparafucile), J. Horského (Madalena) a i. pod taktovkou O. Dohnányiho.

Reprezentatívny prehľad súčasnej opernej produkcie SND zavŕšila dôstojná inscenácia Suchoňovej hudobnej drámy Svätopluk (13. X.). Tím organizátorov vytvoril vyvážené predstavenie v tradičnom poňatí historickej fresky, o čo sa zaslúžili aj účinkujúci — v prvom rade výborný predstaviteľ titulnej úlohy O. Malachovský, ako aj F. Caban (Mojmír), F. Lívora (Svätopluk ml.), J. Hrubant (Dragomír), J. Abel (Záboj), A. Czaková (Mlana), I. Kirilová (Blagota) a mnohí ďalší — medzi nimi ešte aj veterán dr. G. Papp. Osobitnú zmienku si zaslúži E. Kittarová, ktorá herecky aj hlasovo dokonale vystihla negatívny charakter intrigujúcej Lutomíry.

LJUBA MAKOVICKÁ

LUKRÉCIA — príbeh o zneuctenej Rimanke

Sledujúc umeleckú cestu Komornej opery SF treba povedať, že sa jej darí uskutočňovať tie programové zábery, ktoré si vytýčila pri svojom zrode: uvádzať málo známe diela hudobného divadla staršieho obdobia i súčasnosti a zároveň pôsobiť aktivizujúcim a provokujúcim spôsobom na percepciu diváka. Z tohto hľadiska je plne opodstatnená voľba najčerstvejšie naštudovaného titulu, komorného diela 20. storočia — Lukrécia (v origináli The Rape of Lucretia) od anglického autora Benjamina Brittena, čím si súbor KO zároveň pripomenul jeho nedožitú 75. narodeninu. (Premiéry boli 12. a 13. októbra 1988 v Divadelnom štúdiu VŠMU.)

Lukrécia patrí k raným dielam autora, no zreteľne naznačuje jeho dramatický talent; ten spočíval v zmysle pre dramatickú skratku, v schopnosti vytvárať hutné, obsažné a kontrastné dramatické situácie a v adekvátnom uplatnení princípů gradácie. Brittenova Lukrécia (libreto R. Duncan podľa hry A. Obeya na základe viacerých prameňov a neskorších dramatických spracovaní) je v prvom pláne príbehom z prelomu 6.—5. stor. pr. n. l. o zneuctenej Rimanke, ktorej následná samovražda vyburcuje veľkých mužov Ríma i všetok ľud, aby sa oslobodili spod nadvlády Etruskov. Z hľadiska dramatického je zrejmy princíp antickej katarzie, vyúsťujúci do estetického i etického účinku. V jednoduchom príbehu sú zakódované ďalšie roviny: dominuje myšlienka neudržateľnosti násilia, nech sa prejavuje v hociakej podobe. Nemožno pochybovať o tom, že dielo je filozofickou reakciou skladateľa aj na hrôzy vojrovej skazy (a úsilia o hegemoniu jedného národa nad inými národmi) a že jeho ideové poslanstvo má všeobecné humanistické zacielenie.

Dramatická i hudobná stavba diela sleduje kontrapozíciu dvoch prvkov — sveta násilia, pretvárk, nehanebných vášní a sveta cnosti, pokoja, vyrovnanosti. Ich personifikovaním sú postavy Etruska Tarquinia a Rimaneky Lukrécie; vo vyhrotení ich vzťahu spočíva dramatický konflikt opery, povedané zjednodušene, pretože tento konflikt je poprepletaný veľmi umne celou spleťou ďalších súvťažností. Zvláštnosťou opery sú postavy muža-komentátora a ženy-komentátorky (zosobňujúce antický chór), ktorí dej komentujú i objektivizujú.

Réžisér Marián Chudovský a. h. v spolupráci so scenáristom Jaroslavom Valekom a. h. akcentoval nadčasové vyznenie diela tým, že sa vzdal akýchkoľvek historizujúcich dekorácií (napodobneniny antických váz v 4. scéne 2. dejstva sú výnimkou), mohutné polyfunkčné schodište v pravej časti scény je len veľmi vzdialenou asociáciou na rímsku architektúru. Voľne štylizované antické kostýmy navrhoval Peter Čanecký a. h. Na scéne dominuje v celom priestore čiern (aj na bočných kulisách vysunutých hlboko dopredu), je to znamenie tragédie, smútku, potupy. Nasvietenie schodišťa červenou farebnou škvrnou na začiatku opery vytvára okamžité asociáciu na násilie, krv, pomstu. V tomto zmysle sa červená farba uplatňuje i v ďalšom priebehu deja. Svetlá farba kostýmov Lukrécie a jej dvoch služobníc sú kontrastne znami cnosti, čistoty, pokoja a kľudu. Aj v kostýmoch troch vojvodcov sa v náznakoch uplatňujú vyššie uvedené farebné charakteristiky (prepásanie, detaily v kovovo lesklom brnení). Oba komentátori, súc v čiernych rúchach, evokujú myšlienku nadčasovosti, aj keď s istým religióznym momentom, ktorý sa snúbi — podľa partitúry — s ich úlohou. Scéna a kostýmy

tvoria tak celkovo jednotu so zreteľom na farebnú symboliku.

Výklad diela je posunutý do expresívnej polohy, ktorú akcentuje už slovenský preklad Jána Štrassera. Expresívnosťou poňatia niektorých scén a situácií režisér akoby sa usiloval odstrániť istý prvok statickosti, ktoré dielo latentne obsahuje. Napriek pastelovejšie i poetikejšie poňatým scénam, odohrávajúcim sa v. Lukrécii v dome (pôsobivé nasvietenie oddeleného priestoru v pozadí cez prievitnú stenu — riadky, Lukrécia spáňa), celkový výraz ostáva zafarbený pochmúrnosťou. Celá dráma akoby sa odohrávala v poloosvetlení, nebolo zámerom realizátorov dosiahnuť väčší svetelný kontrast — aj keď bol použitý veľký počet svetelných čísiel (najmä bodových nasvietení). Aj hudobné naštudovanie diela Mariánom Vachom sa odvíjalo v intenciaciach celkového expresívnejšieho prístupu, hoci nechýbali melodicky pôsobivo vyklenuté lyrické plochy. Je to dirigent s vypestovaným citom pre vokálny a inštrumentálny súlad, v Lukrécii sa zameria na nepatetickú, no náladotvornú zvukovosť i precízne členenie línie v logike žiadanych gradácií. Škoda, že práve záverečné ansámbové finále (vokálna zložka) pred epilógom stráca trochu na transparentnosti.

Na margo niektorých jednotlivostí. Dvojica komentátorov, o ktorej som sa už zmienila, vytvára rámec diela v prólogu, interlúdiách i epilógu, no má aj vyhradené vokálne vstupy do deja. Britten — podľa požiadavky v partitúre — ponímal ich úlohy pohybovo staticky, t. j. komentátori mali zostať počas celej opery na vyvýšenom mieste po stranách javiska, pričom náročnosť ich partu spočívala v nutnosti detailne rozpracovaného, výrazovo diferencovaného speváckeho prejavu, na pomoc mohla prísť mimika i gestika. V bratislavskej inscenácii zdynamizovaním ich úloh — v zmysle fyzického pohybu — prekážalo najmä, že sa strácal rozdiel medzi objektivizovaním skutočností a „odkrytím“ myšlienkových pochodov hlavných protagonistov. Nežiadúci dojem konfúznosti vznikol v 1. dejstve — komentátor akoby mefistofelsky našepkával obom vojvodcom (Juniovi i Intrigy, Tarquiniovi) myšlienku na zmocnenie sa Lukrécie) ich nekalé úmysly. Neopodstatnené je tiež, ako v prólogu komentátorka drží v ruke partitúru opery Lukrécia, zmysel čoho si divák vyloží asi takto: „Ide sa hrať nejaká vec“; v skutočnosti by sa mala vytvoriť ilúzia, že číta z „knihy histórie“. Drobných významných posunov bolo v inscenácii niekoľko, spomeňme aspoň jeden: Ak komentátor spieva „Princ jemne bozká Lukrécii dľaň“ a Tarquinius tak urobí so značnou drsnosťou, takže tento jav považovať za herecký paradox, skôr za nedorozumenie.

Ak hodnotíme výkony sólistov, účinkujúcich v opere, na prvom mieste treba uviesť Ivicu Neshybovú (Komen-

tátorka), ktorá spievala na generálke i na oboch premiérach. Lyrický a dramatický, vokálny a herecký prejav sa u nej spájal v ideálnom súlade. Rozdielne poňatie úloh komentátorov predviedli Juraj Durdiak a Ľubomír Kizek: Kizek, introvertnejší a spevácky presvedčivejší (hoci aj u neho bolo ešte badať neistotu vo vyšších polohách) bol adekvátnejším typom ako extrovertnejší a až veristicky dravý Durdiak (aj on mal určite hlasové problémy). Vzorová štúdia hrdeho a vznešeného rímskeho vojvodu Collatina podal František Ďuriáč, ktorého umelecký vývoj je stále markantnejší. Ľadislav Neshyba v tej istej úlohe bol spevácky presvedčivý, avšak poňal postavu neadekvátne (1. Keby bol Collatinus taký istý ako ostatní dvaja vojvodcovia, prečo by mu bola krásna Lukrécia taká verná? 2. Namiesto emócií romantického divadla 19. stor. tu šlo v prvom rade o mužskú česť a dôstojnosť). Spevácke i herecké skúsenosti dobre uplatnil v rozporuplnej postave priateľa a intrigána Junia zasl. um. Jozef Špaček, a. h., František Ďuriáč v tej istej úlohe bol trochu strohý. Umelecký vývoj Petra Šuberta v kreovaní postavy zhyralého etruského princa Tarquinia je nesporné badateľný, avšak prílišná drobnokresba vedie až na hranice akejś satyrskej persiflaže. Zjavom pôvabná Lukrécia Miroslavy Marčekovej upútala skôr herecky, altová testúra úlohy si žiada vokálne zaoblenú plnú nízku polohu, čomu speváčka nie vždy mohla účinnú nádku. Jana Ďuriáčová (Blanka), Mária Eliášová, Eva Šeniglová (Lucia) vytvorili vhodné typy ženských protagonistiek.

Naštudovanie Lukrécie bolo pre súbor zaiste orieškom, ktorý rozlúsknuť sa síce podarilo, avšak nebol to oriešok celkom stráviteľný. Mal aj svoje kazy a opätovne poukázal na tie problémy, s ktorými sa Komorná opera SF potýka od svojho zrodu a len pomaly sa ich zbavuje: je to problém nevyrovnanosti speváckeho sólistického ansámblu, najmä čo do vokálnych, menej už hereckých kvalít. Z tohto hľadiska zatiaľ neprekonané ostáva naštudovanie Orffovej Múdrej ženy (alias Skrotenie zlého muža), v ktorom došlo k jednoznačnej rovnováhe medzi požiadavkami vyplývajúcimi z partitúry a ich umeleckou realizáciou.

Reflexívne dielo B. Brittena Lukrécia, táto metafora o zdaniľvej veľkosti a zdaniľvom páde človeka, sa v bratislavskej inscenácii lúšti v rovine symbolov, ale aj realistické, miestami až naturalistickej štylizácie, a to práve tam, kde by stačil jednoduchý náznak. Zdá sa, že inscenátori imputovali nechtiac do výsledného tvaru podvedomie dnešného človeka, žijúceho pod tlakom vedomia sebazničenia. Je to popretie krehko-drsného príbehu alebo jeho povýšenie? Že by sa črtal nový fin de siècle — s jeho iritujúcou exaltovanosťou? Možno je to naozaj symptóm našej doby, v ktorej sa ľudská dôstojnosť a česť rozmeldujú v nízkom prospercharstve, utilitaristnosti, ukájaní „novodobých vášní“. Chudovského výklad Lukrécie je nekonvenčný i nekonformný, nemusi sme súhlasiť s viacerými réžijnými zásadami (čo som konkrétne i naznačila), nemožno mu však uprieť fakt, že v každom prípade hybe svedomím súčasníka

JANA LENGVA



A black and white photograph of a man in a tuxedo, looking upwards and gesturing with his hands, likely performing on stage. The man is wearing a dark tuxedo jacket over a white shirt and a dark bow tie. He has a white pocket square in his jacket. His head is tilted back, and his mouth is open as if he is singing or speaking. His hands are raised, with fingers spread, in a dramatic gesture. The background is dark and out of focus, suggesting a stage setting.

Snímka: V. Benko

Program recitálu P. Burdžu-
ladzeho obsahoval 16 čísiel, niektoré z nich aj u nás dobre
známe, ako napr. „Blagoslavľa-
ju vas, lesa“ a „Net, toľko tot,
kto znal“ od Čajkovského, ale-
bo „Somnenie“ od Glínku, či
„Net, moľu, ne uchodi“ od
Rachmaninova. Medzi prevažne
lyrickými románami bolo aj
niekoľko realisticko-epických
výjavov („Balada“ od Rubín-
štejna a „Staríj kapral“ od Dar-

LJUBA MAKOVICKÁ

54-ročný umelec je veľkým
mágom svojho nástroja. Z jeho
hry vyžaruje zvláštna sila, vy-
rovnanosť i všadešputaná že-
leznou vôľou. Fou Ts'onga ob-
darila príroda príznačnými osob-
nými čarom, spočívajúcim v ne-
nutenej jednoduchosti a priro-
dzenosti a s týmito črtami svo-
ho naturelu stvárňoval aj cho-
pinovský „polorecitál“. Čo do
kultúry tónu sa niekoho Fou
Ts'ongova hra mohla zdať

A black and white photograph of a man in a dark suit and white shirt, looking down. The image is high-contrast, with the man's face and suit appearing dark against a lighter, blurred background. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face and the texture of his clothing. The overall mood is serious and contemplative.

Najzávažnejší opus — **Fantázia-polonéza As dur, op. 81**, dielo evokujúce Chopinov strastiplný duševný svet, pochopil Fou Ts'ong ako mohutnú fresku koncipovanú na pevných rytmických základoch, skvele stavebne zvládnutú. Výrazné zdôrazňovanie polonézového rytmu potláčalo do istej miery fantáziálny moment, malo však svoju logiku a plné opodstatnenie.

Ak Chopin svojou odosobnenou prostotou mohol niekoho neposkobiť, každý bez výnim-

...

V rámci BHS sa aj tohto roku uskutočnili dve organové matiné v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu. Na prvom [2. 10.] sa predstavila **Anna Zúriková** s pozoruhodne náročným programom. Slovenskú tvorbu reprezentovali ukážky z cyklu **Portréty A. Očenáša**. Umeľkyňa ich stvárnila plasticky, s dôrazom na zreteľnosť všetkých detailov. Podobne svedomitý prístup ukázala v **Hindemithovej II. sonáte**, ktorá nebazluje na výrazových prostriedkoch avantgardných smerov, ale reprezentuje snahu o vyrovnanú syntézu starej a novej hudby. **Z Bachovej tvorby** sme počuli **Triový chorál A dur**, potom veľké **Prelúdium a fúgu e mol**, skladbu, ktorá sa v poslednom období najčastejšie objavuje na programe našich i zahraničných organistov, zrejme preto, lebo svojou náročnosťou predstavuje akoby provokujúcu výzvu na zmeranie vlastných síl. Zúriková ukázala, že si je vedomá úskali tejto monumentálnej skladby. Prelúdiu nechýbal dramatický vzruch a gradácia, kým zrozumiteľnosť fúgy podporila tempove umiernennejším exponovaním témy. Výsledkom bola jedna z najvyrovnanejších interpretácií tohto diela. Dramaturgia vyžadujúca maximálnu koncentrovanosť charakterizovala aj druhú časť programu. **Messiaenov cyklus L'Ascension** prezentuje na jednej strane originálnosť nápadov a celkového štýlu majstra, na druhej strane problém rozsiahlych plôch bez (pre poslucháča) jednoznačných kontrastov. Ako pri organových koncertoch vôbec, aj v rozhlasovej sieni sa vynárajú otázky zvukových daností nástroja a priestoru. Veľmi zjednodušené: veľký organ v tnutí by mal „zaplniť“ sálu, mnohé skladby vedome počítajú so zvukovými príválmi, vytvárajúcimi osobitné efekty a



Nicholas Danby

Druhým organizmom festivalu (9. 10.) bol Angličan **Nicholas Danby**. Namiesto prezentovania 3—4 veľkých diel bežnej organovej literatúry dal prednosť uvedeniu menších, u nás neznámych skladieb. Z anglickej tvorby boli zastúpení **John Bull**, **John Stanley**, z novších autorov **Peter Dickinson**, **Frank Bridge** a Belgičan **Guy Weitz**. V pestrom výbere figurovali aj také skladby ako **Barkarola C. Saint-Saënsa** a **Passacaglia J. G. Rheinbergera**. Publikum vo vypredanej rozhlasovej sieni vďačne prijala tieto svieže, efektne drobnosti. Danby sa však nevyhýbal ani dielam „reprezentatívnej“ organovej tvorby. V **Buxtehudeho Prelúdiu** a **mol** upútal výrazne non legatovou hrou, ktorá je vo veľkých priestoroch prostriedkom zreteľného prednesu (ako už bolo povedané, „komorný“ charakter daného organa a priestoru bez doznievania to príliš nevyžaduje). V **Bachovom Prelúdiu a fáge e mol** naopak prekvapil prevažne legatovou hrou, hoci práve túto skladbu interpretujú organisti často až „sekane“. Ďalším výrazným znakom bol prednes celej skladby na jednej zvukovej ploche, bez striedania manuálov. Treťou ukážkou z často hraného repertoáru organiztov bola **Pièce héroïque Césara Francka**. Niektorí interpreti vyzdvihujú majestátny charakter tejto skladby a výrazné členenie úsekov. Danby dal prednosť svižnému tempu, výrazným gradáciám pri zachovaní maximálnej kontinuity prednesu. Vzhľadom na pomerne zriedkavé hostovanie anglických organiztov u nás, bolo Danbyho festivalové vystúpenie víťaným obohatením koncertnej sezóny.

LADISLAV DOŠA

Posledná z elektroakustických kompozícií skladateľa **Mira Bázilika** *Balada o dreve*, s použitím motívov z 1. časti violového koncertu B. Bartóka, je premyslenou konfrontáciou čisto hudobného a konkrétneho zvukového materiálu. Charakterizuje autorovu snahu o neustále hľadanie nového spôsobu realizovania skladby, je konfrontáciou tradičných (úryvok Bartókovho violového koncertu pôsobiaci ako stmelujúci prvok) a netradičných (využitie a spracovanie zvuku dreva a polystyrénu) kompozičných prostriedkov. **Róbert Rudolf**, reprezentant nastupujúcej skladateľskej generácie, sa predstavil elektroakustickou kompozíciou *Niečo povedať*. Dielom, ktoré získalo ocenenie i v zahraničí. Pre kompozíciu je charakteristické spojenie sluchového a vizuálneho vjemu (sólista ako interpret i herec), ktoré sa javí ako veľmi progresívna zložka diela. Poslucháč

Pre celú kompozíciu **Juraja Hatríka Vox memoriae III. pre komorný súbór a magnetofónový pás** je charakteristické hľadanie (zrodu a vývoja hudby, vzťahov, súvislostí, odpovedí). Z diela cítí autorovu snahu o výpoveď i zamyslenie, výrok i krédo, hľadanie paralel medzi ľudským a tvorivým, spontánnym, získaným a prečítaným, objavovanie vzťahu hlasu a zvuku, vnemu a zvuku, zvuku a jeho vývoja v čítaní autora. Hatrík realizuje to, čo cíti, hľadá správne vyjadrenie pocitu i závažnej myšlienky.

Juraj Ďuriš sa predstavil zložitou, viacvrstvovou, fa

Myslím, že koncert vyzdvihol kvalitu elektroakustickej hudby, poukázal na jej široké a zatiaľ neohraničené tvorivé možnosti a na schopnosť skladieb takéhoto typu žiť emancipovane popri hudbe už dávno overenej praxou, skúsenosťou a tradíciou.

MILADA GODÁNYOVÁ

ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ

Tohtoročný 24. ročník BHS sa niesol v znamení osláv jubilea nár. umelca **Eugena Suchoňa**. Jeho tvorbe bolo venovaných niekoľko jednak samostatných programov, jednak častí z programov. Práve tu sme mali možnosť v koncentrovanej podobe sledovať na Suchoňovom diele rozmanitosť interpretačných pohľadov – rôzne modifikácie výkladu poetiky jeho diela – a čo je práve mimoriadnou festivalovou danosťou, nielen z domácich interpretačných zdrojov, ale i vo viacerých importovaných podobách (napr. 1. októbra bola **Serenáda pre sláčky** uvedená Štokholmským novým komorným orchestrom, **Baladická suita** zaznela na otváracom koncerte, ktorý patril Českej filharmónii s dirigentom V. Neumannom). Neobvyklá bola príležitosť vypočuť si v kompletnom tvare cyklus cyklov **Kaleidoskop** (Camerata slovaci s V. Málkom, klaviristka K. Havlíková a organistka E. Dzemjanová) na koncerte 8. októbra, podobne monument našej vokálnosymfonickej spísbý **Žalm zeme podkarpatskej** (7. októbra na koncerte Slovenskej filharmónie so Z. Košlerom a sólistom A. Kucharským). Samozrejme, že v suchoňovskej festivalovej časti nemohli odzníeť všetky autorove reprezentatívne opusy, predsa si však myslím, že slávnostnej atmosfére by bola prospela veľkolepá Symfonická fantázia na B-a-c-h...

Piano sonáta Jozefa Sixtu zaznela opäť v podaní S. Zamborského. Na Sixtovej hudbe vždy znova zaujme a presvedčí ten istý prvok: princíp neomylné konštrukcie sledujúcej presne načrtnutú krivku oblúka — priam geometrického tvaru, ktorý je však naplnený množstvom zmysluplných hudobných tvarov a súvislostí. Vy-

Bežná správa o činnosti Hudobného informačného strediska Slovenského hudobného fondu by po ukončení Bratislavských hudobných slávností vyzerala asi takto — uskutočnilo sa v poradí už 16. stretnutie hudobných dramaturgov, ktorého cieľom je propagovať a šíriť slovenskú hudobnú tvorbu do Čiech a do zahraničia. Zúčastnili sa na ňom dramaturgovia, publicisti, rozhlasoví pracovníci a interpreti z 9 krajín (MER, NDR, RSR, Švédsko, Veľká Británia, USA, ZSSR, Rakúsko a ČSSR), ktorí navštevovali i festivalové koncertné a operné podujatia. Dramaturgia prehrávok obsahovala najnovšie diela slovenských autorov, videokážky niektorých diel, tri samostatné profilové bloky reprezentantov troch skladateľských generácií — E. Suchoňa, J. Malovca a V. Kubíčku, zahraniční hostia dostali i nahrávky vybraných diel Romana Bergera ako nositeľa Herderovej ceny za hudbu. K suchému výpočtu by už chýbal iba presný dátum a povedzme veta typu — slovenská hudba vzbudila zaslúženú pozornosť.

Pozrime sa však na Stretnutie dramaturgov — ako sa akcia vžila do povedomia v reči hovorovej, trochu z nadhľadu. Málokto vie, že myšlienka propagovať a šíriť našu tvorbu prostredníctvom prehrávok pozvaným hosťom Slovenského hudobného fondu práve v čase medzinárodného hudobného festivalu BHS, je autorstvom Juraja Hatríka a k jej realizácii došlo v roku 1973. Veľmi rýchlo sa z prvých prehrávok stalo Stretnutie dramaturgov symfonických telies zo socialistických krajín a od roku 1982 podujatie, na ktorom sa zúčastňovali i hostia z kapitalistických štátov. Pestrá paleta hostí tohto ročníka naznačuje záujem naozaj vyspelých krajín Európy, ba i mimo nej. Čo to znamená? V rýdzo organizačnej štruktúre z toho vyplynula zmena názvu na Stretnutie hudobných dramaturgov (SHD), de facto začali navštevovať naše podujatie nielen samotní programoví pracovníci, ale i rozhlasoví odborníci, muzikológovia — publicisti, koncertní umelci a dirigenti špecializujúci sa na interpretáciu súčasnej hudby, zástupcovia medzinárodných festivalov a podobne. Pre nás sú zaujímaví všetci hostia, ktorí môžu jednak sprostredkovať informáciu o slovenskej hudobnej kultúre ako celku, jednak uplatniť diela našich autorov priamo v koncertnej praxi, napísať o našej tvorbe

Napokon festivalové premiéry: Cappella Instropolitana s dirigentom B. Wordsworthom uviedla svoj koncert 3. októbra skladbou **Ladislava Buriana Pamiatke Šostakoviča**, premiérou verzie 3. sláčikového kvarteta pre sláčikový orchester. Prvotná podoba skladby nás už neraz presvedčila o svojich kvalitách. Jej „podvojný“ tvar v partitúre komorného orchestra nadobudol azda ešte

to celku, zaradiť slovenské vysielania — skratka šírť svojbytnéj mladej hudobnej usk. na základe tohtoročného š obnovenéj inscenácie Su ňavy pripravuje na vysie tejto opery. Ostáva iba slovu dostane i nová pr hrávka OPUŠu v budúci tiva Veľké Británie vša ďalej než po podniknutí krétnych interpretov o s. Výsledkom niekoľkoročn tejto krajiny medzi hosťar takt s britskými orchestr mi spoločnosťami, ktoré záujem o slovenskú tvorbu priniesle osobitne rozhovo mom Melvillom-Masonom, bližšie skonkretizujú pláň roky — pozn. red.). Ako severským krajinám? Te organizácie výmenných št bytov pre mladých konce Švédska a Slovenska s c vania, uvedenia a ponec ptoatři skladieb súča oboch krajin.

Časťníkov stretnutia: (prvý rad zľava), Z. Pachovský, E. Jenke, D. Ge-Deesényi, G. Melvšville-Ma son.
Snímka: R. Polák

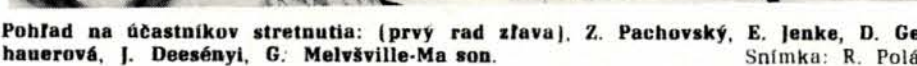
Interpretmi skladby boli F. Zvarík, D. Livorová, P. Oswald, V. Chmelo, Slovenskí madrigalisti (L. Holásek) s výdatnou pomocou hostí z Maďarska, komorného súboru Skupina 180. **LÝDIA DOHNALOVÁ**

ID a návštevy
novej Krú-
nie nahrávka
rif, že sa k
ravovaná na-
roku. Inicia-
saha oveľa
záujmu kon-
venské diela.
o zastúpenia
SHD je kon-
mi a operný
prejavili živý
(naš časopis
s dr. Graha-
v ktorom sa
na najbližšie
vyzerá vzťah k
o vyústil do
endijných po-
ných umelcov
tom naštudo-
nia si v re-
ých autorov

zväzu sme sa v tomto roku dozvedeli
o viacero vydaniach slovenských skladi-
dieb vo vydavateľstve Sovietskej kompo-
zitor, ale i o konkrétnych uvedeniach
skladieb Suchoňa. V týchto krajinách sa
prelnajú ideálnym spôsobom kontakty
zväzové, fondové a výsledky štátno-po-
litických akcií, akými sú Dni kultúry
ČSSR v jednotlivých krajinách. O tom
že české orchestre veľmi aktívne uvie-
li slovenské diela v ostatnom roku, sme
informovali v internom bulletinu ZSSK
a SHF Informácie. O tento zvýšený zá-
ujem sa zaslúžil najmä Divadelný ústav
v Prahe, ktorý pravidelne podnecuje jed-
notlivých dramaturgov v Čechách, aby
zaradovali hudbu slovenských skladate-
ľov do programu. V tomto roku sme
mali po prvýkrát aktívneho účastníka
z RSR. Podarilo sa stimulovať k našu-
dovaniu slovenských skladieb rumunský
súbor súčasnej hudby Archaeus a pre-
budúcnosť pripravujeme deň slovenskej
hudby v rumunskom Bacau (26. apríl
1989), kde popri orchestrálnom koncer-
te odznie komorný koncert slovenského
telesa a prednáška o našej tvorbe.

anka: R. Polák **VIERA POLAKOVIČOVÁ**

ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ ਗਿੱਲੇ



Pohľad na účastníkov stretnutia: (prvý rad zľava). Z. Pachovský, E. Jenke, D. Gehauerová, J. Deesényi, G. Melville-Mason.
Snímka: R. Polák

VIERA POLAKOVIČOVÁ

Rozhovor s Udom Zimmermannom

Narodený 1943 v Drážďanoch, štúdium na tamjšej Vysoké hudobnej škole, odbor kompozícia, dirigovanie a spev, poslucháč majstrovskí triedy Akadémie umení NDR v Berlíne, od 1972 dramaturg pre súčasné hudobné divadlo Štátnej opery v Drážďanoch, 1974 skladateľ a vedúci koncertných cyklov Štúdio novej hudby, 1982 riadny profesor kompozície na drážďanskej Vysoké hudobnej škole, niekoľkonásobný nositeľ skladateľských cien UNESCO, nositeľ Ceny Hansa Eislera Rozhlasu NDR, riadny člen Akadémie umení NDR a Slovenskej akadémie umení v Hamburgu, člen kuračtorie Semperovej opery, člen prezídia Zväzu skladateľov a muzikológov NDR a predseda jeho drážďanskej organizácie, od 1985 vedúci Súčasného hudobného divadla opery v Bonne, od 1986 riaditeľ Drážďanského centra pre súčasnú hudbu, od 1988 umelecký vedúci súboru Musica viva ensemble Dresden.

Dirigoval o. i. Berlínskych filharmonikov, Viedenských symfonikov, ORF orchester Viedne, operné súbory vo Viedni, Mníchove, Hamburgu, Bonne... S vyše 100 inscenáciami jeho oper doma a v zahraničí patrí k najuznávanejším súčasným operným skladateľom vo svete.

Tvoje opery Biela ruža, Druhé rozhodnutie, Levinov mlyn, Schuhu a lietajúca princezná, Báječná pani majstrová a opäť Biela ruža, sú už roky na repertoári mnohých divadiel a neustále zaznamenávajú nové uvedenia. Z hľadiska hudobnej reči i námetov je to však pre teba už história. Kam smerujú tvoje súčasné plány v oblasti opernej tvorby?

— Vybral som si román Švajčara Maxa Frischa Volám sa Gantenbein, patriaci nesporne k najvýznamnejším literárnym prácam súčasnosti. Po viacerých operách, ktoré sa zaoberali závažnými problémami ľudstva, až neľudskosti, pôjde v tomto prípade o komediálnu záležitosť zobrazenú v životných osudoch ľudského jedinca. Hlavnou postavou je slepec, ktorý nie je slepý — za takého ho považujú len iní, a teda vidí veci, ktoré by nemohol, nemal a nesmel vidieť. Nesmie (nemôže) vidieť, že ho podvádza žena, že sa stal nejaký zločin... Napriek vážnosti nastolených problémov dochádza k celému radu komediálnych situácií vyjadrených i adekvátnym hudobným jazykom. Bohatým inšpiračným prameňom mi bola pritom hudba J. Ph. Rameaua. Samozrejme, že nejde o citáciu jeho hudby, ale z Rameaua vychádzam v tvorbe tematicko-motivických komplexov, vo figúrach, v dejových konšteláciách, v estetických otázkach, to zn. z princípov commedia dell'arte. Premiéra tohto diela sa uskutoční v roku 1990 v Zürichu. Podobnú transparentnú štruktúru má i môj ďalší operný projekt — Don Quijote podľa Bulgakova, ktorý uvedie Štátna opera v Berlíne v roku 1992 pri príležitosti 250. výročia svojho založenia.

Úzky kontakt s Rameaovým hudobným odkazom badať aj na jednom z posledných opusov tvojej tvorivej dielne. Koncert pre lesný roh a komorný orchester vytvára radostnú atmosféru, doslova srší optimizmom a majstrovskou virtuozitou. Prečo zrazu tento odklon od tém ľudskej ľahostajnosti, zločinnosti, bólu a nenávisť?

— Skladatelia sa často vyjadrujú o svojich nových dielach (napríklad v programoch koncertov), formulujú svoje skladateľské princípy a odhaľujú svoju skladateľskú dielňu. Platnosť všetkého „teoretizovania“ overí však až dielo samotné. Divadelník Giorgio Strehler sa nedávno vyjadril, že dnešné umenie by malo ľudom pomôcť, malo by sa prihlásiť k „ľudskosti“ a nie „neľudskosti“. V hudobnom umení to ale nie je také jednoduché, negatívne obrazy nášho života nemôžeme jednoducho odsunúť. Bolest by sme sa ale mali snažiť vidieť v globále ľudského osudu, nie ju iba pasívne trpieť. Ja som sa práve pod vplyvom J. Ph. Rameaua dal na novú cestu, čo sa odrazilo už v spomínanom koncerte a dúfam i v opere podľa Maxa Frischa. U Rameaua som našiel všetko, čo som hľadal — hravú bezprostrednosť, šarm, eleganciu i výrazové prostriedky, ktoré znejú moderne ba až avantgardne. Bolo a je to moje osobné dobrodružstvo, cesta odhalením a štúdiím, ku ktorej som sa už veľa razy „priznal“.



Udo Zimmermann

Ako vidí tvorca súčasnej opery jej vývoj na konci 20. storočia?

— Predovšetkým si myslím, že uniformita v súčasnej opere nie je možná. Pre mňa je v opere hudba nositeľkou jednaní a vnútorných postojov a myslím si, že jej budúcnosť sa musí uberať týmto smerom. V mojích očiach sú Mozart a Verdi absolútnymi prototypmi pre vývoj a pre môj osobný postoj k opere. Verdi predovšetkým svojou kresbou a úspornosťou. Odhladiac od veľkých zborov je v jeho hudbe veľmi veľa individuálnych scén a nie je pravdou, že Verdi muzifikuje iba v trojštvrťovom verifikovaní. Mozart je zasa iný. Ťažko zistíme, či písal hudbu z ducha divadla alebo divadlo vyrástlo z ducha hudby. Sumarizácia synchronizácie scénickosti a hudby je u neho tak silná, že ani nevedno, čo práve vládne — divadlo či hudba. A takáto hudobno-scénická konkrétnosť by mala byť pre budúcnosť opery rozhodujúca. Rozhodne by sme sa mali v súčasnosti dostať z toho, že viac vidíme ako počujeme, hudba by mala byť viac ako v posledných desaťročiach absolútnym vodítkom pri inscenácii. Skladateľ by mal toľko vedieť o divadle, aby tympány nepoužíval iba na vyplnenie času, kým prejde spevák od stola ku stoličke. Vobec som toho názoru, že akákoľvek ilustrácia, akýkoľvek ozdobný zvuk, ktorý nevychádza z konkrétneho deja je mŕtvly, je smrťou opery. Inak budeme mať iba činohry s hudbou, čo je tiež potrebné, ale i dobrá hudba k činohre by mala byť podstatne viac ako iba

kulisa k scéne. Teda v opere budúcnosti by mala byť hudba absolútnym vodítkom vizuálnych komponentov, mala by sa dostať zo svojho páťosu, a orientovať sa na piesňový štýl — najmenšiu bunku opery. Ak to nedosiahneme, budeme naďalej milovať opery minulého storočia a opery dvadsiateho storočia nebudú vzbudzovať pozornosť. To znamená, že aj opera, tak ako súčasná hudba všeobecne, musí ísť dopredu cestou späť. Táto cesta neznamená pritom epigónstvo, ale oživotvoriace preberanie minulého do súčasnosti. To je môj názor na vývoj novej opery, ale zdôrazňujem, je to môj osobný postoj, za iných hovoriť nemôžem.

Nemecká hudobná kultúra je neodmysliteľnou zložkou vývoja hudby vôbec, bez nemeckých hudobných tvorcov by bol hudobný odkaz minulosti nesmierne chudobný. Aká je situácia v súčasnosti?

— Keďže sa pohybujem v oblastiach NDR i NSR, sledujem simultánne aj vývoj hudby v oboch štátoch. V súčasnosti však nemôžem hovoriť o hudbe nemeckej, pretože vývoj oboch nemeckých štátov bol a je po roku 1945 značne rozdielny. Ale je zaujímavé, že sa spoločnosti NDR a NSR približujú (nie v zmysle zjednotenia, to by bola utópia!), približujú sa v zmysle pozitívnych i negatívnych momentov, v zmysle približovania sa ekonomickému niveau. V tomto zmysle sa zblížuje i umenie. Hudba NDR sa v posledných rokoch „otvorila“, intenzívne komunikuje s medzinárodným dianím. Podobne ako všade inde, žijú i v NDR skladatelia, ktorí komponujú rôznorodú hudbu vychádzajúcu z danej spoločenskej reality, a tak ako všade môžeme i tu hovoriť o hudbe dobrej a zlej.

S Medzinárodným dňom hudby roku 1986 sa spája vznik Drážďanského centra súčasnej hudby. Iniciátorom jeho vzniku i jeho riaditeľom si ty. O čo sa usilujete, je to len lokálna záležitosť Drážďan?

— To určite nie. Pomenovanie Centra môžeme prirovnať k Drážďanskej Staatskapelle alebo k Drážďanskému Krížovému zboru, ktorých pôsobenie je pritom medzinárodné. V meste umenia za aké sa Drážďany považujú, nie je možné umenie lokálne ohraničiť. Naše Centrum musí mať medzinárodný význam, chceme sa tým smerom uberať. Pracuje v ňom 18 odborníkov a už to by bolo iba pre nejakú krajskú záležitosť luxusom. Nepoznáš žiaden festival — Varšavská jeseň, festival v Donauschingene, Štajerskú jeseň, Berlínske Biennale —, ktorý by mal viac ako desať pracovníkov. Drážďanské centrum je aktívne po celý rok. Usporiadáva desiatky koncertov z tvorby skladateľov celého sveta, má svoje špeciálne oddelenia, ako napríklad muzikologické, propagačné, fonotéku, štúdio. Práca týchto všetkých zložiek vyúsťuje raz ročne — vždy od 1. do 10. októbra, do Dní súčasnej hudby, teda do nového hudobného festivalu. Jeho obsah nie je orientovaný výlučne na hudbu, ide nám o to, ako vlastne dnešok žije a zaoberá sa umením vôbec. Z toho dôvodu sa k slovu dostáva i tanec, výtvarné umenie, nezabudli sme ani na vývoj v oblasti džezu, ani na zaujímavé, ba provokatívne otázky muzikológie.

Tvoje meno sa však predovšetkým spája s komponovaním. Z akého dôvodu investuješ do spomínaného centra toľko času?

— V posledných dvadsiatich rokoch, kedy vedome komponujem, som nikdy nebol iba skladateľom. Po celý ten čas som sa snažil v spoločnosti, v ktorej žijem, dostať niečo do pohybu. Svoj umelecký produkt som považoval vždy za produkt spoločenský. Čo znamená moje nadšenie pre Drážďanské centrum súčasnej hudby? Myslím si, že komponovanie, vyučovanie, dirigovanie, tvorenie koncertnej dramaturgie je vlastne v súčasnej hudbe spojené. Treba len dať pozor a to je momentálne môj problém, aby sa písanie nôt nedostalo na poslednú pozíciu. Ale keď som už vedenie Centra prevzal, chcel by som s týmto kolektívom niečo v Drážďanoch dosiahnuť, čo bude mať svoje miesto, echo a rezonanciu.

Pripravila: AGATA SCHINDLEROVÁ

NESTRATIŤ SPOJENIE MEDZI GENERÁCIAMI

Rozhovor so známym sovietskym spevákom, národným umelcom ZSSR, sólistom Veľkého divadla v Moskve Alexandrom Vedernikovom.

V poslednom čase sa rozšíril názor, že klasická hudba je určená len pre vyvolených — pre hŕstku nadšencov, prevažne profesionálnych hudobníkov. Mládež sa na koncerty klasickej hudby nedá zlákať a keď ju vysielajú v rozhlase či televízii, jednoducho prepne program. Je možné, že na tomto vzťahu ku klasičke má svoj podiel viny aj staršia generácia?

— Áno, prepásli sme nejedno desaťročie, čo sa týka hudobnej výchovy a vzdelania našich detí. Lebo záujem o klasičku, o vážnu hudbu treba pestovať od najútlejšieho veku. Všetko sa začína úspešnou, ktorú dieťaťu spieva matka. No dnes sotva nájdeme mladé mamičky, ktoré by vedeli čo len jednu ľudovú pieseň, pretože ich k tomu nikto nevedel ani doma, ani v škole. Mali by sme sa vrátiť k niektorým starým osvedčeným praktikám. Napr. v päťdesiatych rokoch mal každý veľký podnik či závod svoj spevácky zbor; bola to vynikajúca škola nielen hudobného vzdelania, no i estetické výchovy vo všeobecnosti.

V poslednom čase sa stala módou „aktualizácia“ vážnej hudby, jej prispôbo-

vania súčasnosti. No stanú sa takto symbolické a operné diela pre nás pochopteľnejšími, alebo sa naopak, ešte väčšmi vzdialime od chápania klasičky?

— Ani k literatúre, ani k maliarstvu a ani k architektúre minulých storočí sa nesprávame tak barbarsky ako k hudbe. Ešte nikomu neprišlo na um „aktualizovať“ kupolu chrámu Vasilija Blaženého. Ale prepracovať klasičku operu na rockovú, to si želajú mnohí.

Ste predsedom hudobnej sekcie moskovského oddelenia Všetruskej spoločnosti ochrany historických a kultúrnych pamiatok. Členovia tejto sekcie si vytýčili za cieľ uchovať a obnoviť starú hudbu a ľudové piesne.

— Treba si uvedomiť: aby hudba žila, musí znieť. Na koncertoch, ktoré usporadúva naša sekcia, nanovo ožívajú pred poslucháčmi zabudnuté, stratené diela. Dlhá panoval názor, že pred Glinkom neexistovala v Rusku pôvodná tvorba v oblasti vážnej hudby. Podarilo sa nám pripísať k tomu, aby sa táto mylná domnienka uviedla na správnu mieru. Vrátili sme do života skladby významných ruských skladateľov 18. a zač. 19. storočia — Bortňanského, Fomina, Degtjareva, Be-rezovského, Afabjeva, ktorí boli dlho považovaní za diletantov. V interpretácii komorného súboru Barok pod vedením

nár. um. RSFSR Igora Popkova, sa poslucháči v mnohých krajinách Európy, USA, Číny, zoznámili so starou ruskou hudbou.

Bádanie vraj nezriedka pripomína napínavú detektívku. Staré notové záznamy sa nachádzajú v archívoch, súkromných zbierkach, antikvariátoch...

— Docent moskovského konzervatória, V. M. Surov objavil vynikajúcu zbierku a interpretku ľudových piesní napríklad priamo v Moskve. Cukrárika J. S. Kovalevová pomohla folkloristom zapísať takmer 300 piesní, účinkovala v cykle spoločensko-historických koncertov „Ročné obdobia“. Poslucháči — v prevažnej väčšine mládež — sa oboznámili s obradmi tradičnej jesennej svadby, Vianoc, jarnými hrami a piesňami. V súčasnosti sa v mnohých mestách a dedinách vracajú k tradičným oslavám dožínok, k slávnostiam ruskej zimy. Deti a mládež tu objavujú svet ľudového umenia. Hoci všetko toto je zatiaľ iba kvapka v mori.

Často po koncerte besedujete s poslucháčmi. Sú to ľudia rôzneho veku. Čo dnes osobitne priťahuje mládež ku klasickej hudbe, čo prijíma a čo kategoricky odmieta?

— Po prvé, odmietajú tí, ktorí nepoznajú a nikdy poriadne nepočuli vážnu hudbu. Treba im dať možnosť spoznať ju. Ďalej je potrebné naučiť sa počúvať ti-

cho. Aj tak je na uliciach, v dopravných prostriedkoch, v školách, v úradoch prebytok hluku. Možno by prospelo, keby si mladí ľudia púšťali hudbu tichšie, prosť, keby sa naučili počúvať. A ešte niečo. Je nevyhnutné, aby rozhlas i televízia venovali viac priestoru klasičke.

Staršia generácia si dokázala svojho času vytvoriť imunitu voči rôznym druhom hudobného gýču, no mládež nie. Je úplne nepripravená správne vnímať hudbu, priťahuje ju vonkajšie pozlátko, hlučnosť, kriklavosť. Kde je podľa vás východisko z tejto situácie?

— Je potrebné pestovať vkus a lásku k hodnotnej, naozaj krásnej hudbe. A začať treba od útleho detstva. Všetci podliehame (vo väčšej, či menšej miere) vplyvom módy. Nie je nič zlého na tom, keď tisíce mladých tancujú moderné tance, počúvajú nahrávky rockových skupín. Chybou však je, ak táto módna vlna zaciolní pred nimi celý ostatný svet.

A ešte niečo. Ľudové piesne či tance vznikali po stáročia. To najlepšie z nich sa odovzdávalo z pokolenia na pokolenie — otcovia deťom, dedovia vnukom, učiteľia žiakom. Nesmieme dopustiť, aby sa toto spojenie prerušilo, ak chceme, aby národná kultúra žila ďalej v našich deťoch.

Pripravila: IRINA STEŽKOVÁ (APN)

PREMENY

československého hudobného kontextu

LADISLAV MOKRÝ

70

Sedem desaťročí, čo uplynulo od chvíle, kedy na troskách rakúsko-uhorského mocnárstva dva bratské národy utvorili spoločný štát, Československú republiku, naplnilo nesmierne veľa závažných, kvalitatívne nových faktov aj vo vývoji českej a slovenskej hudobnej kultúry. Mnohé z toho, čo dnes prijímame ako samozrejmosť, v skutočnosti má zložitú a neraz protitrečnú vývinovú krivku. Od búrlivých dní prevratu v roku 1918 sa zásadne menili a hlavne prehlbovali vzťahy medzi českým a slovenským hudobným umením. Postihnúť aspoň v stručnosti základné aspekty premen československého hudobného kontextu, uzlové momenty jeho vývinu je predmetom nasledujúcich úvah, nutne determinovaných nielen tým, že pravdepodobne ide o prvý takýto pokus, ale aj preto, že na danú tému očakávame svojský pohľad i z českej strany — pri všetkej vnútornej spojitosti môže byť optika slovenského i českého pohľadu v mnohom odlišná, pretože už samotné východiská spoločnej prepovratovej cesty dejinami boli zásadne odlišné v Čechách a na Slovensku.

Česká hudobná kultúra v roku 1918 reprezentovala nielen v rámci zanikajúcej monarchie, ale aj v celoeurópskych, ba celosvetových reláciách veľkú medzinárodnú úroveň a význam. Hudobné Slovensko — to boli slovenské odnože viedenského-budapeštianskeho hudobného života a jedinečný, no málo známy a nedocenený folklórny poklad. O širších súvislostiach slovenských pomerov na prahu novej republiky výstižne vo svojich spomienkach hovorí Laco Novomeský: „Spoločenský obraz Slovenska vo chvíli rozpadu Uhorska a utvorenia Československej republiky na konci prvej svetovej vojny bol až groteskne zmätený. Slávnostný rečníci po rokoch a po dlhé roky zvykli hovoriť o tom, že „tisícročné túžby slovenského národa sa stali skutkom“, že oslobodenie „celý národ uvítalo ako jeden so srdcom plesajúcim“, ale nebola to pravda. Slovensko na túto chvíľu nebolo pripravené.“

Pripravené najskôr celkom prirodzene nebolo ani to, aby z vlastných zdrojov a síl začalo budovať základy nového hudobného života. To, že krátko po prevrate sa na celom Slovensku rozvinul bohatý amatérsky zborový a orchestrálny ruch, že v Bratislave začala činnosť opera Slovenského národného divadla (slovenská len podľa názvu, lebo to bol český súbor, ktorý po česky hral pre prevažne české publikum), že v Bratislave vznikla Hudobná škola pre Slovensko, neskôršia Hudobná a dramatická akadémia, to a mnohé iné bolo výsledkom nadšenej a dodnes náležite nedocenennej práce stovák českých hudobníkov, neraz neprofesionálov povolaním, no veľmi vyspelých odbornou úrovňou. Im predovšetkým ďakujeme za to, že sa maďarsko-nemecký vplyv na hudobný život Slovenska postupne oslabuje a cez Čechy, najmä Prahu, otvárajú sa širšie medzinárodné obzory (prítom musíme mať na pamäti, že napr. v Bratislave ešte začiatkom 30. rokov väčšina obyvateľstva nebola slovenská a česká). Popri prevažne amatérskom charaktere hu-

dobného života najmä na slovenskom vidieku mení sa už v prvom desaťročí ČSR situácia v prospech slovenskej hudby. Tom, že v Bratislave i Prahe sa školí prvá profesionálne perfektne pripravená generácia skladateľov, interpretov i pedagógov. Toto pokolenie, ktoré sme si zvykli označovať ako Slovenskú hudobnú modernu, nastupovalo nenápadne a mladý kritik Antonín Hořejš v roku 1928 svojím tvrdením, že slovenská hudba je na holičkách a ani do budúcnosti nevidí predpoklady pozitívnych zmien, vyjadroval zrejme dosť rozšírený názor. V skutočnosti premiéra I. symfónie Alexandra Moyzesa v tom istom roku signalizovala začiatok novej vývinovej fázy. V jej priebehu sa postupne o slovo prihlásila ce-

uvádzal Smetanovu „Vlast“. Slovenskí skladatelia neprerušili ani osobné kontakty so svojimi českými kolegami — príznačné boli napr. priateľské kontakty Alexandra Moyzesa s jeho učiteľom Vítězslavom Novákom, uvádzaným aj na verejných koncertoch. To všetko súviselo s rozhodujúcim faktom, že fašistický režim v slovenskom hudobnom svete nemal širšiu podporu.

Oslobodenie v roku 1945 preto celkom logicky a spontánne otvorilo novú kapitolu v československých hudobných vzťahoch. Oceniť tu treba fakt, že prvý krok k obnoveniu kontaktov a spolupráce urobili predstavitelia českej hudobnej obce, vedení profesorom Josefom Hutterom, učiteľom nášho Josefa Kresánka. Najiniciatívnejšie

než mohla byť v roku 1939. V úsilí o novú hudbu socialistického dneška českí a slovenskí skladatelia našli nielen spoločnú reč, ale nemalo vzájomnej inšpirácie. Celkom výnimočné v tomto ohľade boli osudy slovenskej opernej tvorby. Počnúc premiérou Suchoňovej Krútnavy v roku 1949 a krátko na to celým radom závažných operných tvorivých činov Cikkerových, začala sa fáza rozkvetu slovenskej opery, ktorá i v celostátnych reláciách zaujala dominantné miesto. Historickým faktom však zostáva, že sa tak stalo vďaka tomu, že česká hudobná obec mladú slovenskú operu spontánne prijala a podporila. Nezabudnime na to, s akými rozpakmi sa stretla Krútnava na Slovensku u tých, čo rozhodovali o jej osude a čo

ho, najmä vokálneho umenia. Ak zmyslom spoločného úsilia oboch bratských hudobných kultúr bolo a je dospieť ku partnerskému vzťahu, tak to v súčasnosti azda najviac platí pre oblasť speváckeho umenia, kde Slovensko i v medzinárodných reláciách patrí k mimoriadne vyspelým krajinám.

Postupné narastanie reálneho partnerstva, podloženého nielen jednotou zámerov a cieľov, ale aj spoločnými kvalitatívnymi predpokladmi, nie je však v súčasnosti ani zďaleka ukončeným procesom. Slovensko napriek búrlivému rozvoju najmä v etape budovania socializmu neprekonal a ani nemohlo prekonať výrazné rozdiely v úrovni hudobného, či širšieho kultúrneho povedomia, aké dodnes pretrvávajú medzi Čechami a Slovenskom. Proces zvyšovania kultúrnej vyspelosti celého národa je nepochybne zložitejší a dlhodobejší než budovanie vrcholov profesionálnej hudobnej kultúry.

Neukončený je aj proces rovnomeného budovania siete profesionálnych hudobných telies. Aj keď nemôžeme mechanicky prirovnávať počty telies v českých a slovenských krajinách, iste si treba uvedomiť, že kým napr. severomoravský kraj má tri spevoherné divadlá a dva veľké symfonické orchestre, západoslovenský kraj nemá ani jediné profesionálne hudobné teleso. To pravda dnes už je vec slovenských orgánov, ktoré isto musia mať na mysli iné priority, než v ČSR, kde už v roku 1945 existovala podstatne priaznivejšia, o bohaté tradície opretá a solídnu materiálnotechnickou bazou podložená sieť kultúrnych inštitúcií. Na Slovensku sme začínali takmer z ničoho, a preto v celoslovenských reláciách ešte dlho budeme musieť dotvárať optimálnu štruktúru umeleckých telies, náležite zabezpečenú napr. aj dostatkom kvalitných umeleckých kádrov. V danej chvíli by sme však bezpodmienečne mali skonovať aspoň v nezodpovednom prístupe k výstavbe nových kultúrno-umeleckých zariadení, ktoré z hľadiska funkčného nemožno nazvať inak než nepodarkami, čo ako efektne pôsobiaci svojím vonkajším architektonickým riešením.

No hlavným a rozhodujúcim problémom súčasnej etapy premen československého hudobného kontextu je na novej kvalitatívnej úrovni sústavne upevňovať vnútorné, organické a neformálne väzby a spoluprácu. Nie že by mnohé v tomto smere nefungovalo, ale reálny stav česko-slovenskej hudobnej spolupráce zďaleka nezodpovedá nielen našim možnostiam, ale aj nutným predpokladom pre spoločné úsilie o prekonanie istej stagnácie, či malej aktivity. Vieme, že dnes vo svete neznámená toľko, ako by sme chceli a mali, že sa od nás už vďaka tradíciám najmä českej hudby očakáva viac tvorivých impulzov a iniciatív. Čím skôr si to spoločne uvedomíme a spoločne naplníme sily, tým rýchlejšie sa zintenzívni aj pulz vzájomného fungovania orgánov našej hudobnej kultúry. Okysličovať ho vzájomnými impulzami, sústavnou pozornosťou voči všetkému pozitívnemu, čo sa rodí na oboch stranách Moravy, čo je naliehavá, nezastupiteľná úloha našej súčasnosti. V tejto súvislosti nech mi je dovolené tak isto, ako v úvode týchto riadkov, odvolať sa na múdre slová Laca Novomeského, veľkého Slováka a Čecha. Slováka súčasne, ktorý o poslaní našej spoločnej cesty v československej federácii povedal: „Každý na svojom a svojsky, no nie izolacionalisticky, ale v neprestajnom vzájomnom dialogu, v oboplenej sústavnej korešpondencii a vo vzájomnej kontrole. Vzájomným podpieraním a popieraním sa k vyššej syntéze.“



Prejavom emancipácie českej a slovenskej kultúry bolo zakladanie hudobných inštitúcií na Slovensku. Na snímke je Ladislav Novomeský, poverenik školstva, vied a umení pri slávnostnom prejave 27. X. 1949, ktorým uviedol do nášho kultúrneho života Slovenskú filharmóniu. Snímka: archív

lá nová skladateľská generácia, ktorá najmä v Eugenovi Suchoňovi už v 30. rokoch získala ďalšieho významného predstaviteľa. Moyzes i Suchoň v tom čase začali po prvý raz predstavovať aj pred zahraničné publikum. Nástup tejto generácie veľmi pozitívne ovplyvnila okolnosť, že medzi vedúcimi českými hudobníkmi, v 30. rokoch pôsobiaci na Slovensku — na prvom mieste to platí o Karlovi Nedbalovi, našli znamenitých partnerov a podporovateľov. Nedbal podporoval aj po malý, no nezádržiteľný proces poslovenčenia opery SND, kde sa stále viac začínajú uplatňovať kvalitní mladí slovenskí speváci. Takýto pozitívny vývoj brutálne prerušili politicko-spoločenské udalosti, ktoré viedli k rozpadu ČSR a nedobrovoľnému odchodu prevažnej väčšiny českých hudobníkov, pôsobiacich v celom organizme hudobnej kultúry medzivojnového Slovenska. Vznikom tzv. Slovenského štátu začala sa nová veľmi zložitá fáza československého hudobného kontextu, fáza, ktorá ako celok nie je dodnes dôkladne spracovaná a zhodnotená. Faktom je, že s pomocou časti českých hudobníkov, ktorí na Slovensku zostali, podarilo sa udržať chod operného súboru SND, ba podstatne skvalitniť a rozšíriť pôsobenie symfonického orchestra bratislavského rozhlasu. Poštátne konšervatórium zintenzívnilo výchovu nových kádrov, na čom mali nemalú zásluhu noví pedagógovia, napr. Ján Cikker, jeden z posledných odchovancov pražskej majstrovskej školy. Treba tiež zdôrazniť, že v hudobnom živote ani na okamih neprestala znieť hudba českých majstrov. Napr. opera SND intenzívne uvádzala českú opernú klasiku, český repertoár mal pevné miesto i v programoch rozhlasového orchestra — Kreslír Baranovič iste nie náhodou ešte v roku 1944 verejne

pri obnove československej spolupráce si však počínala opera SND najmä zásluhou svojho neobyčajne aktívneho a tvorivého dramaturga Jána Cikkeru. Na Slovensku, a to nielen v Bratislave, ale aj v Košiciach a neskôr aj v ďalších miestach, znovu začali pôsobiť významní českí hudobníci, stretli sa tu však so situáciou, ktorá sa už značne líšila od medzivojnového. Ak pred rozpadom republiky českí hudobníci nielen kvalitou, ale aj počtom jednoznačne dominovali, po oslobodení sa začínala etapa stále výraznejšej partnerskej spolupráce najmä v kolektívnych telesách, hoci sprvu žiadne z nich by bez značnej časti českých umelcov ešte neobstálo. Centrálné postavenie v novoutváraných československých vzťahoch na Slovensku však mali dirigentské osobnosti: po krátkom návrate Milana Zunu osobitne zaväzilo pôsobenie Zdeňka Chalabala a hlavne Václava Talicha, osobnosti, ktorá v mnohom určila smer celému povojnovému hudobnému vývinu ako dirigent i pedagóg, no najmä veľký vzor morálky a neúplatnej služby pravde v umení i v živote. Trvaním krátka, no významom priekopnícka etapa Václava Talicha po rokoch našla skvelé pokračovanie v dnes už dvadsaťročnej ére sústavnej umeleckej práce Zdeňka Košlera v Slovenskej filharmónii, do ktorej spadá aj päť rokov šéfovania v opere SND.

Súbežne s výrazným podielom českých interpretov na budovaní povojnovej slovenskej hudobnej kultúry, ktorá našla priaznivé podmienky v procese socialistických premen po Februári 1948, začali sa manovo formovať aj vzťahy medzi českou a slovenskou skladateľskou tvorbou. Po období nedobrovoľného prerušenia sústavných kontaktov za vojny, vstúpila slovenská hudba do dialógu so súčasnou českou hudbou podstatne vyspelejšia a ambicióznejšia,

pre jej presadenie urobil napr. osobne Zdeněk Nejedlý, ale aj skutočnosť, že ju postupne uviedli všetky české operné divadlá a potvrdili tak jej mimoriadne umelecké kvality. Výnimočné zásluhy o presadenie sa novej slovenskej tvorby mal aj festival Pražská jar a hlavne opera pražského Národného divadla v ére dirigenta Jaroslava Krombholca a skvelého šéfa a dramaturga Jana Seidla, ktorý mladej slovenskej hudbe pomohol podobne účinne ako napr. v Bratislave Václav Talich. To, že pražské Národné divadlo so svojimi v tom čase znamenitými umeleckými silami uvádzalo slovenské opery nielen doma, ale napr. aj na festivale v Edinburgu (Cikkerovo Vzkriesenie), znamená jednu z najvýznamnejších stránok v československej hudobnej spolupráci.

Posledná kapitola tohto procesu sa začala v roku 1968, v roku nového štátoprávneho usporiadania vzťahu Čechov a Slovákov v spoločnom štáte. Vznik československej federácie nepochybné upevnil na slovenskej strane snahu pridať v úsilí o vyrovnanie sa s obrovským tvorivým potenciálom českej hudobnej kultúry. Na Slovensku po roku 1968 vznikli viaceré predtým chýbajúce inštitúcie, napr. vlastné hudobné vydavateľstvo OPUS, ktoré prenikavo zvýšilo možnosti vydávania i uplatnenia slovenskej tvorby doma i v zahraničí. Podobné skúsenosti získala aj československá hudobná agentúra Slovkoncert, zodpovedná za export i import najmä interpretačného umenia. V nových podmienkach sa prúdšie začali rozvíjať i predtým — až na ojedinelé výnimky — málo výrazné odvetvia hudobnej tvorby. V 70. rokoch napr. nastal výrazný a celostátny účinný vzostup slovenskej populárnej hudby, no najnápadnejším novým faktorom stal sa rast slovenského interpretačného

FESTIVAL A KONFERENCIA V BRNE

Tohtoročný 23. medzinárodný hudobný festival v Brne sa uskutočnil v čase od 29. septembra do 9. októbra pod názvom Leoš Janáček a dnešok. Cieľom festivalu nebolo uviesť kompletne Janáčkovu diela, i keď zaznela väčšina jeho skladieb, ale vytvoriť akýsi živý pendant súčasne prebiehajúcej Bienále súčasnej hudby. Okrem jubiliujúcich osobností (O. Messiaen, B. Britten, E. Suchoň, J. Seidel) boli zastúpení aj anglickí autori (v rámci Dní britskej hudby v ČSSR sa na festivalových pódioch predstavili aj britskí interpreti), ďalej skladatelia americkí, talianski, maďarskí, nemeckí, poľskí, sovietskí, španielski, švédski a i.

Zánové rozvrstvenie festivalového programu bolo veľmi pestré, preto uspokojilo priaznivcov opery (Vec Makropulos, Výlety pana Broučka, Príhody Líšky Bystroušky), Osud, Jej pastorkyňa) a baletu (Lašské tance, Mladost, sulta z Líšky Bystroušky) rovnako ako symfonické hudby (Janáčkovu diela interpretoval Kráľovský filharmonický orchester z Liverpoolu, Štátna filharmónia Brno, Symfonický orchester Čs. rozhlasu Praha, Štátny symfonický orchester Gottwaldov). Na svoje si prišli aj milovníci vokálnej hudby na niektorom zo zborových koncertov (zbor Kantilény, Spevácky zbor mesta Bratislavy, Spevácky zbor Čs. rozhlasu Praha, Kühnov mliešny zbor, Brnenské spevácke združenie Foerster, Spevácke združenie moravských učiteľov, Akademické spevácke združenie Moravan). Bohato bola zastúpená aj komorná tvorba v podaní najrozmanitejších súborov (Collegium tre, Brnenský madrigalisti, Hortus musicus, Talichovo kvarteto, Q Moravi, Trio Mompou, Ensemble Avantgarde, Stamicovo kvarteto, Nový štokholmský komorný orchester, súbor Amadinda a i.).

Zreteľnú prevahu tohto roku mali diela žijúcich autorov (ak nerátame diela L. Janáčka), preto zvlášť vynikol koncert talianskeho súboru pre interpretáciu starej hudby Hortus musicus. Jeho interpretačná kvalita bola síce nesporná a určite by zažiaril aj v konkurencii iných podobných súborov, situácia však chcela, aby bol bezkonkurenčný. Iným spôsobom atraktívny bol záverečný koncert festivalu: Štátna filharmónia Brno naštudovala pod vedením Davida Robertsona (USA) pravdepodobne európsku premiéru diela O. Messiaena Od kaňonov ku hviezdám (zaznelo v rovnakom naštudovaní aj v rámci BHS — pozn. red.).

EVA PINKEROVÁ

PUTOVANIE DUŠICKY

Pred necelým rokom sa v domácej odbornej tlači objavila správa, že k tohtoročnému Janáčkovskému jubileu pripravujú vydavateľia kritické edície tvorby Leoša Janáčka rekonštruujú husľový koncert, ktorý chcel skladateľ napísať po svojej návšteve Anglicka v roku 1926. Podobne ako v prípade symfónie Dunaj, sa i v prípade husľového koncertu, v Janáčkových náčrtoch označeného ako Putovanie dušičky alebo Duša, realizácia partitúry ujali dr. Leoš Falus a dr. Miloš Štědroň. O existencii koncertu sa vedelo už predtým, pretože Janáček sa o ňom zmieňuje len sporadicky a sám ho nedokončil, predpokladalo sa, že zachované záznamy sú len bezvýznamnými skicami.

Pri postupe k práci sa zistilo, že jednočastoý husľový koncert chcel Janáček zaradiť ako predohru s názvom Duša — Úvod k opere Z mŕtveho domu. Zdá sa — túrdia to obaja realizátori — že Janáček od toho neskôr upustil, ale z koncertu vybral niekoľko exponovaných úsekov a zaradil ich do opery Z mŕtveho domu. Z materiálu potom vytvoril novú predohru a part sólových huslí použil v scéne s pantomimou. Hudba opery bola teda právom „prádená“ do husľového koncertu a takto rekonštruovaná skladba predstavuje prinajmenšom zaujímavý hudobný dokument neskorého Janáčkovho rukopisu.

Premiéra husľového koncertu zaznela na prvom koncerte Medzinárodného hudobného festivalu v Brne (29. septembra) v naštudovaní Štátnej filharmónie Brno pod taktovkou zasl. um. Petra Vronského so sólistom Janom Stanovským.

Aký vlastne je tento husľový koncert? Jednočastoý, dlhý asi dvanásť minút. Ak poznáme operu Z mŕtveho domu, zmerime sa pomerne ľahko s myšlienkou, že Janáček napísal husľový koncert vymykajúci sa predstavám o virtuóznej skladbe. Hudba tohto diela je zaujímavá orchestrálnymi farbami rovnako ako farebnými škvrnami sólového nástroja a má silné dramatické zázemie — a to nielen v dialógu sóla s trošku strohým tuttiem.

Tažko predpovedať, či sa husľový koncert zaradi do bežného Janáčkovského repertoáru. Teraz je stredobodom pozornosti mnohých huslistov a orchestrov domích, najmä však zahraničných. Bolo by malicherné dieť odsúdiť len preto, že zostalo torzom (každý skladateľ dobre chápe, že sú chvíle, keď mu chýba „materiál“ a celkom samozrejme si ho vypožičiava z predchádzajúcich skíc ba i skladieb). O osude skladby ako diela môže rozhodnúť len interpretácia a obecnosť. Zatiaľ sa uskutočnil prvý pytačky a predpovedať, či sa sobáš uskutoční alebo nie, by bolo predčasné proroctvo a konečne aj hanobenie úsilia oboch realizátorov rekonštrukcie, vedených úctou k autorstvu Leoša Janáčka.

EVA DRLÍKOVÁ

2. BIENÁLE SÚČASNEJ HUDBY

V roku 1986 rozhodlo vedenie MHFB o zmene koncepcie festivalu, v rámci ktorého bude každé dva roky prebiehať bienále súčasnej hudby. Toto rozhodnutie sa spočiatku stretlo s nedôverou; dnes je zrejme, že festival v Brne sa konal správne. Druhé bienále súčasnej

hudby pokračovalo v nastúpenej tvrdej línii zoznamovať poslucháčov s modernou vážnou hudbou predovšetkým svetových autorov v interpretácii zahraničných umelcov. Tým sa bienále dostáva do pozície „brnenskej základne“ pre medzinárodnú spoluprácu, ktorá sa už prejavila napríklad hostovaním súčasných brnenských skladateľov (P. Novák, M. Išvan) na festivale českej hudby v King's Lynne a nadviazaním kontaktov s hudobnými festivalmi v Záhrebe, Drážďanoch alebo v Budapešti.



Zygmont Krauze na 2. bienále MHFB.

Snímka: V. Vaňák

V rámci tohtoročného MHFB zaznelo 15 koncertov súčasnej hudby spojených pod hlavičkou 2. bienále. Snáď bolo trochu symbolické, že prvý program bienále patrila mladšej nastupujúcej skladateľskej generácii, ktorá čoskoro bude svojimi dielami vytvárať hudobný profil súčasnosti. Koncert bol zostavený z diel mladých skladateľov ocenených v súťažiach, čo samo osebe uľahčuje dramaturgický výber, bezohľadu na to, že takéto diela zväčša nie sú nositeľmi najprogresívnejších postupov a myšlienok, lebo je zvykom skôr oceňovať ono „preverené a niekedy zaraditeľné“. Z tohto pohľadu prinášala Sonáta č. 2 pre klavír Jiřího Gemrota ako aj sonáta pre violu a harfu Kauklar Zbyňka Matěju a sláčikové kvarteto Musica dolorosa Iris Szeghyovej kombináciu osvedčeného základu romanticko-klasického výrazu s prostriedkami súčasnejšieho vyjadrovania. Presvedčivejšie z hľadiska využitia a osobitejšieho spracovania súčasného hudobného jazyka vyznelo Sláčikové kvarteto mladého sovietskeho skladateľa z Taškentu Dimitrija Janov-Janovského a Komorná symfónia Pavla Nováka.

Možnosť porovnania našich a anglických mladých skladateľov ponúkol večer britskej súčasnej hudby, ktorý sa konal v rámci Dní britskej hudby v ČSSR. Jednou vetou možno konštatovať, že skladby zaujali väčšou ucelenosťou koncepcie, jednotnou poetikou, nerozštiepujúcou sa o snahy prehovoriť za každú cenu zrozumiteľným jazykom a v neposlednom rade aj náladovou a výrazovou ucelenosťou, okorenenu často jemným hudobným vtipom. Taká bola napríklad skladba Nárek a Rozlúčka pre hobo, violončelo a klavír Howarda Skemptona alebo Concertino pre hobo a sláčikové kvarteto Davida Matthews.

Klavirista a skladateľ Carlo Alberto Neri, zakladateľ organizácie CIPAM v Arezzu, ktorá sa venuje všestrannej propagácii súčasnej tvorby, predviedol na svojom poľnočnom recitáli ukážky zo skladieb talianskych skladateľov prikláňajúcich sa k radikálnemu prúdu Novej hudby. Hudobná konštrukcia týchto skladieb však väčšinou prevládala myšlienkový obsah, čo dnes už pôsobí príliš meravo a nevyboje. Výnimku tvorila skladba Ikarov let pre klavír a dva hlasy klaviristu večera, opierajúca sa o vyváženú kombináciu racionálneho a citového prístupu, ďalej skladba Meditácia Pavla Blatného s prísnu tvarovou logikou a konečne aj Solfeggio parlante pre klavír a hlasy Paola Castaldia, čerpajúce z hudobného — happeningového divadla.

Koncertne už overené skladby našich autorov predstavil brnenský súbor Collegium tre a Stamicovo kvarteto (k najpôsobivejším patrilo Eufórii II pre Collegium tre a jedného hráča na bicích nástrojoch skladateľa Aloisa Simandla Piňosa (v tomto prípade však išlo o premiéru) a Sláčikové kvarteto č. 1 Sylvie Bodorovej). Aj Due Boemi di Praga vystúpili s medzinárodnou už overeným programom, ich interpretácia je však strhujúcou ukážkou hráčskeho umenia a priam geniálneho premyslenia každého tónu notového záznamu (nemôžno nespomenúť ani výkon hráča na bicích nástrojoch Fran-

tiška Vika v skladbe Zdeňka Pololánika Musica spingenta III — náročné križenie rytmických pásem bicích nástrojov a basklarinetu, unisona v rýchlym tempe i samostatné breaky bicích nástrojov sú tvrdým interpretačným orieškom, ktorý F. Vlk rozlúskal vynikajúcim spôsobom).

V rámci bienále odznela aj orchestrálna tvorba v súčasnosti najvýraznejších autorov: Milana Slavického a Miloslava Išvana. Štátny symfonický orchester Gottwaldov s dirigentom zasl. um. Rostislavom Hališkom v zvukovo stiesnenom prostredí štúdia Dukla s troškou príliš rutinovaným spôsobom interpretoval Slavického symfonický triptych Studňa života a Išvanovu Vokálnu symfóniu. Tieto skladby v posledných rokoch doslova vzušili početnú poslucháčsku obec — ich humánna filozofická výpoveď, osobitná technika kompozície a zrelá, vykryštalizovaná hudobná reč sú v dokonalej symbióze.

V priebehu jedného dňa mohli poslucháči porovnať prístup dvoch klaviristov k súčasnej hudbe — Steffena Schleiermachersa (NDR) a Zygmunta Krauzeho (PLR). I keď sa z hľadiska koncepcie jednalo o dva rôzne prístupy (Schleiermacher — sólový recitál, Krauze — sólové hudobné divadlo), ukázalo sa zreteľne, že „autorské poňatie“ ešte nemusí znamenať „najsúčasnejšie poňatie“. Krauze vo svojom hudobnom divadle pre klavír s použitím 3 mikrofónov a magnetofónu na podklade fragmentov klasicistických, romantických i súčasných skladieb zaujal síce niekoľkými zvukovo zaujímavými miestami, ale celá koncepcia stvárujúca klaviristov „vzrast a pád“ bola príliš priehľadná, takmer vizionárska a hudobne nezaujímavá. (I hudba Krauzeho komornej opery Hviezda, uvedenej v druhej polovici večera, postrádala jednotnú koncepciu, kým režijná a herecká realizácia v podaní Komornej opery varšavského Veľkého divadla boli výsostne ucelené.) Schleiermacher síce „iba“ interpretoval osvedčených autorov súčasnej hudby (Cowell, Anheil, Mosolov, Stockhausen atď.), avšak svojimi technickými dispozíciami a intelektom im dodal potrebnú náliehavosť súčasnej výpovede.

Aj vystúpenie Vladimíra Krpana a Klimovho kvarteta z Chorvátska ukázalo, aká dôležitá je v súčasnej hudbe určitá pokora pred skladateľovým zápisom a nevzdviho vanie vlastnej osobnosti nad autorov zámer. Krpanom interpretovaní chorvátski skladatelia (Kelemen, Foretič, Kuljerić, Horvat a i.) vychádzajú zväčša z okruhu darmstadtskej Novej hudby a snažia sa o stupňovanie vyjadrovacích možností dnes už vžitého typu hudobnej komunikácie. Celkom iný typ súčasnej výpovede, orientovanej na francúzsky hudobný esprit, predstavil kubánsky saxofónista Miguel Villafruela s klaviristkou Mariou del Henar Navarrovou. Vedľa skladieb P. Crestona, A. Joliveta, A. Aléna predniesol i Hábovu Partitu, medzinárodné slávny Pláč saxofónu Otmara Máchu a premiérovu skladbu Michala Košuta Zem zakliateho slnka II pre saxofón a bicie nástroje (marimba, vibrafón). Villafruela preukázal skvelú tónovú kultúru, rytmické čítanie a schopnosť vystihnúť náladové nuansy skladieb.

Netreba zvlášť zdôrazňovať, že medzi tých, ktorí sa preslávili nekonvenčným prístupom k súčasnej hudobnej tvorbe, patrí Jiří Stivín. Jeho močný koncert Džez a súčasná hudba ako inšpirácia alebo Hudobné komentáre k skladbám známych autorov ho predstavil ako vtipného glosátora a vynikajúceho hráča na rôznych druhoch flaut. Medzi najvydarenejšie programy bienále súčasnej hudby sa zaradilo i vystúpenie maďarského súboru nástrojov Amadinda s ukážkami z africkéj tradičnej hudby, ale predovšetkým diel J. Cagea, S. Reicha, L. Sáryho a I. Márthu. Strhujúca interpretácia Štyroch Maďarov, dokonale rytmické čítanie súhry a neokázalé vystupovanie sú určite devízou ich medzinárodného ohlasu. Do bienále, pravda, patrila i zborová tvorba v interpretácii Brnenského detského zboru Kantilény so zbornajstrom Ivanom Sedláčkom a Speváckeho zboru mesta Bratislavy so zbornajstrom Ladislavom Holákom. Ich výkony v skladbách P. Ebena, J. Seidla, E. Suchoňa, I. Hrušovského, I. Zeljenku a i. boli veľmi dobré.

V závere by som rád spomenul dva programy, ktoré síce neboli zaradené do 2. bienále súčasnej hudby, ale rozhodne tam mohli patriť aspoň časťou svojho repertoáru. Jedná sa o vystúpenie Nového štokholmského komorného orchestra, mladého komorného súboru s neuveriteľne vyrovnaným zvukom a hráčskou kultúrou (repertoár tvorili diela E. Suchoňa, L. Janáčka, K. Blomdahl a H. Eklunda, teda výlučne súčasných autorov) a ďalej vystúpenie Kráľovského liverpoolského filharmonického orchestra, ktoré tvorilo jeden z vrcholov tohtoročného festivalu (program zostavený z diel L. Janáčka, E. Elgara, R. Vaughana Williamsa a B. Brittena).

2. bienále súčasnej hudby potvrdilo oprávnenosť myšlienky propagácie súčasnej hudby v širšom medzinárodnom meradle. Veľká poslucháčska odozva dokázala, že táto hudba môže osloviť i väčší počet poslucháčov než sa doteraz predpokladalo. O tom, či nejde o náhodný jav, sa budeme môcť presvedčiť o dva roky na 3. bienále.

Lubomír MÜLLER

ABY SA ZADOSTUČINILO AJ TEORETIKOM...

Jednou z charakteristických čŕt brnenského hudobného festivalu je muzikologické kolokvium, ktoré sa koná zakaždým za veľkej zahraničnej a domácej účasti. Jeho téma vždy voľne alebo úzko súvisí s témou festivalu a nečudo teda, že tohtoročné kolokvium bolo venované Leošovi Janáčkovi a jednému z kľúčových problémov, ktoré sa v diele tohto skladateľa objavujú: modalite. Otázkou modalít boli vyhradené prvé dva dni kolokvia, pričom sa nehovorilo ani toľko o Janáčkovy modalite ako skôr o evidencii modalít v hudbe starej, staršej a najnovšej. Ďalšie dva dni stáli už celkom v znamení Janáčkovského bádania, ktoré v poslednom období vykazuje horúčkovitú činnosť doma i v zahraničí. Ak domáci Janáčkológovia poukazovali predovšetkým na nové objavy či komplexnejšie interpretácie diel a životopisných faktov, zahraniční Janáčkológovia demonštrovali, že dielo tohto skladateľa možno interpretovať aj bez klauzúry českého bádateľského centra. Napokon tí, ktorí sa o Janáčkov odkaz zasadili v zahraničí najviac, prevzali z rúk primátora mesta Brna čestnú medailu. Napriek tomu, že meno Janáček sa v priebehu kolokvia i počas celého festivalu skloňovalo vo všetkých pádoch, bolo by veľmi záslužné poskytnúť verejnosti konečne už o niečo viac ako iba špeciálne zamerané štúdie či väčšie propagačné knižôčky. Ale možno sa do najbližších jubilej situácia zmení.

okd

Automatizovaný informačný systém hudobnej vedy

1. Úvod

Pojem AUTOMATIZOVANÝ INFORMAČNÝ SYSTÉM (ďalej AIS) sa dnes skloňuje vo všetkých pádoch takmer v každej oblasti ľudskej činnosti. Pod AIS sa zväčša rozumie počítačové spracovanie informácií vedeckých, technických alebo ekonomických. V rámci hudobnej vedy sa toto spracovanie týka najmä informácií vedeckých.

Pokúsime sa teraz odpovedať na otázku, či v muzikológii je skloňovanie AIS len módom, alebo bude v budúcnosti automatizovaný informačný systém hudobnej vedy naozaj nevyhnutnou pomôckou každého muzikológa.

Jednou z prvoradých podmienok úspešnej vedeckej práce je dnes aktívna orientácia v najnovších vedeckých informáciách. Vedecké informácie možno pracovne rozdeliť na verbálne a neverbálne. I neverbálnu informáciu (hudobná skladba, obraz, socha, číselné údaje, atď.) možno niekedy presne, niekedy len približne popísať, verbalizovať. Vedecké texty verbalizujú vlastnosti a zákonitosti existencie predmetu vedy (v muzikológii vlastnosti a zákonitosti existencie hudby). Poznanie vlastností a zákonitostí (hudby) však nie je úplné a konečné, každou novou informáciou, každým novým číselným poznáním sa dá k úplnosti bližšie, resp. poznať nie prehlbiť.

Žiaľ, neexistuje ani jedna odborná kniha alebo článok, ktoré by prinášali všetky pôvodné (nové) informácie. „Publikuje sa omnoho viac literatúry, ako treba na dostatočný výklad vykonaných vedeckovýskumných prác.“¹⁾

Každý vedecký text prináša zvyčajne málo nových a oveľa viac starých, už menej známych poznatkov. Pri tom aktívna orientácia v najnovších informáciách, ktorých neustále pribúda, by vyžadovala, aby každý vedecký pracovník prečítal všetky práce, prinášajúce nové informácie a aby sa zároveň orientoval v stále pribúdajúcich nových neverbálnych prameňoch (hudobných skladbách).

To dnes už nie je možné. V hudobnej vede len v jej hlavnej výberovej bibliografii RILMe²⁾ sa ročne uvádza 5 tisíc nových titulov odborných článkov a kníh. Kto vie, koľko ďalších nových titulov sa do tohto výberu nedostane, kto vie koľko skladieb ročne vznikne. Za povedzme 250 pracovných dní roka by sme museli denne zvládnuť 20 (len výberových) titulov, každý rok, po celý život.

2. AIS VTI

Informatici nazvali krízu informácií **informačným problémom**.³⁾ Skutočnosť, že každá odborná publikácia v priemere prináša asi 25 % nových a 75 % starých, známych, redundantných informácií, priviedla na myšlienku, že sítom na nové informácie by prakticky nemusel byť človek, ale stroj. Tým by sa každému odborníkovi nesmierne uľahčila práca, pretože stroj by mu poskytoval možnosť sledovať len nové poznatky bez spomenutých 75 % nadbytočnosti alebo výber informácií, relevantných len pre riešenie určeného problému. Jednou z hlavných ciest riešenia informačného problému sa preto stala tvorba automatizovaných informačných systémov.

Aby sme lepšie osvetlili možnosti využitia AIS v hudobnej vede, uvedieme všeobecnú definíciu a základné členenie AIS. **Definícia**⁴⁾:

„Automatizovaný informačný systém typu VTI (vedeckotechnických informácií, pozn. E. F.) je systém riadenia a technológie zberu, prenosu, uchovávaní, spracovania a distribúcie vedecko-technických informácií a služieb informatickej inštitúcie, fungujúci pomocou automatizačných prostriedkov, programového vybavenia a informačného jazyka. Predmetom spracovania AIS-VTI sú dokumenty, vedecko-technické informácie a informácie pre riadenie. Zvláštnym regulačným činiteľom sú spoločenské potreby a požiadavky používateľov.“

AIS sa člení podľa predmetu spracovania na:

1. systémy spracujúce dokumenty,
2. systémy spracujúce fakty,
3. expertné systémy,
4. riadiace alebo plánovacie systémy.

Ad 1. Pod dokumentom sa zväčša myslí **hmotný predmet**, ako sú knihy, časopisy, noty, filmy, fotografie, platne, obrazy, videozáznamy, audiodiagnózy, atď. V systémoch sa spracúvajú hlavne údaje o totožnosti dokumentov, o ich umiestnení, autorovi, výzore, druhu. K týmto popisným a pokiaľ možno vyčerpávajúcim informáciám sa pripájajú heslovité informácie o obsahu dokumentov, ktoré sú vyjadrené niekoľkými (zväčša trojma) kľúčovými slovami. Podľa každého druhu údajov možno v takýchto systémoch informácie veľmi rýchlo a automaticky prehľadávať, triediť a ináč spracovávať.

Ad 2. K systémom spracujúcim fakty. V týchto systémoch sa predmetom spracovania stávajú **súbory odborných faktov**, bez nutnosti odvolávok na literatúru. Sú to napr. súbory autorských diel, súbory letopočtov, súbory informácií o odborných konferenciách, seminároch, i súbory informácií o odborných problémoch.

Ad 3. Expertné systémy vznikajú vtedy, keď informácie v nich zachytené a spracovávané, sú získané automatizovaným odborným alebo vedeckým spracovaním faktov či dokumentov, a to za pomoci rôznych špeciálnych analytických a iných metód. Expertné systémy na základe faktov a dokumentov odvodzujú kvalitatívne nové informácie automatizovanými odbornými alebo vedeckými postupmi a metódami. Z hľadiska tvorby informačných systémov sú najzložitejšie, pretože tu ide o tvorbu nových špeciálnych informácií (pre triedenie, vyhľadávanie a iné katalogizačné práce s dokumentmi a faktami už existujú univerzálne programy, použiteľné nezávisle od druhu dokumentov či faktov).

Expertné systémy vyžadujú spoluprácu minimálne dvoch odborníkov — programátora a v našom prípade muzikológa. Väčšinou však ide i o vlacerych odborníkov (muzikológov), pretože expertné systémy riešia často problémy pre jedného odborníka príbrosne alebo príložitne. Pri svojom fungovaní sú však nenahraditeľné, pretože zaručujú spracovanie a zváženie každého faktú

a vylučujú faktory, negatívne ovplyvňujúce ľudskú prácu — únava, nevšímavosť, zabudnutie. Disponujú tiež obrovskou kapacitou pamäte a rýchlosťou tvorby nových informácií. (Jednou z prvých oblastí, kde sa stali nenahraditeľnými, je lekárska diagnostika.)

Ad 4. Riadiace a plánovacie systémy riadia, prípadne modelujú spracovanie všetkých uvedených predchádzajúcich informácií za účelom zefektívnenia a skvalitnenia práce.

Ústredná technická základňa v Prahe vo svojom ústredí vedeckých a ekonomických informácií počíta s tvorbou AIS vo všetkých vedeckých, ekonomických a technických inštitúciách, a preto už v roku 1983 vydala i všeobecné Zásady projektovania a zavádzania automatizovaných systémov VTEI. Ide tu najmä o zabezpečenie technickej správnosti budovania AIS, a preto nebudú predmetom tohto článku. Vydanie zásad však dokumentuje vážnosť, s ktorou riadiace vedecko-technické a ekonomické orgány pristupujú k vzniku AIS.

3. Perspektívy budovania AIS hudobnej vedy

Dokumentov, oproti ostatným vedám, je v muzikológii až priveľa: notové, audio a vizuálne záznamy, hudobnovedné texty. Priveľa na ručné spracovanie. Fakt, ktorý sa stal už pred niekoľkými rokmi podkladom pre tvorbu mnohých hudobných a hudobnovedných databáz (teda súborov informácií, ktoré sú zaznamenané na počítačových pamätiach a pripravené na ľubovoľné spracovanie počítačom).

Spomeňme aspoň niektoré.

Z databáz, ktoré obsahujú priamo hudobné skladby, väčšinou vo forme strojom spracovateľného notového záznamu, teda z databáz spracujúcich neverbálne informácie, sú to napr.:

- edícia skladieb Carla Philippa Emanuela Bacha v University of Maryland⁵⁾,
- asi 800 skladieb z tvorby Bacha, Händela, Mozarta, Beethovena, Paganiniho, atď. na konzervatóriu vo Florencii⁶⁾,
- kompletne vydanie skladieb J. S. Bacha v Menlo Parku, USA⁷⁾,
- kompletne vydanie skladieb Archangela Corelliho v Menlo Parku, USA⁸⁾,
- incipity slovenských ľudových tancov v SNM Bratislava⁹⁾.

Z databáz spracujúcich hudobnovedné texty, alebo verbálne informácie o hudobnovedných faktoch a dokumentoch, sú to napr.:

- databanka informácií o renesančných hudobníkoch¹⁰⁾,
- databáza talianskej opery 18. storočia v University of Michigan¹¹⁾,
- libretá asi 4000 oper, oratórií a iných skladieb, predvedených v Bologni v rokoch 1600—1800¹²⁾,
- katalóg symfónií 18. storočia v New York University¹³⁾,
- asi 6000 textov a melodických incipitov talianskych madrigalov 16. — 17. storočia¹⁴⁾,
- spomenutá medzinárodná hudobnovedná bibliografia RILMe²⁾,
- Slovenská národná bibliografia v Matici slovenskej, Martin, ktorá od roku 1976 spracúva všetky knihy, vydané na Slovensku, a od r. 1981 rozpisuje všetky, teda aj hudobnovedné, časopisy a zborníky vydané na Slovensku, na jednotlivé články a ich základný informačný popis¹⁵⁾,
- asi 2000 textových a audio záznamov ľudovej hudby v Umenovednom ústave SAV, Bratislava,
- asi 7000 záznamov ľudových piesní v Matici slovenskej¹⁶⁾.

Ak sa stotožníme s názorom Euby Ballovej¹⁷⁾, že v súčasnosti možno **hudobný dokument** takmer stotožniť s hudobnou pamiatkou v rozšírenom význame tohto pojmu, potom asi najpodrobnejšie členenie hudobných dokumentov v slovenských podmienkach prináša projekt Emanuela Muntága¹⁸⁾.

Strojové spracovanie **hudobných faktov** zatiaľ zaostáva za spracovaním dokumentov, pritom principiálne vzniká za rovnakých podmienok.

Problémom pre **expertné systémy** v hudobnej vede je tiež dost. Tu sa na chvíľu pristavíme, pretože budovanie expertných systémov muzikológii prináša niektoré ďalšie problémy, v klasickej nepočítačovej muzikológii neprítomné.

V prvom rade treba odlišť tzv. **užívateľov** expertných systémov od ich **riešiteľov**. Pre užívateľov problémy tvorby expertných systémov sú vcelku nezaujímavé. Ich záujmom, aby systémy správne a presne fungovali. Teda napr. pri analýze klasickej harmónie, aby presne a jednoznačne rozlíšili, či ide o kvintakord alebo septakord, či ide o tóninu C dur alebo a mol, alebo či sa daný akord nachádza v modulačnom, tónálne nejednoznačnom pásme, atď.

Nasledujúce riadky sú určené pre potenciálnych riešiteľov a pre užívateľov, ktorých zaujíma, ako sa dá naprogramovať spomenuté riešenie harmonického analýzy, alebo všeobecne ako budovať expertné systémy. Je nevyhnutné pripomenúť päť podmienok:

1. Využitie počítača nemožno stotožňovať s využitím matematických metód alebo postupov. Pri tvorbe expertných systémov (na rozdiel od predchádzajúcich dokumentografických a faktografických systémov) je nutná aktívna spolupráca muzikológa na tvorbe programu. K príprave využitia počítača v riešení muzikologických problémov a k tvorbe expertných systémov musí každý muzikológ pristupovať s vedomím, že nevyhnutnou metódou alebo postupom pri programovaní je **algoritmizácia**, tzn. stanovenie postupnosti krokov riešenia problému. Využitie iných matematických postupov okrem triviálnych počtov (napr. keď tónom jednočiarovej oktávy pridáme čísla od 1 do 12, pre tóny malej oktávy od —1 do —12 a potom smerom nahor k nim budeme vždy pripočítavať 12 v dvočiarovej oktáve, 24 v trojčiarovej, atď.) a algoritmizácie niekedy nie je potrebné. Riešenie nematematických problémov (za ktoré možno považovať i problémy muzikologické) možno zväčša priamo algoritmizovať. Obavy z nezvládnutia matematických metód sú teda pre riešiteľov muzikologických

expertných systémov neopodstatnené (pri rozumnej spolupráci s odborníkmi—programátormi).

2. Algoritmus možno vytvoriť vtedy, keď nami určená postupnosť krokov riešenia splní tri základné podmienky:

- a) jednoznačnosť,
- b) finitnosť, teda ukončenosť,
- c) hromadnosť, teda použiteľnosť pre triedu problémov. (Pozn.: I nehromadné (jednotlivé) problémy sa dajú spracovať počítačom, no môže sa ľahko stať, že pôjde o neefektívne riešenie, pretože čas strávený programovaním možno využiť napr. priamo na riešenie jednotlivého problému.)

3. Od počítača nemožno očakávať riešenie tých problémov, ktorých riešenie nevieme (alebo sa pri danom stave poznania nedá) algoritmizovať. Preto je počítač skôr **pomocníkom**, než spolupracovníkom. Počítač spraví len to, čo naprogramujeme. Má práve takú inteligenciu, akú mu dodáme programom, teda vopred určenou postupnosťou a kvalitou krokov riešenia problémov. Nedá sa dnes ešte počítať s riešením úloh metodicky nejasných a spoliehať sa na inú „inteligenciu“ počítača, než je program.

4. Počítač sa môže stať **nepriamym spolupracovníkom** kvalitatívne nového riešenia problémov. Pri (alebo po) algoritmizácii sa nám môžu odhaliť nové, zdaniho triviálne, alebo predtým nie také zrejme, dimenzie problémov a ich riešenia. (Napríklad problém určenia a jednoznačného popisu akordu v klasickej tónálnej harmónii, ktorým sa začína modulácia a ktorým sa modulácia končí: či je to akord, ktorý možno harmonicky funkčne prehodnotiť, hoci pri počúvaní o prehodnocovaní nemôže byť ani reči, alebo akord, v ktorom sa prvýkrát vyskytne nové znamienko novej tóniny, ktoré je z hľadiska starej tóniny netonálne, no pri „šikvovnej“ modulácii ani túto netonálnosť nie je tak výrazne počuť.)

Algoritmizácia teda vnáša do muzikológie **nový spôsob myslenia**¹⁹⁾.

5. Využívať počítače sa dnes odporúča najmä tam, kde je možné očakávať zvýšenie efektívnosti práce a získanie kvalitatívne nových výsledkov a poznatkov práce cez nové **možnosti počítačov**. Cez rýchlosť, veľkú pamäť, presnosť, dôslednosť. Teda všade tam, kde kvalita závisí od kvantity, či už časovej náročnosti, rozsahu spracovávaného materiálu alebo postupov, potrebných na riešenie.

Konkrétnym príkladom je rozlišovanie štýlových príznakov hudobných diel. **Hudobný štýl** (v ktorejkoľvek rovine — či už ako dobový, národný, individuálno-skladateľský, atď.) charakterizuje celú **množinu** skladieb, pre ktorú je typická množina rovnakých alebo podobných štýlových príznakov. Pri zaraďovaní diel do jednotlivých štýlov alebo pri charakteristike štýlu, ktorý vytvárajú dané diela, je potrebná nielen vhodná metóda rozoznávania štýlových príznakov, ale i mnohonásobné zopakovanie aplikácie tejto metódy či algoritmu na analýzu štýlových príznakov každého diela skúmanej množiny hudobných skladieb.

Pri termínoch štýlu a štýlové príznaky musíme riešiť vážny problém, ktoré štýlové príznaky možno **formalizovať**, čo je v tomto prípade konkretizácia spomenutej jednoznačnosti každého algoritmu. A tu sa, vďaka špecifickosti hudby (a každého iného druhu umenia) ukazuje základné **obmedzenie algoritmizácie** v muzikológii (a ktorejkoľvek inej umenovede).

Tvorba algoritmu na vymedzenie hudobného znaku a určovanie umeleckej hodnoty je ešte dnes nemožná. Toto určovanie je totiž nejednoznačné, pretože je (okrem závislosti od fungovania vedomia, ktoré veda dnes presne popísať nevie) závislé i historicky a sociálne. Preto je nezmyselné toto určovanie očakávať od počítača.

Počítačové rozlišovanie možno však už dnes využívať v rámci rozlišovania niektorých formových či tvarových prvkov a vlastností, pretože tu ide o fakty, zachytené v materiálnej existencii hudobných (a umeleckých) diel. Napr. v analýze melodických, harmonických alebo rytmických štruktúr.

4. Záver

Ako vidno — i hudobná veda je oblasť, v ktorej automatizované informačné systémy obohatia možnosti vedeckého bádania. Dokumentografické a faktografické systémy možno (a treba) začať budovať hneď, expertné systémy budú vyžadovať spoluprácu s programátormi, matematikmi, príp. fyzikmi (v rámci akustických analýz) a fundovaný odborný prístup k algoritmizácii problémov zo strany muzikológov, no môžu tiež prispieť k rozšíreniu poznania, alebo k novým formuláciám problémov hudobnej vedy.

EVA FERKOVÁ

Poznámky:

- 1) Kilmlicka, Š. — Bako, M.: Výstavba a prevádzka automatizovaných informačných systémov, Bratislava 1982, str. 13
- 2) Répertoire Internationale de Literature Musicale, New York
- 3) pozri 1), str. 70—71
- 4) Directory of Computer Assisted Research in Musicology, Menlo Park 1987, str. 106
- 5) tamtiež, str. 104
- 6) Ballová, E.: Totožnosť a podobnosť melódii, Bratislava 1982
- 7) pozri 4), str. 102
- 8) tamtiež, str. 97
- 9) tamtiež, str. 96
- 10) tamtiež, str. 93
- 11) Matica slovenská, sprievodca, Martin 1988
- 12) tamtiež
- 13) Ballová, E.: Požiadavky na dokumentáciu hudobných pamiatok v súčasnosti, in: Hudba a počítač, Banská Bystrica 1981, str. 70—82
- 14) Muntág, E.: Perspektívy strojového spracovania hudobných pamiatok v Matici slovenskej, in: Hudba a počítač, Banská Bystrica 1981, str. 51—62
- 15) pozri 1), str. 9