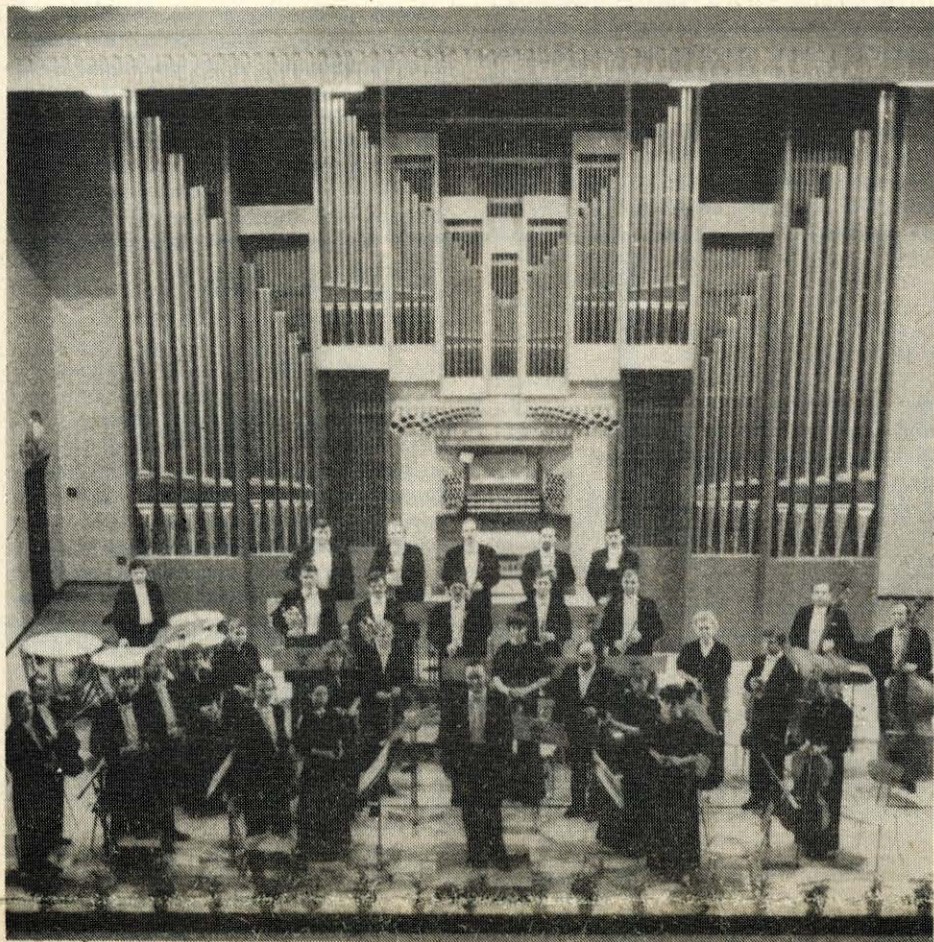


HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XXI.
3. – Kčs
15. 2. 1989

4



Vo Fatre po novom

Dňa 4. januára bol v Žiline znovu otvorený Dom umenia Fatra – sídlo Štátneho komorného orchestra v Žiline. Rozsiahlou rekonštrukciou v hodnote cca 23 mil. korún sa rozšírilo pódium, časť ktorého je výsuvná, ďalej sa vybudoval pod celou budovou suterén so spoločenskými priestormi, vzduchotechnika, zvuková réžia so zariadením z Čs. rozhlasu v Bratislave (dokončená bude až v roku 1990) a v sále bol postavený nový koncertný organ, zhotovený špeciálne pre ŠKO ako opus 3 605 závo-
dom Varhany Krnov.

Sála má kapacitu 390 poslucháčov a vďaka akustickej spôsobilosti je priam určená na poriadanie rozmanitých hudobných produkcií (pre orchestre v obsadení okolo 60 hráčov). Ponuka domáceho ŠKO je veľmi pestrá – okrem abonementných koncertov, na ktorých sa ako hostia predstavujú naši umelci i niekoľko zahraničných sólistov, pripravuje aj koncert z populárnych skladieb slávnych majstrov, koncerty na tému Džez a vážna hudba a koncert najlepších absolventov a poslucháčov VŠMU v Bratislave a Konzervatória v Žiline. Dôležitou zložkou činnosti orchestra budú aj naďalej koncerty pre deti a mládež, na ktorých sa predpokladá účasť mladých poslucháčov aj z okolitých miest. V novej koncertnej sále sa uskutoční od 3. do 8. apríla Prehliadka slovenského koncertného umenia a v termíne od 15. mája do 2. júna Žilinský festival komorných orchestrov s medzinárodnou účasťou. Organový cyklus bol otvorený 25. 1. koncertom víťazov Interpretáčnej súťaže SSR v hre na organe.

Rekonštrukciou Domu umenia Fatra získala Žilina – tretie najväčšie kultúrne centrum na Slovensku – skutočne dôstojný stánok hudobného umenia, ktorý rozhodujúcou mierou ovplyvní hudobný život i mimo mesta. Už slávnostný otvárací koncert bol pre veľký záujem publika trikrát reprízovaný (5., 6. a 11. 1. 1989). Pod taktovkou šéfdirigenta ŠKO Jana Valtu odzneli Spomienky pre päť dychových nástrojov a sláčikový orchester od Jána Cíckera (veľkou mierou sa pričínili o vznik ŠKO v roku 1974), ďalej Koncert pre organ, sláčiky a tympany Francisa Poulenca v podaní Ferdinanda Klindu – autora registrovej dispozície a umeleckej koncepcie nového organa a na záver Symfónia C dur KV 551, Jupiterská od Wolfganga Amadea Mozarta.

ELENA BOĐOVÁ

QUO VADIS, MUSICOLOGICA?

ALŽBETA RAJTEROVÁ

24. januára t. r. sa konalo v Bratislave plenárne zasadnutie členov Tvorivej komisie teoretikov a kritikov a Kruhu mladých teoretikov a kritikov ZSSKU. Zo 120 členov oboch komisií sa na nej (podľa prezenčnej listiny) zúčastnilo štyridsaťšesť. Žiaľ, v danom prípade nemožno usúdiť, či táto nízka, cca 38% prezencia bola prejavom apatie a nedôvery: adresáti totiž obdržali pozvánky najskôr deň pred plenárkou... Jej priebeh mal vďaka umnému, odbornému a ľudskému vedeniu TKTK popri potrebnej dávke oficiálnosti aj príjemnú, kolegiálnu atmosféru.

Program tvorili štyri referáty s nadväznou diskusiou: predseda TKTK dr. Oskár Elschek úvodom predniesol stručnú správu o činnosti v roku 1988 a o pláne na rok 1989 (podrobné materiály dostali prítomní členovia do rúk), z ktorej ako novum zaujalo ustanovenie Ceny československej hudobnej kritiky (28. február – 1. marec t. r.), usporiadanie muzikologickej konferencie o vývoji a stave hudobnej vedy v ČSSR v spolupráci so SČSKU (apríl 1989) s cyklom prípravných prednášok a diskusií od začiatku februára 1989 a pracovný seminár hudobných kritikov a publicistov o žánroch hudobnej publicistiky (jún 1989). Predseda ZSSKU doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc., ktorého aktívna účasť na zasadnutí TKTK bola príjemným vybočením z doterajšej praxe, vo svojom príhovore informoval o aktivitách zväzu, jeho plánoch, snahách, možnostiach i ťažkostiach (upozornil na nemožnosť zvyšovať finančné prostriedky, čoho nevyhnutným dôsledkom je namiesto rozširovania potreba prehlbiť a zintenzívniť ako i hľadať nové formy činnosti); zdôraznil, že práca hudobnej vedy nemá byť evidujúca, ale skôr prognostická, v záujme cieľavedomého vývinu spoločnosti predstihová; vymedzil niektoré z dôležitých úloh TKTK – o. i. potrebu prehĺbiť kontakty s českou muzikológiou, riešiť otázku rozvoja hudobného nástrojárstva, vyčleniť zo zbierok SNM štátnu zbierku hudobných nástrojov, o. i. za účelom zapožičiavania vynikajúcich exemplárov popredným slovenským instrumentalistom; zopakoval nevyhnutnosť starostlivosti o estetickú výchovu, ale aj o osvetovú prácu, pred ktorou sa tzv. veľká hudobná

veda nesmie a ani nechce uzatvárať; apeloval na účasť hudobnej vedy na demokratizácii kultúry najmä kultúrnou a konštruktívnou diskusiou (v tejto atmosfére by mal prebiehať i nastávajúci 14. ročník prehliadky Nová slovenská hudba i konferencia o hudobnej vede, ale aj na rok 1990 plánovaný veľkolepý Festival československej hudobnej tvorby) a napokon podotkol, že účinná prestavba aj v oblasti hudby potrebuje aktivizáciu jednotlivcov, celého členstva zväzu, nie iba funkcionárov. Dr. Zuzana Krajčiová prečítala správu o činnosti Kruhu mladých teoretikov a kritikov podčiarkujúc plánovanú spoluprácu s kruhmi mladých teoretikov z ostatných umeleckých zväzov ako aj s FFUK a s VŠMU; upozornila aj na možnosť postgraduálneho štúdia umeleckej kritiky na FFUK. Správu dr. Alexandra Melichera, CSc. o činnosti stredoslovenskej odbočky komisie tlmočil dr. O. Elschek. Záverom referoval dr. Marián Jurík o problémoch a situácii hudobnej kritiky: konštatoval postupné zvyšovanie kvality v tejto oblasti, zlepšenie postavenia a podmienok kritiky, absenciu kritických analýz a polemík, nedostatok dobrých kritikov pre oblasť hudobného divadla i populárnej hudby a zdôraznil potrebu dialógu s ostatnými komisiami ako aj nevyhnutnosť dôkladnej analýzy hudobnej kritiky, jej úloh a možností.

Nadväzujúca diskusia nastolila okrem referátov už naznačených úloh rad ďalších palčivých problémov a podlžností hudobnej vedy, aj voči nej. Jednotliví jej účastníci poukázali na realitu, ktorá sa nijako nesníbi s proklamovanými úspechmi na všet-

kých frontoch hudobného života. Vzhľadom na kvalitu absolventov štúdia hudobnej vedy i hudobnej teórie sú zarážajúce biele miesta – skôr polia a lány – napríklad v historickom výskume (regionalistika), v sprístupnení prameňov (nielen notových, ale aj korešpondencií a pod.). Vo všetkých pádoch sa skloňovala vydavateľská problematika, poukázalo sa na akútny stav v súvislosti s absenciou muzikologického časopisu, ktorý Revue Hudobného života – navyše stále zápasíaca s problémom prípadnej „náročnosti“ príspevkov – nemôže trvalo nahradiť, ale aj na úroveň a časť zbytočnosti diplomových a kandidátskych prác, na potrebu syntetických prác rôzneho druhu atď., atď. Na druhej strane sa naznačila aj skutočnosť, že hudobnovedná, najmä historická práca nie je zhodnotená podľa zásluhy v porovnaní s prácou skladateľov a výkonných umelcov (NB ani v rámci zväzu, ktorý príliš dlho očakával od muzikológie predovšetkým servis pre súčasnú slovenskú kompozičnú tvorbu).

Nehovorilo sa o príčinách tohto stavu, o nedostatku pocitu zodpovednosti u časti hudobných vedcov, ale ani o podmienkach muzikologickej práce, o úrovni hudobného štúdia a o požiadavkách na jeho absolventov, o tom, že nemáme odborne vyškolených redaktorov, dostatok odborníkov na edíciu starej hudby a etnomuzikológov, o stave hudobných a vedeckých knižníc, v ktorých muzikologická literatúra posledných desaťročí takmer absentuje a nie je prístup ani k prameňom svetovej hudobnej literatúry, o minimálnej možnosti kontaktov so súčasným svetovým dňom – pokračovať možno ľubovoľne ad infinitum. Iba okrajovo sa naznačila potreba nového hudobného vydavateľstva, ktoré by si nemuselo nahrávkami zarobiť na hudobniny a hudobnovednú či hudobnupublicistickú produkciu, ale žilo by zo štátnej subvencie ako každé iné knižné vydavateľstvo (stačí sa rozhliadnúť po socialistických krajinách: všade sú osobitné gramofónové firmy a hudobné-knižné, notové-vydavateľstvá). V takom prípade totiž možno uvažovať

o realizácii plánovanej kultúrnej politiky, môže sa začať riešiť alarmujúca situácia okolo prepotrebného vydávania základnej hudobnej literatúry encyklopedickej, historickej, monografickej (hoci – a spočiatku najmä – prekladovej), ktorú pranierovali aj niektorí prispievatelia práve ukončenej ankety Hudobného života (pričom, žiaľ, treba konštatovať, že práve účasť na nej z radov muzikológov bola prekvapujúco, až zahanbujúco nízka).

Verme však, že opakované a akcentované formulovanie nedostatkov v poslednom období je signálom sebauvedomenia hudobnej vedy, signálom toho, že treba konať. Verme, že nastávajúca muzikologická konferencia okrem dôkladného zmapovania situácie v oblasti hudobnej vedy spracuje aj ofenzívnu stratégiu – akýsi celonárodný program, situovaný niekde medzi maximalistickými ideálmi a reálnymi možnosťami, program, ktorý možno okamžite realizovať bez nekonečného schvaľovacieho a v rámci toho okliešťujúceho postupu. Intelektuálna kapacita a schopnosť koncepčného myslenia špičkových predstaviteľov našej muzikológie, ale aj vôľa v danom smere niečo vykonať je zárukou takého plánu. Ide o to, aby sa hlave, rukám i nohám slovenskej muzikológie po 20-ročnej cezúre opäť prinavrátili ústa, pracovné prostriedky i zem pod nohami, aby sa na druhej strane „minimalizmus“ nestal mierou ďalších „úspechov“.

Na tejto neľahkej ceste k náprave však hudobná veda potrebuje aj priazeň, veľkorysost a dôveru kompetentných osobností, vedúcich predstaviteľov riadiacich orgánov a inštitúcií, ktorí by mali pochopiť, že požiadavky tohto druhu nie sú sebeckými vrtochmi bezvýznamnej hrstky muzikológov bažiacich po sebauplatnení, ale hlasom v hodine dvadnástej: hráme o vzdelanosť alebo ignoranciu budúcich generácií i o možnosť alebo nemožnosť našej budúcej účasti na medzinárodných hudobnovedeckých fórach. Máme svetu čo povedať a prezentovať. Ale aj vlastnému národu.

SHS v Banskej Bystrici



Stredoslovenská pobočka SHS, ktorej výbor pracuje pri katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici, má združených vyše 350 členov s výrazným podielom učiteľov z LŠU, čo ovplyvnilo aj zameranie činnosti pobočky v prvom roku jej pôsobnosti.

V ďalšom období chceme vylepšiť predovšetkým oblasť záujmovej činnosti SHS, konštatujeme napríklad, že sa nám nepodarilo v dostatočnej miere rozvinúť hnutie Hudobnej mládeže. V tomto smere by sa žiadalo viac aktivít od stredných škôl, ale aj učilíšť, ktoré by v rámci svojho programu estetické výchovy podchytili mladých pre hudobné umenie.

Aj v roku 1989 máme na zreteli potreby školskej hudobnej výchovy. Pre učiteľov hudobnej výchovy pripravujeme seminár na tému Populárna hudba vo vyučovaní hudobnej výchovy na základnej škole; pre učiteľov LŠU interpretačný seminár v hre na drevených dychových nástrojoch a na gitare (Kon-

zervatórium v Žiline), pre učiteľky materských škôl modelové zamestnania z hudobnej výchovy (pracovný seminár v Turčianskych Tepliciach). Ťažiskovým podujatím bude 1. hudobno-pedagogické kolokvium, ktoré krajská pobočka usporiada pod ideo- vým a odborným vedením Tvorivej komisie pre teóriu a kritiku ZSSKU. Teoretickú časť pracovného stretnutia doplnia hospitácia na hodinách hudobnej výchovy Základnej školy na Kuzmányho ulici v Banskej Bystrici – v škole s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy.

Spoluúčast krajskej pobočky SHS na ďalších hudobných podujatiach, akými sú festival Mestských speváckych zborov, koncerty jazzovej hudby v B. Bystrici, súťaž vysokoškolských speváckych zborov Akademická Banská Bystrica '89. Interpretačná súťaž SSR, prednášky pre poslucháčov PF, súťaž speváckych zborov Mládež spieva v Žiline a ďalšie aktivity pre skvalitnenie oblasti záujmovej činnosti krajskej pobočky (Hudobná mládež, Združenie pre jazz) tvoria hlavný rámec vyššie spomínaných podujatí a sú spôsobom kontaktov, poznávania a tiež vzdelávania všetkých, ktorí majú o hudbu úprimný záujem.

EVA MICHALOVÁ

Zo života ZSSKU

● Dňa 23. januára sa konalo prvé tohtoročné zasadnutie Predsedníctva ZSSKU. Predseda doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc. predniesol aplikáciu záverov 10. a 12. pléna ÚV KSČ na podmienky nášho zväzu. Zo straníckych dokumentov vyplýva potreba venovať zvýšenú pozornosť otázkam kvality tvorby a jej hodnoteniu, žiada sa užšie prepojenie kritiky s tvorbou, s čím súvisí aj obnovenie Ceny čsl. hudobnej kritiky ako výslednice veľmi dôležitej a potrebnej konfrontácie medzi českou a slovenskou kritikou v záujme cibrenia názorov. Ďalej hovoril o potrebe zvyšovania podielu ZSSKU na riadiacej sfére v oblasti rezortu kultúry a programe estetické výchovy, ktorý bol predložený na MK SSR, o potrebe iniciatívy zdola a o pripravovanej celoštátnej konferencii o hudobnej vede. V ďalšom bode rokovania Predsedníctvo pozitívne posúdilo Správu o činnosti Tvorivej komisie skladateľov a Kruhu mladých skladateľov za rok 1988. Predsedníctvo vzalo na vedomie informáciu o záverečných prípravách na 14. ročník Novej slovenskej hudby a prvú koncepciu Festivalu čsl. súčasnej hudobnej tvorby v r. 1990 v Bratislave. Vzal tiež na vedomie prípravu plenárnych aktivít jednotlivých tvorivých komisií a Výročnej ple-

nárnej schôdze členov ZSSKU 17. februára. Na záver Predsedníctvo prerokovalo rôzne organizačné otázky.

● Už tradične pred týždňom Novej slovenskej hudby konajú sa plenárne schôdze jednotlivých tvorivých komisií ZSSKU, na ktorých sa bilancuje uplynulé obdobie a prijímajú sa úlohy na nastávajúci rok.

Dňa 11. januára konalo sa plenárne zasadnutie Tvorivej komisie koncertných umelcov. Hodnotiaci referát zhodnotil doterajšiu činnosť a podnietil záujem o aktívnejšiu diskusiu o problémoch koncertného umenia na Slovensku a o postavení koncertného umelca v súčasnom kultúrnom živote. O pripravovanom novom zákone o hudobnej činnosti informovala vedúca oddelenia múzických umení MK SSR dr. Tatjana Okapcová.

Dňa 24. januára konala sa plenárna schôdza Tvorivej komisie kritikov a muzikológov (o jej priebehu informujeme na 1. strane). Dňa 31. januára uskutočnila sa plenárna schôdza Tvorivej komisie skladateľov. Po obsiahlom a vyčerpávajúcom referáte jej predsedu Hanuša Domanského sa rozvinula aktívna diskusia, z ktorej vyšlo viacero konkrétnych návrhov pre celozväzovú plenárnu schôdzu. Na všetkých zasadnutiach Tvorivých komisií sa zúčastnil predseda ZSSKU doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc.

-mj-

OPUS na vážnu nótu

Edičný plán vážnej hudby vydavateľstva Opus na rok 1989 obsahuje 29 dlhohrajúcich platní s vyše 80 skladbami rozmanitého druhového a žánrového zloženia.

Slovenská hudba je zastúpená dielami dvoch autorov: v koprodukcii s Čs. rozhlasom v Bratislave vydá Opus už tretiu gramofónovú podobu Suchoňovej Krútnavy (P. Dvorský, O. Malachovský a G. Beňačková-Čapová, SOČR s dirigentom O. Lenártom a SFZ s P. Procházkom). Vladimír Godár prispel do repertoáru tohtoročnej platňovej produkcie Concertom grosom a Partitou pre 54 sláčikových nástrojov, čembalo, tymbaly a trubicové zvony (Cappella Istropolitana a SF s dirigentom A. Parrottom).

Na platniach Opusu sa objaví kompletná Sedliacka časť P. Mascagniho (J. Obrázciová, P. Dvorský a rumunský barytonista A. Agache). Z vokálno-symfonickej hudby je pripravené Dvořákov Rekviem (M. Hajóssyová, V. Soukupová, J. Kundlák a P. Mikuláš, SF a SFZ diriguje Z. Košler). Tretia platňa edície nemeckej piesňovej literatúry bude obsahovať výber piesní A. a G. Mahlerovcov v podaní M. Hajóssyovej a M. Lapšanského. V dlhodobej edícii kompletného organového diela J. S. Bacha, realizovaného I. Sokolom, pribudne šiesty titul. F. Klinda je interpretom pripravovaných troch organových koncertov J. Haydna a I. Szabó skladieb C. Francka a M. Duprého. Repertoárovým osviežením bude komplet os-

mich triových sonát Ch. W. Glucka. Výber dánskej neskoromantickej hudby – C. Nielsen, A. Hamerik a J. P. Hartman – prezentuje SKO.

Dramaturgickou vynaliezavosťou a silnou zahraničnou i českou účasťou na interpretačnej profilácii sa vyznačujú nahrávky orchestrálnej hudby a instrumentálnych koncertov (väčšinou so Slovenskou filharmóniou, v jednom prípade so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave). Medzi spomenutými hosťami účinkujú dirigenti S. Gunzenhauser (USA), D. Nazareth (India – NSR), J. Hopkins (Austrália), E. Seipenbusch (Rakúsko), Sečuang Chen (ČLR), Kazuši Ono (Japonsko), L. Pešek (ČSR), kórejská huslistka Takako Nišizaki, americký flautista Keith Bryan a Zábrebská filharmónia. V podaní týchto umelcov bude vydaná Čajkovského Symfónia č. 6, Predohra 1812, Talianske capriccio a fantázia Rómeo a Júlia, Chopinov Klavírný koncert č. 1 e mol (s I. Černečkou). Z tvorby málo frekventovaných skladateľov to budú koncerty pre husle a orchester č. 7 a č. 12 L. Spohra, symfonické básne a suity F. Deliusa a symfonické a operné predohry F. Schrekera. Autormi nahrávaných flautových koncertov 20. storočia sú J. Ibert, Ch. Griffes, C. Nielsen a W. Perry. Okrem toho vydá Opus v tomto roku 45 kompaktných platní.

(pf)

Polemika alebo Fejtón o fejtóne

Voči fejtónu uverejnenom v prvom čísle 21. ročníka Hudobného života dovoľujem si predniesť tri výhrady:

Výhrada prvá

Nikto nie je neomylný. Ani kritik nie. Preto by prvá veta fejtónu, ktorý pre toto číslo Hudobného života napísal autor BIRD, mohla znieť aj takto: „Vôbec sa nevidím hudobným kritikom, ak podávajú dnes priemerné či podpriemerné výkony“. Kritika a interpretačné umenie majú črty spoločné aj rozdielne. K tým spoločným patrí aj omylnosť. V našich podmienkach za omyly neplatí pokuty ani kritiku (nemal by z čoho), ani výkonný hudobný umec. Mýli sa BIRD, mýli sa aj InFANTErSt ChOM-jAk. Prvý však, keď cíti, že sa môže zmýliť, schová sa pod pseudonym (napr. DRB). Keď vopred necíti, že sa môže zmýliť a podpíše sa pravým menom BIRD, ale potom sa predsa len ukáže alebo odhali, že sa zmýlil, vždy je na čo sa vyhovoriť (náročnosť kritického aktu – ten je samozrejme oveľa náročnejší než interpretačný výkon, výstodná subjektivita pri používaní kritických propriét, rozrušenie citlivého vnútra kritického subjektu, zabudnutie, strata pamäti atď.). Zato Chomjaka by v prípade, že sa necíti silný v niektorých pasážach, ani vo sne nenapadlo vystupovať pod umeleckým menom Frants Koma. To je oná črta, ktorá reprezentuje rozdiel medzi kritikou a interpretačným umením.

Výhrada druhá

Pokutami sa toho vyrieši málo. Bostonská filharmónia svoju kvalitu nedosahuje touto formou, týmto postupom. Platenie pokút ako prostriedok k zvýšeniu interpretačnej kvality používa len Bostonský väzenský orchester. Bude treba založiť aj Bratislavský väzenský orchester, predovšetkým preto, aby sa BIRD mohol stať jeho hlavným kritikom, arbitrom a výberčím pokút. V podmienkach orchestra tohto typu sa bude môcť dobre rozvinúť nová forma vzťahu kritika k umelcom (sediacim): kritik predstavujúci orákulum, kritik – v tomto prípade BIRD – ako neomylný bard umeleckej kvality. Potom možno prestane byť BIRD timpanistom a stane sa tympanistom.

Výhrada tretia

Dosiahnutie takého vzťahu obecnstva k vystupujúcim umelcom, po ktorom volá autor fejtónu, by bolo síce krásne, ale negatívne by sa odrazilo práve v hudobnej kritike. BIRD zrejme nikdy nebol na futbale. Totiž – keby sa v koncertnej sieni obecnstvo správalo podobne ako na futbale, rozvinuli by sa tu rôzne typy centripetálnych a centrifugálnych síl. Skupiny fanúšikov a odporcov by sa zhromažďovali v rôznych častiach koncertnej siene. A vyššie spomenuté sily by spôsobovali neprestajný dynamický pohyb. Je isté, že kritik by stratil schopnosť odhaľovať centripetálne a centrifugálne sily v diele a popisoval by ich pôsobenie medzi obecnstvom. A o to nám predsa nejde!

MILOSLAV BLAHYNKA

Z redakčnej pošty

V televíznej relácii Spoločnou cestou hudby (vys. 8. 1.) som sa opäť z úst dr. J. Blahu dozvedel, že prvá premiéra Šostakovičovej opery Katarína Izmailovová bola po Sovietskom zväze 23. septembra 1935 v Slovenskom národnom divadle pod názvom Ruská lady Macbeth. Už raz som tento tradične šírený názor označil v Hudobnom živote za mylný. Mój príspevok bol vtedy (niekedy v rokoch 1970–73) zaradený do rubriky diskusie. Nikto neodporoval.

Uvádžam teda, resp. dopĺňam znovu: po inscenáciách v Sovietskom zväze nasledovali uvedenia diela v americkom Clevelande a ďalších mestách USA v ruštine, pod vedením poľského dirigenta Rodzińskiego. O prvú cudziu verziu zmienennej Šostakovičovej opery sa zaslúžila 16. septembra 1935 Kráľovská opera v Stockholme, ktorá uviedla dielo vo švédčine. Predbehla teda o týždeň bratislavskú premiéru, ktorá sa konala v rámci Dní sovietskej kultúry a bola ohlasovaná ako spolkové predstavenie. Stockholmský primát potvrdzujú nielen švédske pramene, ale aj súborná práca Alfreda Loewenburga v angličtine – *Analys of opera 1597–1940*.

Je mi ľúto, že musím túto skutočnosť znovu pripomínať. Nové poznatky by mali registrovať všetci, ktorí sa danou témou zaoberajú. Historickú pravdu je treba zobrať na vedomie, aj keď jej objavenie nejakú legendu či superlatív anuluje. Vtedajší počin SND zasluhuje uznanie aj bez oslovovania svetového primátu.

Miroslav Šulc, Praha

27. januára t. r. sa dožila 65 rokov teatrologička PhDr. MILENA CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, CSc., vedecká pracovníčka Umenovedného ústavu SAV. Je autorkou, resp. spoluautorkou viac než desiatky kníh a množstva štúdií i recenzii. Hudobnodramatickej problematike je venovaná rozsiahla štúdiá Hudba na slovenských scénach v 17. a 18. storočí, štúdiá Operná spoločnosť grófa Erdődyho v Bratislave 1785–1788 a televízna relácia Operné divadlo na Slovensku v 18. storočí. Cenné poznatky o hudbe na javiskách teritória dnešného Slovenska v minulosti obsahujú i jej ďalšie práce – napr. Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (súčasť Kapitól z dejín slovenského divadla), Divadlo na Trnavskej univerzite, Storočnica bratislavského divadla. Svoju lásku k hudobnému divadlu a hudbe vôbec prejavovala jubilanťka aj informačnými článkami o bratislavskom hudobnom živote na stránkach pražskej Práce v šesťdesiatych rokoch.

I. V.

● SÚŤAŽ ŽIAKOV SLOVENSKÝCH KONZERVATÓRIÍ V HRE NA VIOLONČELE

sa uskutočnila 22.–24. januára v Žiline. Ako zdôraznil predseda poroty dr. Ivan Měrka (Ostrava), súťaž – i napriek veľkým rozdielom v umeleckej hodnote jednotlivých výkonov – mala vysokú úroveň a výsledky svedčili o dobrej umeleckej i psychickej príprave kandidátov. Výsledky súťaže:

1. kategória (1.–3. roč.)

1. miesto: Eva ŠOCHMANOVÁ (Bratislava)

2. miesto: Martin PRIEVALSKÝ (Žilina)

Čestné uznania: Jana KULICHOVÁ, Eliška ĎURŽOVÁ a Erich HULÍN (Žilina)

2. kategória (4.–6. roč.)

1. miesto: Ladislav SZATHMÁRY (Bratislava)

2. miesto: Peter KRIVDA (Košice)

Čestné uznanie: Rebeka RUSÓ (Bratislava)

-d-



19. a 20. január
W. A. Mozart: Titus, predohra
J. Brahms: Koncert pre husle a
orchester D dur op. 77.
L. van Beethoven: Symfónia č. 8. F dur op.
93
Slovenská filharmónia
dirigent dr. Ľudovít Rajter
sólita Christian Altenburger, husle

Bratislavské publikum malo opäť možnosť (19. a 20. januára) sledovať majstrovstvo dr. Ľudovíta Rajtera. Zaskok (tentokrát za Z. Košlera) je vo väčšine prípadov nemilá situácia, čo však, ako sa zdá, neplatí pre umelca Rajterovho formátu. Nefahký program koncertu odznel bez jediného závažnejšieho kazu, výkon dirigenta a orchestra zapôsobil celkom suverénne a vyrovnané. Efektívny vstupom do hudobného večera bola predohra Titus Wolfganga Amadea Mozarta, skladba, ktorá je svojím leskom, ale aj dynamizmom priam predurčená plniť funkciu introdukcie (nielen v divadle, no i na koncerte). Prístup dr. Ľ. Rajtera a výkon orchestra SF bezpečne kráča vo výrazových a štýlových intenciách Mozartovej hudby. Vo veľmi dobrom svetle sa prezentovala sekcia sláčikových nástrojov, čo v prípade kontaktu Slovenskej filharmónie s hudbou klasicizmu neplatí vždy v takej miere. Určité nezrovnalosti sa vyskytli v sekcii drevených dychov, no ani občasný intonačný alebo rytmický kaz nenaštrbili celkový dojem z predohry, v ktorej dominovala bravúra a elegancia. Je pochopiteľné, že pre hráčov je vždy veľkou vzpruhou silná dirigentská osobnosť a spolupráca SF s dr. Ľudovítom Rajterom. Táto téza sa opätovne potvrdila. Zataškávajúcou skúškou dirigentskej a hráčskej koncentrácie bolo druhé číslo programu, Brahmsov Husľový koncert D dur. Mladý rakúsky huslista Christian Altenburger pricestoval do Bratislavy so

zvučným renomé zaraďujúcim ho do kategórie zázračných detí. Ak na predchádzajúcom abonementnom koncerte Francúz A. Dumay prekonal v dobrom slova zmysle všetky očakávania, Ch. Altenburger skôr sklamal a to najmä v monumentálnej prvej časti Brahmsovho diela. Okrem závažných intonačných lapsusov poznamenala celkový dojem nebezpečná svojvôľa v modelovaní mikrorubáta a rytmických hodnôt. Za hlavného hrdinu považujem v Brahmsovom prípade znova majstra Rajtera s jeho pevnou dirigentskou rukou a tiež pohotových hráčov orchestra SF. Hoci sa Ch. Altenburger v priebehu prvej časti rozohral, nenadchol ma ani technikou ani kvalitou tónu a tobôž nie strnulostou výrazu. Mnohé z naznačených nedostatkov mohli byť prejavmi momentálnej indispozície (bol som svedkom štvrtkového koncertu), no ani zásadný koncepčný prístup Altenburgerovej hry neostal bez chýb krásy, čo je možno vzhľadom k spomenutému renomé odvážne tvrdenie, vyplýva však z jednorázového zážitku, ktorý nemožno považovať za pozitívny. Vydareným finále podujatia bola Beethovenova 8. symfónia F dur. Ak poviem, že Ľ. Rajter dirigoval túto skladbu zväčša jednou rukou, dajú sa tieto slová vysvetľovať viac-menej symbolicky. Tentoraz však platia do slova a do písmena: náročnú partitúru bohatú na nejedno originálne riešenie vertikály alebo horizontály pretlmočil nestor slovenského dirigentstva suverénne, s neuveriteľným interpretačným nadhľadom. Výdatne mu v tom napomáhal stále rovnako koncentrovaný výkon orchestra (malá kolízia hornového dua v Triu tretej časti mrzí istotne väčší samotných hráčov ako poslucháča). Zaskok a náhradný program vyzneli jednoznačne v prospech všetkých zúčastnených a nejednen z návštevníkov Reduty odchádzal z koncertu s dobrým pocitom, v rámci ktorého dominoval obdiv a úcta.

26. a 27. január
A. Vivaldi: Koncert pre fagot a orchester č. 2 a mol F VIII
A. Vivaldi: Koncert pre fagot a orchester č. 6 e mol F VIII
P. A. Locatelli: Concerto grosso op. 1 č. 5 D dur
L. Boccherini: Koncert pre violončelo a orchester B dur
F. X. Richter: Sinfonia G dur
Slovenský komorný orchester
umelecký uveďci Bohdan Warchal
sóliti: Eva Čermanová-Hrabovská, violončelo
Sergio Azzolini, fagot

V exhibícii zázračných zjavov európskeho interpretačného umenia pokračoval aj nasledujúci abonementný koncert cyklu M a B (26. a 27. januára). V spolupráci so Slovenským komorným orchestrom prezentoval svoje majstrovstvo sotva dvadsaťdvaročný fagotista z Talianska Sergio Azzolini. Komunikačným médiom boli dva Vivaldiové fagotové koncerty, č. 2 a mol F VIII a č. 6 e mol F VIII. Mladý umelec, ktorý sa doslova upísal svojmu nástroju privádzal naplnenú Redutu do tranzu dokonalým výkonom blížiacim sa k hraniciam „absolútna“. Čosi podobné na našich koncertných pódiiach nevidáme a neslycháme často. Nádhera Vivaldiová hudba sa tentokrát zaskvela a zatriebetala v plnej sile. Sergio Azzolini doslova vyšperkoval každú notu, každý takt, fascinoval krásnym tónom, pianissimom, istotou v intonácii, metrytmickou elasticitou. Ťažko nájsť slová adekvátne jeho výkonu. Svoj podiel na nezvyčajnom zážitku z predvedenia Vivaldiových koncertov mal Slovenský komorný orchester pod aktívnym umeleckým vedením Bohdana Warchala. Triumfálne „ťaženie“ mladého sólistu našlo bezpečnú podporu v orchestraálnom sprievode, čo je veľmi dôležité pre celkovú koncentráciu. Perfektnému predvedeniu Vi-

valdiho sólových koncertov predchádzalo prvé číslo programu – Concerto grosso op. 1 č. 5 D dur Pietra Antonia Locatelliho, ktoré v ničom nenasvedčuje, že jeho autor vstúpil do dejín ako typ skladateľa – virtuóza. Skladba je koncipovaná „symfonicky“, vyznačuje sa sýtim zvukom a mimoriadne bohatou harmóniou. Vynikajúca interpretácia vytvorila Locatelliho hudbe priaznivú atmosféru, ktorá pretrvala až do konca rozsiahleho koncertu. Po prestávke zaznelo pôvabné rokoko. Členka SKO Eva Čermanová-Hrabovská siahla po Koncerte pre violončelo a orchester B dur Luigiho Boccheriniho. Roková hudba si vyžaduje obzvlášť vyspelú interpretačnú osobnosť. Nielen, že kladie enormné nároky na drobnú technickú cizeláciu každého hudobného tvaru, veľkým úsilím je vystihnúť štýlovej čistoty. Boccheriniho Violončelový koncert síce už stojí pevnými nohami na pôde toho, čo zvykneme označovať za raný klasicizmus, v jeho partitúre však možno objaviť nejednu reminiscenciu na minulosť. Eva Čermanová odvieďa pociťovú muzikantský výkon a Boccheriniho hudba vychádzala spod jej rúk v príznačnej krehkosti a brilancii, no nechýbala jej ani potrebná dávka razantnosti a zvukovej hutnosti. Tón Čermanovej-Hrabovskej je matný, dokáže však nasýtiť aj širšiu melodickú frázu, klenutú kantilénou. Celkový profil interpretky svedčí o dispoziácii v úlohe ansámblovej hráčky, no v Boccheriniho Koncerte dokumentovala aj svoje sólistické ambície. Na rozdiel od „klasicizujúceho“ proroka Luigiho Boccheriniho predstavuje tvorba Františka Xavera Richtera model „barokizujúceho“ rokoka. Záverečné číslo programu tvorila Richterova Sinfonia G dur, typická ukážka procesu prerodu dvoch štýlových období. Warchalovci zahrli Sinfoniou so zánietením a majstrovstvom, čím úspešne zavŕšili svoje ďalšie abonementné vystúpenie.

IGOR JAVORSKÝ

November–december 1988

V Košickej filharmónii



Dva koncerty ŠFK z cyklu pre Hudobnú mládež (3. novembra a 1. decembra) si zasluhujú pozornosť z viacerých hľadísk. V prvom, pod taktovkou svojho šéfdirigenta R. Zimmera uviedli skladby predstavujúce základný repertoár orchestra (Schubertovu predohru Rosamunda, Mendelssohnov Koncert pre husle e mol so sólistom P. Michalicom a Beethovenovu Pastorálnu – 6. symfóniu), teda dramaturgicky tradičný a navyše pre poslucháčov Hudobnej mládeže zbytočne dlhý program. V mnohom zlepšil atmosféru koncertu sprievodný text sólistu, ktorý komentoval hudbu s mimoriadnym šarmom, vtipom a fundovanosťou, čím upútal pozornosť mladých. Kolízia a nesúlad s orchestrom však v Mendelssohnovom koncerte neprinesli očakávaný umelecký účinok. Viac kazov bolo najmä v skupine drier (klarinetty), v záverečnej časti s mnohými rytmickými prehrškami voči partitúre, čo aj sólistu rušilo a jeho výkon poznačila znížená koncentrácia. Zimmerov vklad v 6. symfónii L. van Beethovena bol na štandardnej úrovni.

Druhý zo spomínaného cyklu koncertov sa uskutočnil (1. decembra) v Košiciach a deň predtým v Prešove, jeho dirigent bol Róbert Stankovský, sólistka Valentína Kameníková. Dramaturgicky zdanlivo vhodnejší program dokázal upútať prítomnú mládež menej, hoci aj tu sprievodné slovo dirigenta malo požadovanú úroveň. Dve časti z Dvořákových Legend op. 59 boli vstupom s charakteristickou českou melodikou, so solídnym podaním interpretov (až na horný!). Po ktorých nasledovala zaujímavá skladba O. Respighiho Vtáci. Dirigent tu akcentoval štýlovú mnohovárnosť jednotlivých častí suity, evokujúcich rukopisy skladateľov 17. storočia, zdôraznenie vtipnou instrumentáciou O. Respighiho. Skladbu našťudovali a predniesli so zjavným zánietením. V rámci koncertu ešte zaznel Čajkovského 1. klavírný koncert b mol so sólistkou V. Kameníkovou, ktorá dokáže vždy upútať. Tentokrát nemala vhodné podmienky na rozvinutie svojho talentu: vyrušovanie obecnstva – mladých ľudí – na koncerte prekročilo hranice únosnosti.

Slávostný charakter a adekvátnu umeleckú úroveň majú koncerty cyklu k Mesiacu ČSSR. Na prvom sa predstavil hosťujúci sólista violončelista Valentín Fejgin zo ZSSR a dirigent Tomáš Koutník z Ostravy (9. a 10. novembra) a zazneli tu skladby už viackrát hrané – Ouvertura gioccosa Ilju Zeljenku, Variácie na rokokovú tému P. I. Čajkovského a 12. symfónia Rok 1917 Dmitrija Šostakovi-

ča. Dirigent dokázal v každej skladbe inšpirovať orchester k vypätému výkonu, sám koncipoval jasne, zrozumiteľne a presvedčivo. Violončelista V. Fejgin patrí nesporne k najlepším súčasným sovietskym čelistom; bez náznaku únavy, či technických ťažkostí, s prekrásnym tónom, dynamicky i výrazovo pútavo predniesol Čajkovského dielo, ako aj prídavok (J. S. Bacha).

Ďalší z koncertov (17. novembra) priniesol dramaturgicky nepochopiteľnú zostavu programu: Richard Wagner – predohra Majstri speváci norimberskí, po ktorej nasledovali dve diela P. I. Čajkovského – Koncert pre husle a orchester D dur a 6. symfónia h mol Patetickú. Dirigentom koncertu bol Mario Klemens z Prahy, sólistom huslista zo ZSSR Aleksej Košanec. Mladý umelec volil mierne tempá, najmä v 1. časti, jeho výraz tak získal črtu dôraznosti a patetizmu, čo viac kontrastovalo s virtuózne zvládnutými temperamentnými pasážami. K úspechu koncertu prispel v značnej miere aj dirigent M. Klemens.

Koncert 24. novembra (23. novembra v Sečovciach) mal po každej stránke vysokú úroveň, aj keď sa žiadalo jeho záver osviežiť dielom z iného štýlového obdobia. Po Musorgského predohre Svitanie na rieke Moskve a najmä Concerte grosse č. 2 pre husle, violončelo a orchester Alfréda Šnitkeho – ktorého uvedenie hodnotím ako vrcholný dramaturgický počin – bola Symfónia č. 2 D dur L. van Beethovena voľená dosť nevhodne. Dirigoval Emin Chačaturian, sólisti Jana Vlachová – husle a Micael Ericsson – violončelo zo Švédska (manželia žijúci v Čechách) boli skutočným prekvapením. Dokonalá súhra medzi sólistami a orchestrom presvedčila o ich interpretačných kvalitách. Šnitkeho dielo upútalo neobyčajnou fantazijnosťou, množstvom neočakávaných nápadov, sugestívnou emocionálnosťou, bohatou instrumentáciou, ktoré dokázal dirigent spoločne s orchestrom pretlmočiť dostatočne presvedčivo.

V rámci cyklu „organové pondelky“ sa 14. novembra predstavila v Dome umenia katarína Hanzelová výberom z tvorby J. S. Bacha, F. Liszta a J. Reubkeho. Mladá umelkyňa oplýva mimoriadnou technikou, ktorú podriaďuje hudobnému zápisu a vlastnému klavírnemu sprievodu. V jej hre popri brilantnosti prevažuje snaha o kultivovaný a dramatický prejav najmä v Lisztových Variáciách na kantátu Weinen, Klagen. Vytknúť jej možno snád registráciu v Reubkeho Sonáte c mol, voľenú dosť stereotypne.

LÝDIA URBANČIKOVÁ



Národný umelec Milan Novák s interpretmi premiérových Akvarelov – členmi Bratislavského dychového kvinteta (zľava) V. Samcom, J. Luptáčíkom, J. Illěšom a J. Čejkom.
Snímka: D. Jakubcová

Nedeľné dopoludnia v galérii

Neodmysliteľnou súčasťou bratislavského hudobného života sú komorné koncerty v Mirbachovom paláci v rámci cyklu Nedeľné dopoludnia v galérii. Organizátori – SF, ZSSKU a Galéria hl. mesta SSR – ponúkajú návštevníkom dramaturgicky príťažlivý program. Od septembra minulého roku tu nachádza svoje miesto aj poézia, ktorá prišla k slovu aj v novembrovom nedeľnom dopoludní v galérii. V programe s titulom Hudba a poézia na počesť VOSR, sme si vypočuli aktuálnu a mimoriadne obľúbenú tvorbu Vladimíra Vysockého – výber zo zbierky Mój Hamlet v podaní Eduarda Víteka. Na koncerte odzneli skladby Rodiona Ščedrina V šýle Albeniza a Humoreska v interpretácii huslistu Juraja Čizmaroviča a klaviristu Mikuláša Škutu, ďalej Sonáta pre klavír – I. časť Andreja Balančivadzeho, Piesne a tance smrti M. P. Musorgského v interpretácii Petra Mikuláša a klavírnym sprievodom Ľudovíta Marcingeru, Tri piesne na básne M. Cvetajevovej od D. Šostakoviča v podaní Jaroslavy Horskéj s klavírnym sprievodom Jána Salaya a premiéra Akvarelov od národného umelca Milana Nováka v našťudovaní Bratislavského dychového kvinteta. Všetci účinkujúci podali precízny výkon. Sólisti Opery SND zaslúžili umelec Peter Mikuláš (bas) a Jaroslava Horská

(mezzosoprán) presvedčili o dobrej speváckej technike, hlasovej kultúre a zaujali obecnstvo vrúcny, precízny prejavom. Akvarely Milana Nováka pre päť fúkacích nástrojov vznikli na objednávku Bratislavského dychového kvinteta. Autor skladbu dokončil v novembri 1987 a premiérovu odznelu vo vynikajúcej interpretácii tohto komorného tesla na záver spomínaného koncertu. Rozsahom nie veľká skladba (cca 12 min.) má päť častí, v každej dominuje jeden z nástrojov dychového kvinteta. Prvá časť Tranquillo dáva v meditatívnych polohách zaznieť fagotu. Druhá časť Moderato maestoso je akási minipassacaglia s témou uvádzanou lesným rohom, ktorú autor v priebehu časti bohato spracováva. Tretia časť Sostenuto e poco rubato dáva priestor kráse kantilény hoboja, štvrtá Tranquillo využíva pohyblivosť a hravosť klarinetu. V časti Allegro scherzando dominuje brilantná flauta. Rytmicky rozohrané Scherzino tvorí efektívny záver Akvarelov. Skladba skutočne pôsobí ako ľahkou rukou vytvorený akvarel – plný života a poézie. Dielo predvedené s entuziazmom účinkujúcich bolo prijaté srdečne. Je obohatením našej komornej literatúry.

-dj-

Poznámka k Prehliadke mladých slovenských organistov

Medzi nahrávaním vianočnej rozhlasovej kompozície a koncertom XVI. prehliadky mladých slovenských organistov mi zostala krátka pauza. Využila som ju na prehádzku popri budove konzervatória. Kolážové zvuky, vychádzajúce z pootvorených okien vytvárali v podvečernom decembrovom súmraku atmosféru radostného muzicírovania. Sôlistické kreácie presvitali ponad orchestrálny zvuk ľudovky a džezových improvizácií. Spontánna hravosť mladosti si našla i náhodných poslucháčov – na ulici. Iní – očakávajúci zážitky – sa medzitým v skromnom počte schádzali v Organovej sieni konzervatória, kde po celý týždeň – od 5. do 9. decembra 1988 prebiehala XVI. prehliadka mladých slovenských organistov. Spontánnosť z ulice nahradila upätá atmosféra, do ktorej sa vkradla neistota s otázkou: koľko nás bude...?

Kam sa vytratil záujem, ktorý kedysi ovládal túto i ďalšie prehliadky podobného typu? Na úspechu kolegu či kamaráta sa podieľal vari každý z prítomných. Podobne – úspech študenta je samozrejmosťou hrdosťou školy.

Tesne pred siedmou sa objavili pedagógovia so zoznamom povinne nastúpených tried. Teda predsa – posledné rady koncertnej siene zaplnila mladá! Z povinnosti. Podľa toho sa i chovali. A cez prestávku – podľa možnosti – prechali. Sú to tí istí dychtiví študenti múzických umení, ktorí sa sem ponáhľali za vedomosťami, rozvíjať si tvorivé obzory v oblastiach dosiaľ viac iba intuitívne tušených...? Prečo tento entuziazmus otupieva? Veď jedným z hlavných princípov umenia je rozdávať radosť a krásu. Dospieť k jej najčistejšiemu tvaru, k jedinečnosti – možno iba absolútnou oddanosťou, tvrdou prácou i vlastnou tvorivou aktivitou.

K jej kryštalizácii je nevyhnutná konfrontácia. S kolegami v triede, v škole, v krajine, vo svete. Ako si možno vytvoriť kritériá bez poznania umeleckej úrovne vlastnej aj iných škôl? Prehliadky a súťaže sú jedinečnou príležitosťou overovania si tvorivého potenciálu, ale i nemenej dôležitého princípu etiky.

Veď hrať pred prázdnu koncertnú sieňou či ľahostajným publikom nemôže byť pre nikoho inšpiráciou. Tomu, že sú dnes mladí ľudia ľahostajnejší, s väčším sebedovdomím, ale skromne podloženou sebaistotou, nasvedčujú mnohé koncertné podujatia a prehliadka mladých organistov, žiaľ, tiež k nim patrí. Svojím charakterom sa obracia predovšetkým na rovesníkov – kolegov z umeleckých škôl, ale vhodnou propagáciou by vari mohla prilákať i ďalších záujemcov, študentov z iných stredných i vysokých škôl.

Ďalšou otázkou je: čo ponúknuť pri koncipovaní dramaturgie prehliadky viac-menej školského typu? I keď osnova školských plánov je daná, predsa i tento zavedený systém možno aspoň do istej miery inovovať repertoárovou variabilitou...

Od absolventov a hostí by sa mali vyžadovať autori a tituly neporovnávajúce sa s možnosťami študentov. Takýmto dramaturgickým vkladom je možné súčasne načrtnúť novú dramaturgickú líniu: Čo môže súčasný organ poskytnúť, čím môže zaujať. Dlhé roky na prehliadkach zaznievali tie isté skladby – i keď vždy vo variabilnej interpretácii. V posledných rokoch sa už pedagógovia z vlastnej iniciatívy snažia rozširovať programový projekt.

Organové publikum (ak príde) je potrebné informovať, obohacovať mu obzor (aby prišlo) dokázať ho presvedčiť, že nielen známe tituly a overené mená sú lákavé, ale práve zoznámenie sa s novým, nepoznaným pomáha rozvíjať vkus a estetický zážitok.

Na základe jednej prehliadky nemožno vyslovovať zásadný názor k jej dramaturgii. V prípade organovej prehliadky ide o dlhodobú (16-ročnú) tradíciu, v ktorej prešla stádiami hľadania a zastavila sa na určitých oporných bodoch. Iste, mladí pedagógovia v Bratislave i v Košiciach už budú „svoju“ dramaturgiu koncipovať s vlastným prehľadom, s akcentom na minulé i prítomné hodnoty, i znovuobjavené diela, ktoré by sa mali vniesť do kultúrneho povedomia.

Ak mám obrátiť pozornosť konkrétne na

študentov konzervatórií a poslucháčov VŠMU – účastníkov prehliadky – môžem vcelku konštatovať priemerne-vyrovnanú úroveň. Nevyskytli sa prečnievajúce vrcholky ani podpriemerná kvalita. Zhodne možno hovoriť o rôznorodých interpretačných typoch, ku ktorých profilovaniu v nemalej miere prispieva i rukopis pedagóga. Pokiaľ u konzervatoristov je čitateľnejšia a zreteľnejšia, vysokoškolskí chcú i dokážu presadiť svoju tvorivú samostatnosť.

Sledujúc roky prehliadky mladých organistov zafixovali sa mi výkony talentov, ktoré zažiarili ako kométa, iné postupne vyrástli v osobnosti. I tohtoročnú prehliadku presvetlila muzikalita najmladšieho účastníka-študenta 2. ročníka z Košického konzervatória Štefana Ternóczkeho z triedy prof. Emília Dzemjanovej, ktorý patrí k úspechom mladej pedagogiky. Je organovým nadšencom, študentom, ktorý popri muzikalite nezanedbáva ani techniku. U organistov je predsa v rovnakej miere nezastupiteľná. To si v plnej miere neosvojili študenti bratislavského konzervatória Marianna Tonkovičová (V. ročník) a Roman Szall (VI. ročník) z triedy Róberta Gráca. Obaja talentovaní hudobníci bojujú o čo najlepší tvar každej hranej skladby. Sú ambiciózní. Pokiaľ Tonkovičová maximálne doháňa aj technické medzery, Szall akosi nenadobudol istotu. S prílišnou bázňou až nedôverou v seba pristupuje ku každej väčšej partitúre, čo najviac prezradila interpretácia Prelúdia a fúgy na B A C H od F. Liszta. Tonkovičová zasa našla najistejšiu pôdu v Chorálovej fantázii č. 2 P. Ebena.

Košice zastupovali popri Ternóczkom Tomáš Horkay z 3. ročníka a Jozef Bezák z 4. ročníka. Brillantnú prostotu svojho mladúckeho kolegu nedosiahl. Sú v podstate úplne odlišné typy. Silne fixované na dôkladné tlmočenie predlohy, akcentujú každú myšlienku bez pokusu o vlastný tvorivý príspevok. Bezák sa snažil, ale určitá neistota prezrádza, že sa ešte stále hľadá. Vie, že má sily na viac, zatiaľ však nenašiel cestu a spôsob na ich využitie. Stratil uvoľnenosť, utápal sa v

detailoch. Pri určitom nadhľade by mal a mohol uplatniť vlastný názor.

VŠMU zastupoval Peter Reifers z 2. ročníka triedy dr. F. Klindu a Boris Míček zo 4. ročníka triedy odb. as. J. Vl. Michalku. Reifers patrí k jedinečným talentom (dúfam, že nie kométového typu.) Na Konzervatóriu v Košiciach presvedčil každého o svojom talente, zrelosti názoru a umeleckej perspektíve. Dnes hrá na istotu, nefixuje text, skôr vyzdvihuje prednesovú improvizáciu, pričom mu uniká disciplína. Bola v tom príprava na neďaleký koncert O. Messiaena – alebo Reifers rozmýšľa ako ďalej... Študentskú časť prehliadky uzatváral Boris Míček. Naturelom tvorí protipól Reifersa. Je poctivým, ambicióznym organistom, ktorý sa trpezlivou prácou prepracoval k najlepšiemu obdobiu svojej študentskej etapy. Náročný repertoár – zrejme už diplomového typu – hrál s rozvahou, premyslenou registráciou, skromnou oddanosťou hudbe. Aj gigantickú Sonátu d mol op. 60 Maxa Regera dokázal už spútať do vlastného výkladu. Čiastočne sa ešte musí zamyslieť nad celkovou gradáciou, výrazovými dokonalosťami tejto náročnej hudby. Dôležité však je, že cíti jej podstatu.

Býva dobrým zvykom Prehliadky prizvať i dvoch absolventov VŠMU a dvoch českých kolegov. Tohto roku prispeli svojím názorom K. Hanzelová a I. Szabó, z Čiech Miroslava Svobodová a Irena Chřípková. Pokiaľ naši organisti zaradili do programu známe, obhnané diela – okrem jednej časti z Livre d'orgue O. Messiaena, ktorou Szabó pozýval na projekt kompletného uvedenia skladateľovho organového diela na našom pódii – české organistky sa predstavili klasickým repertoárom najmä z českej i svetovej tvorby.

Prehliadka mladých koncertných umelcov – i keď nepatrila k výrazným ročníkom – svojou dlhoročnou existenciou v súlade so súčasnými problémami okolo estetickej výchovy – poskytla množstvo podnetov na zamyslenie.

ETELA ČÁRSKA

Autorský koncert Ladislava Holoubka

Osobnosť a dielo zaslužitého umelca Ladislava Holoubka sa v hudobnej kultúre Košíc a východného Slovenska stretávajú s hlbokým uznaním a všeobecnou úctou. Zanechal tu trvalú stopu vo vývoji hudobného života nielen svojou kompozičnou tvorbou, ale aj ako dirigent, pedagóg, znalec symfonického, operného aj komorného umenia, učiteľ spevákov, zbormajstrov, orchestrov, hudobný i slovesný režisér, literát, aktívny člen Krajskej pobočky ZSS, zakladajúci dirigent Štátnej filharmónie, profesor košického konzervatória, častý dirigent rozhlasových telies – slovom osobnosť, ktorú nemožno nespomenúť pri príležitosti významného jubilea – 75. narodenín.

Symfoniou pre veľký orchester si Holoubkovo dielo pripomenuli poslucháči na koncerte Štátnej filharmónie s dirigentom J. M. Dobrodinským (31. 8. Košice a 1. 9. Bardejovské Kúpele). Hudobné vysielanie Čs. rozhlasu v Košiciach pripravilo hudobno-slovné pásmo autorky J. Bukovinskej, hodnotiace doterajšiu tvorbu skladateľa s dôrazom na hodnoty najmä v oblasti piesňovej tvorby a hudobno-dramatického umenia. Literárna kompozícia autorky tohto článku zaznela k skladateľovmu jubileu pod názvom Hviezdy na vodách. Zaoberala sa hudbou i poéziou umelca a ich vzájomným vzťahom s autentičnými vstupmi samotného tvorca. Najzaujímavejším podujatím však bola akcia Štátneho divadla v Košiciach 17. decembra 1988, usporiadaná v Dome kultúry ROH (kde v súčasnosti

je hlavná scéna ŠD) – slávnostný večer k životnému jubileu zasl. um. L. Holoubka. Réžiu celého podujatia zverili mladej režisérke Blažene Hončarivovej, scénu navrhol výtvarník Ján Hončariv, spolupracovali choreograf Juraj Goga a zbormajsterka Júlia Ráczová. Orchester ŠD striedavo dirigovali Rudolf Géri a Ján Drietomský. Na programe boli scény z Holoubkovej opery Svitanie, v ktorých sa so sólistov prezentovali Jozef Konder, Eliška Pappová, Jana Havranová, Iveta Matyášová, František Balún, Ľudovít Kovács a spevácky zbor. Orchestrálne variácie na vlastnú tému choreograficky vtipne a pôsobivo spracované J. Gogom a prednesené členmi baletného súboru našli aj hudobne zodpovedné naštudovanie v orchestri s domácim dirigentom J. Drietomským. Hostujúci Géri presvedčil o svojich schopnostiach a jeho účinkovanie bolo prínosom pre prácu súboru. Verše Jána Smreka, Jána Kostru, Františka Hečku a L. Holoubka recitovali členovia činohry Hana Gürtlerová, Milan Antol a Jozef Klein – celkove však narušili koncepciu večera patetizujúcim výrazom, ktorý nebol v súlade s optimisticky, vŕcne a hudobne profesionálne ladeným večerom. Po-chvalne sa možno vyjadriť o decentne riešenej scéne, pekných výkonoch spevákov a tanečníkov. Oceniť treba aj programový bulletin s netradičným obsahom – s vyznaním umelcov. O vzťahu k majstrovi tu hovorili Mária Adamcová, Jozef Konder, Gizela Veclová, Pavol Mauréry, Sergej Kopčák,



Zasl. um. Ladislav Holoubek na slávnostnom večere pri príležitosti životného jubilea

Snímka: O. Bereš

všetci, ktorí s umením L. Holoubka prišli do kontaktu na scéne košickej opery.

Prínos a historický význam Holoubkovho pôsobenia na tejto scéne, ale i v kontexte vývoja slovenskej národnej hudby, zhodnotila v úvodnom slávnostnom príhovore autorka tohto článku.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

Zborový vianočný koncert

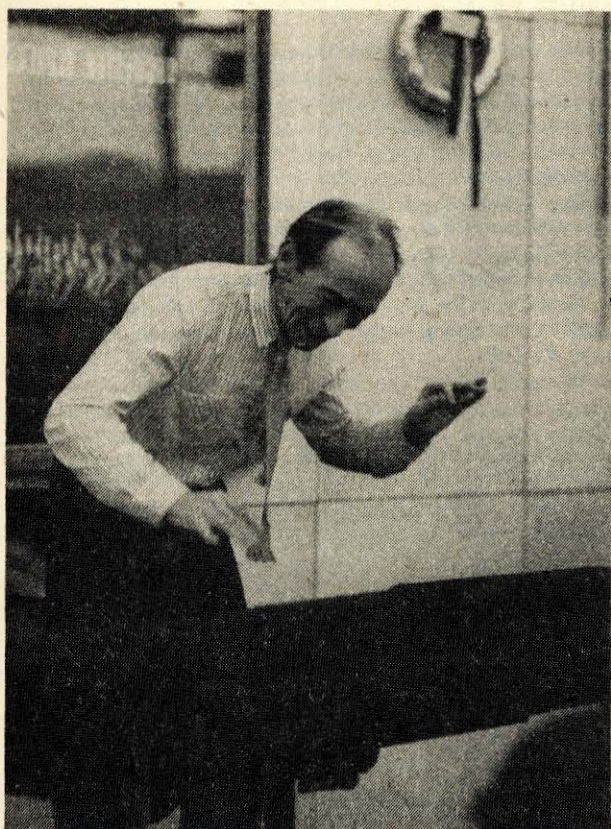
Sviatočnú atmosféru vianoc obohacuje v posledných rokoch aj pekná novovzniknutá tradícia vianočných koncertov.

Patrí k nim aj vianočný koncert dvoch amatérskych zborových telies – Bratislavského detského zboru a Mládežníckeho zboru Echo pri MDKO v Bratislave, ktorý koncom roku (18. 12.) prilákal do Moyzovej siene SF veľký počet poslucháčov. Osemdesiatčlenný ansámbl Bratislavského detského zboru patrí medzi popredné detské zborové telesá a do hudobnej histórie nášho mesta sa zapísal nielen vyše 25-ročným umeleckým pôsobením, ale i úspechmi na domácich i zahraničných súťažiach a festivaloch. V dramaturgii koncertu zostavené z vybraných repertoárových skladieb telesa dominovala tvorba starých majstrov, doplnená vianočnými koledami J. Seidla. Kolektív mladých spevákov podal na koncerte kvalitný výkon. Vokálna kultúra zboru prezrádza citlivú prácu s krehkým a jedinečným nástrojom – ľudským hlasom, plasticky kreovaný výraz v skladbách Brittena (Procession), Lottiho (Vera languores nostros), Mozarta (Ave verum), Pergolesiho (Stabat Mater) presvedčili o umeleckom vklade a zrelosti dirigentky a umeleckej vedúcej zboru E. Šarayovej-Kováčovej, ale i o perspektívnosti ďalšieho vývoja a zdravom muzikantskom cítení druhého dirigenta BDZ, poslucháča VŠMU Ondreja Šaraya. Emotívne pôsobivá Uspávanka J. Krič-

ku a výber vianočných kolied J. Seidla zaujali úprimnosťou detského prejavu a tvorivým interpretačným zanietením celého telesa.

Druhú časť koncertu patrila kolektívu Mládežníckeho zboru Echo, v ktorom účinkujú vekovo starší bývalí členovia BDZ. Po prvýkrát sa predstavil bratislavskej verejnosti na jubilejnom koncerte BDZ v r. 1987. Pod vedením dirigenta Ondreja Šaraya zbor kontinuálne nadväzuje na pôsobenie BDZ a zároveň, ako jeden z malého počtu mládežníckych speváckych zborov v Bratislave, podchyťava záujem a ambície mladých spevákov, ako perspektívne posily speváckych zborov dospelých. Mládežnícky kolektív Echo sa na vianočnom koncerte prezentoval s dramaturgicky pestrým programom prevažne zo zborovej tvorby romantizmu, ale i súčasnosti. Stvárnenie skladieb tradičného zborového repertoáru – A. Dvořák (Napadly písne), J. Cikker (Za horami, za dolami) zaujalo mladistvou sviežnosťou výrazu i zvukovou vyváženosťou jednotlivých hlasových skupín. So zmyslom pre citlivú diferencovanú dynamiku a predovšetkým zjavnou radosťou zo spievania sa vyznačovala interpretácia diela J. Arcadelta (Ave Maria), A. Brucknera (Ave Maria) a I. Hrušovského (Koleda z Kysúc). Teleso svojím výkonom potvrdilo ďalšie možnosti umeleckého rastu.

ELEONÓRA KYSELOVÁ



Pod hudobné naštudovanie opery sa podpísal litovský dirigent Jonas Alexa

Čajkovského Piková dáma patrí k tým dielam svetovej opernej klasiky, ktoré sú nášmu opernému návštevníkovi známe skôr z literatúry o hudobnodramatickom žánri než zo živých javiskových predvedení. Aj keď po Eugenovi Oneginovi ide zaiste o najhranejšiu Čajkovského operu, v bratislavskom hudobno-kultúrnom prostredí sa inscenuje pomerne málo (v povojnovom vývoji opery trikrát – 1946, 1964, 1989). Je to nesporné škoda. Ide totiž o dielo, ktoré je výrazom Čajkovského snahy inovovať operný žáner smerom k hudobno-dramatickému vyzneniu. Čajkovskij, pochopiteľne, netvorí hudobnú drámu podľa Wagnerovho vzoru. Vyrastá z domácej tradície, z vlastnej hudobnej poetiky.

PIKOVÁ DÁMA V SND



Lubica Rybárska (Líza) a Sergej Larin (Herman)
Snímky: Jozef Vavro

Voči realistickému Puškinovmu príbehu s romanticko-fantastickými momentami, s dusnou a temnou atmosférou, ktorý akoby pripravoval pôdu Dostojevskému, možno Čajkovského operné stvárnenie považovať plným právom za kongenálne. Jemné nuan- sy, ktorými sa libreto líši od Puškinovej pred- lohy, ešte posilňujú dramatismus celkového vyznenia a jasnejšie odhaľujú vzťahy medzi hudobnodramatickými postavami. Hudobne je dielo veľkolepo vystavané, široká škála vý- razovosti, s ktorou Čajkovskij pracuje, siaha od objektivizujúco monumentálneho výrazu až po polohy výsostne subjektívnej reflexie. Inscenovanie Pikovej dámy teda nie je ne- problematické: vyžaduje veľkú invenciu a koncepcnosť v oblasti režijnej a scénickej prípravy, ako aj schopnosť diferencovane, adekvátne a zmysluplne kreovať všetky jem- né výrazové polohy partitúry. V neposled- nom rade kladie dielo mimoriadne nároky aj na hudobné a herecké stvárnenie hlavných postáv.

Bratislavská inscenácia zaujme, ba priam strhne predovšetkým hudobným naštudova- ním. Vedenie SND pozvalo na prípravu ope- ry litovského dirigenta Jonasa Alexu, ktorý dielo naštudoval s nesmiernou perfekciou, štýlovo verne a presvedčivo, výrazovo plastic- ky i diferencovane. Je typom dirigenta, ktorý prichádza s vyhraneným a jasným názorom na dielo a ktorý vie partitúru v pravom zmys- le slova oživiť. Operu kreoval v citlivo vole- ných tempách, jednotlivé výrazové polohy vystihol s veľkou presvedčivosťou. Má zmy-

sel pre detail, ako aj pre základné kontúry celku a drobnokresbu hudobnej mikrostruk- túry jedinečne skĺbil s celkovou architekto- nickou klenbou diela. Orchester SND pod Alexovým vedením mal sýty, plný zvuk, tre- ba pochváliť najmä dychovú zložku, ktorá odvieďla spoľahlivú prácu. Potrebný symfo- nický rozmer partitúry výborným spôsobom prispel k dramatickému celku. Bol spoľahlivou oporou sólistov a zboru. Jedným slovom – Alexa primäl všetky zúčastnené hudobné zložky k maximálnemu umeleckému nasade- niu.

Režijne inscenáciu pripravil Branislav Kríška. Príbeh (upravený libretistom, Čaj- kovského bratom Modestom), obohatil o niektoré momenty inšpirované Puškinovou predlohou (napr. tajuplné postávanie Her- mana pred grófkyniným domom) a celkove sa snažil stvárniť dielo tak, aby boli vyvážené polohy reálneho aj fantastického rozmeru príbehu, polohy vonkajšej okázalosti a sub- jektívnych stavov hlavným protagonistom (napr. v druhom dejstve), ako aj polohy epic- kej objektívnosti a reflexívnej subjektívnosti. Na scéne Ladislava Vychodila dominovalo ta- juplné priečelie grófkyniného paláca, ktoré ako- by pripomínalo scénu z Kafkovho Zámku a symbolizovalo určitú majestátnu neprístup- nosť spoločenských kruhov, do ktorých sa Herman márne snaží preniknúť. Scéna veľ- ku podporila realistické rozmery operného deja. Citlivo odlíšila jednotlivé prostredia pomocou príznačných rekvizít. Jednoznač- nejšie azda mohlo byť určené prostredie her-

ne, v ktorej sa odohráva záver opery. Kostý- my Heleny Bezákovej situovali príbeh do ob- dobia konca 18. storočia, mali ambíciu byť honosné a realistické, ambície však zostali viac-menej v polovici cesty. Aj choreografia Karola Tótha vykazovala určité rezervy. Pa- stierske intermezzo, uvedené v rámci pleso- vej slávy, by malo byť niečím iným, než bež- ným baletným klišé.

Z predstaviteľov hlavných úloh zaujal pre- dovšetkým Sergej Larin – litovský hosť, kto- rý naštudoval postavu Hermana. Zdôraznil Hermanovu chladnokrvnú vypočítavosť a chorobnú citlivosť. Spevácky odvieďol suve- rénny výkon. Vládne sýtim, pevným hlaso- vým fondom ako aj pomerne širokým regis- trom výrazových polôh. Bez akéhokoľvek zdania únavy, suverénne a presvedčivo spie- val túto postavu štyrikrát v priebehu piatich dní. Lízu stvárnila tri speváčky. U Lubici Ry- bárskej treba oceniť koncepčný a premyslený prístup, ktorý sa prejavil vo vzácnnej jednote hereckého a speváckeho prejavu. Svojej po- stave dala veľký emocionálny rozmer, pre- svedčivo a jedinečne odhaľovala jej psychi- ký vývoj, po speváckej stránke stvárnila Lízu sýtim, ušľachtilo znejúcim a výbornou tech- nikou vládnuť hlasom. Poetickejšie a lyric- kejšie uchopila postavu Lízu Elena Holíčko- vá, čo vyplýva z charakteru jej hlasu. V po- stave odhalila celý rad pozoruhodných rovín, ktoré herecky diferencovane a presvedčivo odlíšila. Líza je jednou z prvých veľkých po- stáv Dagmar Livorovej. Speváčka jednoznač-

ne potvrdila svoje vokálne kvality ako aj o- právnenosť nádejí, ktoré sa k nim vzťahujú.

Postavu grófkyni naštudovali Ida Kirilová a Jitka Zerhauová. Oba výkony možno pova- žovať za esteticky rovnocenné. Kirilová pred- stavovala dramatickejšie poňatú postavu, Zerhauová sa s úspechom pokúsila o hereckú realistickú drobnokresbu grófkyni. Ich speváč- ky prejav bol nanajvýš sugestívny, drobné odlišnosti v kreovaní postavy vyplývali z ich individuálnych daností. Szűcs Tomskij upútal expresívnym podaním a širokým dia- pozónom výrazových i hereckých nuansov. Tomskij Františka Cabana mal všetky atribú- ty ruského šľachtického elegána, bol drama- tický, avšak výrazovo jednostrannejší. Na postavu kniežata Jeleckého, symbolizujúcu vznešenosť a dôstojnosť ruského aristokrata, neboli predsa len dostatočne herecky sebaistí Ján Durčo aj hosťujúci Peter Šubert. Dvoj- postavu Poliny – Milovzora stvárnila Jitka Saparová, jemne, hudobne kultivovane, v pastierskom intermezze so správnou mierou štylizácie. Menej sa v tejto úlohe darilo Mar- te Nitranovej. Svoj výstup v pastierskom in- termezze, žiaľ, pochopila ako bufónny mo- ment, čo je proti duchu diela. V ďalších po- stavách treba oceniť Josefa Ábela, Juraja Oniš- čenka, Gustáva Pappa, Jaroslava Sedlárovú, Ninu Hazuchovú a ďalších.

Celkovo možno uvedenie Pikovej dámy hodnotiť ako šťastný dramaturgický počín, dopĺňajúci pomerne skromný zástoj ruskej opernej klasiky v súčasnom repertoári SND.

MILOSLAV BLAHYNKA

Mafiozi v Odese

V septembri minulého roku sa v Divadle hudobnej komédie v Odese us- kutočnila premiéra muzikálu Opera Mafiozo od Milana Nováka. Po brati- slavskej premiére vo februári 1982 uviedlo toto dielo Brno, Praha, Plzeň, Sofia a Drážďany. Autorom libreta, v ktorom ide o paródiu na praktiky ta- lianskej mafie, je bulharský dramatik Vasil Stanilov, autorom textov pies- ní v odeskej inscenácii bol mladý moskovský básnik J. Jurčenko. O uve- denie muzikálu sa zaslúžil hlavný režisér súboru J. Grinšpun. Milan Novák sa v Odese zúčastnil na posledných skúškach i premiére a rád sa s nami po- delil o získané dojmy.

„Grinšpunove poňatie Mafiozi (pod týmto názvom uviedli muzikál v ZSSR) je trochu dramatickejšie ako Oravcove (bratislavská i sofijská inscenácia). Viac podtrhuje vážne momenty, hlavne v monológoch. Grinšpun pozná mentalitu svojho publika, ktoré od ne- ho čaká vždy niečo nové, atraktívne. (Divad- lo v minulých rokoch prekonalo dramaturgic- kú a inscenačnú krízu a bol to práve Grin- špun, ktorý svojimi inscenáciami vrátil divad- lu jeho niekdajší lesk.) Interpreti – mladí, má- lo frekventovaní herci a zároveň výborní spe- váci – študovali Mafiozi s veľkým zaujatím a aj pri skúškach bolo vidieť, že sú naozaj spo- lutvorcami predstavenia. Mladý choreograf G. Kovtun dosiahol to, čo sa mnohým pred- ním v tomto divadle nepodarilo – roztancoval na javisku všetko, čo malo ruky a nohy. Pred- stavenie tak získalo na dynamike, čo ocenili aj

odborníci. Výprava, neobyčajne pestrá, efekt- né a moderné kostýmy, ktoré niekedy v pred- stavení až dominovali, dotvorili atmosféru di- vadla v divadle.

Hudobné naštudovanie bolo solídne. V or- chestri je vysoké percento mladých, ešte nie dostatočne skúsených hudobníkov. Podľa slov dirigenta E. Vinického mnohí po získaní orchestrálnej praxe odchádzajú do opery, a tak túto zložku treba neustále doplnať.

Po generálke sa zišli členovia umeleckej ra- dy divadla s novinármi na hodnotiacej bese- de, ktorá nebola len zdvorilostná, ale aj pole- mická, otvorená, kritická, bez osobných zau- jatostí, s cieľom pomôcť. Režisér niektoré pri- pomienky akceptoval a ešte po generálke uro- bil v predstavení určité korekcie. O muzikál prejavili záujem aj v Tbilisi.“

Prípravila: DANA JAKUBCOVÁ



Záber z predstavenia Novákovho muzikálu Mafiozi v Odese

Snímka: archív HŽ

Anketa

V dnešnom čísle uzatvárame anketu, v ktorej sme sa obrátili na popredné osobnosti nášho hudobného života s otázkami:

1. Čo očakávate od nového roku 1989 v živote nášho zväzu, ako by sa mali podľa vášho názoru premietnuť v praxi idey prestavby do nášho hudobného života?

2. Ktoré hudobné diela, interpretačné výkony, muzikologické diela či udalosti doterajšieho povojnového vývoja našej hudobnej kultúry zanechali vo vás presvedčenie trvalých hodnôt, inšpirujúcich podnetov posúvajúcich náš hudobný vývoj dopredu a zaslužia si sústavnejšiu pozornosť koncertných umelcov, muzikológov, hudobných inštitúcií, vydavateľstiev a pod.?

3. Ako zaobchádzame s dávnou i nedávnou minulosťou našej hudby? V čom sú rezervy, biele miesta a čo čaká na urýchléné riešenie?

★ ★ ★

TIBOR SEDLICKÝ, muzikológ

1) Očakávam, že v roku 1989 si náš zväz konečne uvedomí, akú úlohu pri propagovaní diel slovenských hudobných skladateľov zohráva školská (i mimoškolská) hudobná výchova a predovšetkým učiteľ hudobnej výchovy a že prehodnotí svoj – doteraz zväčša negatívny postoj k požiadavkám všeobecných pedagógov, najmä členov ZSSKU.

Ideu prestavby si predstavujem napr. tak, že v rámci „glasnosti“ sa naša hudobnopedagogická verejnosť dozvie, prečo zanikla Slovenská spoločnosť pre hudobnú výchovu, prečo sme 5 rokov po jej zrušení stagnovali (1982–1987), prečo nová Slovenská hudobná spoločnosť nemá vo vedení ani jedného všeobecného hudobného pedagóga. Bol by som rád, keby sa na stránkach HZ objavili i tie články, ktoré mi redakcia v súvislosti so zrušením SSHV (Otázniky okolo zrušenia SSHV) neuverejnila a vrátila. Aby vyšlo konečne najavo, kto zavinil niekoľkoročnú stagnáciu hudobnopedagogického života na Slovensku (kým v CSR – i čo sa týka zahraničných stykov – priam prekvital!).

2) Necítim sa povolaným hodnotiť hudobné diela a interpretačné výkony, myslím si však, že v edičnej oblasti by sa popri prepotrebných monografiách koncertných umelcov, dirigentov a zborníkov (V. Čížik) mala spracovať i publikácia o hudobných pedagógoch, ktorí: a) pôsobili, resp. pôsobia na umeleckých školách; b) vyučovali (vyučujú) hudobnú výchovu na vysokých školách pedagogického zamerania a na stredných pedagogických školách (pravda, pokiaľ dosiahli významné výsledky v práci pedagogickej, publikačnej, organizačnej a prednáškovej).

Treba tiež spracovať podrobné dejiny hudobnej výchovy, hudobného školstva, ako aj dejiny zborového spevu na Slovensku.

3) Dosiaľ sme boli veľmi macošskí k hudbe našej minulosti. Je potrebné, aby sme na vianočných koncertoch nehrali len Rybovu omšu Hej, mistře!, ale aby sme sa oboznámili aj so sakrálnymi skladbami J. Egryho, J. L. Bellu, M. Schneidra-Trnavského a skladateľov minulých storočí.

★ ★ ★

ALFRÉD ZEMANOVSKÝ, skladateľ

1) ZSSKU a) Výrazne zlepšiť záujem o prácu výboru a členov v KP ZSSKU

b) V rámci NSH pripraviť koncerty aj v krajoch a to:

1) z komornej tvorby pre deti a mládež LŠU

2) zborové koncerty s telesami ZUČ

3) prehrávky s výkladom HIS

c) Je nutné starať sa o doriešenie návrhu Predsedníctva ZSSKU z júna 1985 na MŠ SSR vo veci vytvorenia zborníkovskej triedy na konzervatóriách v záujme rozvoja zborového interpretačného umenia a zborovej tvorby.

d) Presadzovať nahrávanie zborovej tvorby v Čs. rozhlas a televízii. Propagovať tento žáner najmä s prihliadnutím na oblasť ZUČ. V tomto smere je nedostatčinná najmä činnosť SFZ.

e) Zaktivizovať a posúdiť riešenie HV a rozšíriť hudobnú a estetickú výchovu až do 3. ročníka stredných škôl. S tým súvisí aj modernizácia učebných osnov ZŠ.

f) Obnoviť Edíciu zborového spevu vo vydavateľstve OPUS (rad detských a rad miešaných zborov) z domácej a svetovej tvorby hlavne pre potreby ZUČ.

g) Dať podnet na zaradenie pravidelnej kultúrnej rubriky v hlavných spravodajských reláciách rozhlasu a televízie. Rozšíriť krajskú hudobnú spravodajskú reláciu. Hudobná relácia vysielaná 1x týždenne v krajskom vysielaní by bola aktualizácia presvedčivá a účinná.

h) Zveľadiť a rozšíriť možnosti na štúdiové nahrávanie umeleckej hudby v Banskej Bystrici. Je nutné, aby sa aj televízia preorientovala s väčšou pôsobnosťou a právomocou v umeleckej sfére na oblasť vážnej hudby.

i) Starostlivosť o hlboký spoločenský a všefudský zmysel hudobného života sa prehlbi jedine tým, že v krajskom meste, v ktorom je vysoká škola, opera (v pláne je výstavba novej budovy opery a koncertnej siene), rozhlas, LŠU, Slovkoncert, sa vybuduje aj konzervatórium, perspektívne s najširším študijným plánom.

j) Eliminovať prebujnelé vysielanie populárnej hudby v rozhlas a najmä v televízii na rozumnú mieru a podriaďovať ho estetickým a hudobným kritériám. Pripustiť výlučne kvalitný hlasový a pohybový prejav. Nebude od veci, ak sa načrtnie škodlivosť decibelov v disco-produkciách na psychiku a sluch.

2) Skladatelia: Vl. Godár, H. Domanský, L. Burlas, I. Hrušovský, M. Novák.

Interpreti: M. Vach, P. Procházka, L. Rajter (viď záver)

Muzikológovia: „Slovenská hudobná tvorba“ – vydať prepracované vydanie knihy asi z r. 1964 a doplniť po súčasnosť.

3) Archívne hudobné objavy minulosti sprístupniť vo Fontes napríklad: Egry, Hiray a mnohí ďalší. Instrumentálna a zborová tvorba.

Ďalej: M. Schneider-Trnavský, M. Moyzes, V. Fíguš-Bystrý, J. L. Bella (komorná a zborová tvorba).

Anketa

Na urýchléné riešenie:

1) Požiadať dr. Rajtera o napísanie spomienok na jeho umeleckú dráhu a myšlienok o dirigentskom umení. Zabezpečiť nemeckú koedíciu.

2) Otvoriť zborníkovskú triedu ako samostatnú disciplínu na konzervatóriách.

★ ★ ★

IRIS SZEGHYOVÁ, skladateľka

1) Najprv k tomu, čo by sa vo zväzovom živote mohlo a malo zlepšiť. Uvediem dva problémy, ktoré osobne pokladám za najdôležitejšie:

a) Pre kvalitnú organizačnú prípravu a zabezpečenie umeleckých akcií zväzu malo by sa na zväzovej pôde utvoriť špeciálne oddelenie, zaoberajúce sa výlučne prípravou koncertov, prehliadky NSH a ostatných umeleckých a muzikologických podujatí. Prospelo by to zaiste tak členstvu, ako i verejnosti. Riešiť by sa mali predovšetkým také veci, ako je zabezpečenie účasti na koncertoch (zlepšiť propagáciu, skvalitniť dramaturgiu – hľadať ich nové formy), obnovenie repríz koncertov NSH v slovenských mestách, rozšírenie kontaktov s českými partnermi, atď.

b) Ak naozaj chceme „glasnosť“ aj vo zväzovom živote, mala by sa prejavíť predovšetkým v zlepšení informovanosti členstva o vnútrozväzových záležitostiach, – zápisnice, alebo aspoň zhrnutia najpodstatnejších bodov, stanovísk a návrhov zo zasadaní všetkých komisií pracujúcich pri zväze by mali byť členom zväzu voľne k dispozícii (napr. niekde k nadhliadnutiu), alebo by mal o nich podrobne referovať spravodaj Informácie (uviesť, čo sa už koňalo, je nekonštruktívne a nedostačujúce).

A teraz k tomu, čo od zväzového života naozaj neočakávam, no čo, žiaľ, zdá sa byť v niektorých smeroch už tvrdou realitou:

c) Nemali by sa predovšetkým odbúrať akcie, ktoré sa už osvedčili, získali si tradíciu i svoj okruh záujemcov – myslím tým konkrétne na zachovanie aspoň približne toho priestoru pre mladých interpretov a skladateľov v rámci zväzovej pôdy, ktorý doposiaľ mali. Ako sme sa totiž dozvedeli v súvislosti s reorganizáciou koncertov v Mirbachovom paláci, počet zväzových koncertov síce stúpil z ôsmich na desať, no členovia Kruhu mladých interpretov dostali z toho namiesto pôvodných siedmich iba jeden koncert a my, členovia Kruhu mladých skladateľov, sme prišli aj o ten jediný koncert, ktorý sme tam mali. Nechcem byť ironická, ale to je tá všeobecne proklamovaná „zelená mládež“? Ak áno, tak potom chápaná naozaj veľmi svojky.

2) 3) Trvalých hodnôt vzniklo v našom povojnovom hudobnom živote zaiste nemálo, o tom niet pochýb. Myslím, že nemá zmysel tu konkrétne menovať umelcov, diela či výkony, tie „naj“ sú odbornej verejnosti všeobecne známe a ňou všeobecne prijaté. Skôr k tomu, čo ma páli. Najväčšie rezervy a biele miesta našej hudobnej kultúry vidím v nedostatočnej informovanosti verejnosti o dianí v našom hudobnom živote, v slabej propagácii našej súčasnej hudby interpretmi (mimochodom, je to už roky pohyb po začarovanom kruhu – interpreti ju nechcú bežne repertoárovu hrať, odvolávajú sa na publikum či organizátorov, nevedomý si, či nechcejú si uvedomiť, že vkus publika je predsa aj v ich rukách a tradovaný „argument“ je len umelo udržiavaný mýtus, ktorý možno skutočnou kvalitou kedykoľvek vyvrátiť), publicistami, kritikmi, inštitúciami tak doma, ako i v zahraničí, v zlom systéme hudobnej a estetickej výchovy na školách, v zanedbaní citovej výchovy v rodine. Robiť umenie pre vlastných rodinných príslušníkov a hŕstku odborníkov je síce pekné, ale môže si naša kultúrna politika dovoliť takýto luxus? Urýchléné riešenie si teda žiada v našom hudobnom i celom kultúrnom živote, žiaľ, temer všetko, dôležité je však vôbec problémy chcieť vidieť, začať o nich hovoriť, no najmä – začať konať.

★ ★ ★

ALEXANDER MÓŽI, muzikológ

1) Proces demokratizácie hudobného života vstupuje do kvalitatívne nového obdobia, v ktorom sa črtajú väčšie možnosti približovania výdobytkov svetovej a domácej hudobnej kultúry širokému okruhu poslucháčskej verejnosti. Na tejto ceste za adresátom hodnotného umenia treba odstrániť reálne existujúce i potenciálne prekážky.

Umelecké a kultúrne hodnoty sú často finančne a ekonomicky nevyčísľiteľné, preto aj v tomto štádiu procesu demokratizácie nemožno stavať do popredia utilitárne ekonomické ukazovatele pred samotnými výsledkami šírenia, popularizácie a osvojovania umeleckých hodnôt. Odstraňovanie medzičlánku v organizačnej štruktúre umeleckého života môže mať želaný vplyv na promptnejšie fungovanie organizmu koncertného života, užší kontakt umelcov s poslucháčmi a včasné reagovanie na potreby spoločenského života, čo v neposlednom rade prinesie aj výsledky v oblasti intenzívnejšieho využitia pracovných síl.

2) Kvalitu nášho hudobného života posúvajú do novej roviny výsledky tvorivej práce členov ZSSKU vo všetkých troch oblastiach ich pôsobenia. Koncertní umelci, odchovanci našej Vysokej školy múzických umení a konzervatórií, sú na špičkovej svetovej úrovni, čo ešte nevie plne oceniť náš domáci náštevník koncertných podujatí. Zvlášť potešiteľný je vznik nových umeleckých telies venujúcich sa pestovaniu starej hudby. Týmto činom splácame dlh našej a svetovej hudobnej kultúre a stávame sa sebestačnými aspoň čiastočne aj na tomto poli.

Našu muzikológiu obohatilo v poslednom čase viac titulov pôvodnej domácej odbornej literatúry, čo vytvára základ pre ďalšie budovanie tohto vedného odboru. Kvalifikovaná mladá generácia aplikuje získané muzikologické poznatky v praxi a vytvára potrebné spojenie výdobytkov vedy s potrebami spoločnosti v oblasti hudobnej kultúry. Vydávanie pramennej hudobnej literatúry má vplyv na obohatenie nášho koncertného života o pamiatky našej hudobnej minulosti. Na tomto poli sme však stále iba na začiatku nastúpenej cesty.

3) Veľkolepo koncipovaný dlhodobý projekt s názvom Slovenská hudba, jej minulosť a prítomnosť začal pred rokom objavným koncertom z diela P. Bajana. Po roku však zisťujeme,

Anketa

že kultúrna verejnosť je málo informovaná o tom, čo sa v tejto oblasti pripravuje a aké sú perspektívy realizácie zámerov projektu. Našej hudobnej minulosti zostávajú dlžníkmi v oživovaní množstva cennej hudobnej literatúry potrebnej k vytváraniu vedomia historickej kontinuity a národnej identity.

Verejnosť víta založenie Združenia pre starú hudbu pri Slovenskej hudobnej spoločnosti. „Bezprízorná“ však zostáva naďalej hudba folklórneho žánru, ktorá je z hľadiska národnej kultúry omnoho vzácnejšia, staršia a predsa doteraz ponechaná iba na bedrách amatérskych muzicírovaní bez profesionálnej inštitucionálnej starostlivosti o výchovu interpretov, skladateľov a organizáciu hudobného života v tejto oblasti.

★ ★ ★

STANISLAV HOCHEL, skladateľ

1) Od nového roku 1989 v živote ZSSKU očakávam, že prinesie aspoň toľko pozitívnych výsledkov práce v oblasti skladateľskej, interpretačnej i muzikologickej, ako predchádzajúce roky. Privítal by som, keby sa v zmysle ideí prestavby zvýšila v praxi pohotovosť a aktuálnosť v informovaní členov zväzu o dianí v tejto organizácii i mimo nej. Veď interné periodikum INFORMÁCIE, vydávané v spolupráci so SHF, často informuje o niektorých udalostiach prakticky až so spätnou platnosťou. Za pozitívny krok považujem zavedenie rubriky „Z rokovania ÚV ZSSKU“ a „Správy z činnosti SHS“ na stránkach Hudobného života.

2) Neodvážim sa menovať konkrétne diela z oblasti skladateľskej a muzikologickej, či interpretačné výkony, ktoré sa mi javia ako trvalé hodnoty nášho doterajšieho povojnového vývoja hudobnej kultúry, nakoľko ich je také množstvo, že to rozsah tejto ankety jednoducho nedovoľuje. Vôbec nie je zveľičené tvrdenie, že slovenská hudba za posledných štyri desaťročia urobila taký krok vpred, aký prakticky v povojnovej Európe nemá obdobu. Sme na to hrdí, ale súčasne to zaväzuje...

3) Ako väčšinu členov zväzu a súčasne hudobného pedagóga ani mňa nenecháva ľahostajným stav, v akom sa momentálne nachádza hudobnosť nášho národa. Veď nemalé dávnejšie i súčasné hodnoty našej hudobnej kultúry nemôžu byť predmetom záujmu len úzkeho okruhu zasvätených, mali by byť duchovným majetkom čo najširších vrstiev našej spoločnosti. Čosi z chýb, ktoré v tejto oblasti vznikli zrušením hudobnej výchovy na školách, sa v posledných rokoch začalo napravovať, avšak súčasný stav ešte ani zďaleka nie je uspokojivý. Priemerný, najmä mladý človek, mal by dnes pociťovať podobnú túžbu po poznaní tvorcov a interpretov vážnej hudby, ako je to v prípade spevákov či skupín z populárnej hudby. Veľmi by som si želal, aby tento stav raz nastal, i keď som si vedomý, že dosiahnuť ho vôbec nie je ľahké ani jednoduché.

★ ★ ★

TEODOR LIPTÁK, muzikológ

1) Nielen v novom roku 1989, ale aj v ďalších rokoch zložitej cesty presadzovania idey prestavby do nášho hudobného života očakávam, že sa urobia účinné opatrenia na skvalitnenie kriticko-recenznej činnosti o hudobných podujatiach uskutočnených v regióne východného Slovenska, najmä v jej metropole, v Košiciach. Tieto opatrenia zo strany tvorivej komisie pre teóriu a kritiku mali by smerovať k vytváraniu vhodných podmienok pre túto náročnú prácu a tiež k usmerňovaniu mladých kritikov k tomu, aby ich hodnotiace články v dennej i odbornej tlači boli zbavené zbytočných nič nehovoriacich fráz, často nevystihujúcich skutočné interpretačné výkony hudobných telies, sólistov a dirigentov a ich umelecký prínos pre koncertný život v danom regióne. Ďalej si želim ďalšie zlepšovanie situácie v oblasti hudobnej výchovy na základných školách, ich lepšie materiálne vybavenie a zavedenie estetickej či polystetickej výchovy na gymnáziách a stredných odborných školách.

2) Široká škála tvorivých aktivít našich skladateľov, interpretov a muzikológov v povojnovom vývoji našej hudobnej kultúry dosiahla mnohé zaslužené ocenenia nielen u nás doma, ale aj v zahraničí. Uvedenia významných diel národných umelcov E. Suchoňa, A. Moyzesa, J. Cikquera, D. Kardoša, O. Ferenczyho, zaslužilých umelcov L. Burlasa, I. Zeljenku, I. Hrušovského, ako i J. Malovca, V. Godára, T. Salvu a ďalších, dali slovenskej hudbe nielen európske, ale i svetové parametre. Za posledných cca päťdesiat rokov veľmi výrazne posunuli vývoj dopredu naši koncertní umelci – speváci, inštrumentalisti i dirigenti, z ktorých mnohí na čele s národnými umelcami P. Dvorským, B. Warchalom, L. Slovák, zaslužilými umelcami P. Tópercerom, M. Lapšanským, J. Sokolom, P. Michalícom, B. Režuchom, O. Lenárdom svojimi umeleckými výkonmi dosahujú svetové parametre a súčasne šíria dobré meno nášho umeleckého školstva. Trošku menej priaznivá je situácia v oblasti muzikológie, kde paleta špičkových vedcov sa zužuje iba na niekoľko málo osobností – J. Kresánek, R. Rybanič, O. Elschek, E. Zavorský a L. Burlas. V tejto oblasti máme ešte čo dohániať, aby sme sa vyrovnali európskej špičke. Čaká nás tu ešte veľa práce na odkrývaní bielych miest našej hudobnej kultúry, čo iste bude zaujímavé i z hľadiska doplnenia širokého spektra poznatkov o celoeurópskom hudobnom vývoji.

3) Edičné plány nášho hudobného vydavateľstva dosť macošsky sa správajú k skladateľskému odkazu najstaršej generácie slovenských skladateľov (J. L. Bella, V. Fíguš-Bystrý, M. Moyzes a najmä M. Schneider-Trnavský). Oproti iným súsedným štátom silne zaostávame vo vydávaní monografií o našich popredných skladateľoch a interpretoch. Podobne chýba aj syntetické diela s pedagogickým zameraním ako sú napr. Dejiny slovenskej hudby a novšie spracovanie dejín svetovej hudby, prístupné i širokej verejnosti. Propagácii slovenskej hudby prospeli by napríklad aj cyklické hudobno-výchovné relácie s rozborom skladieb, vysielané v rozhlas alebo v televízii, ktorých textová časť i s notovými príkladmi by sa mohli simultánne vydávať aj knižne, ako to už dávnejšie robia naši maďarskí kolegovia. Uvedené problémy úzko súvisia so spomínanou málo rozvinutou aktivitou našich muzikológov, ktorým chýba zdravá túžba po najnovších formách šírenia a propagácie umeleckých hodnôt našej hudobnej kultúry.

Anketa

Anketa

EVA MICHALOVÁ, muzikologička

1) Činnosť ZSSKU je určená úlohami z posledného zjazdu, ktorých splnenie výrazne posunie vyššie aktivitu všetkých jeho zložiek. Navyše – zväz svoju činnosť rozšíril o pôsobenie Slovenskej hudobnej spoločnosti, ktorej je ideovým garantom. Táto nová ustanovizeň vlastne prepojuje činnosť zväzu na široký okruh záujemcov o hudobné umenie, a tým pre ňu vytvára pôdu v oblasti šírenia hudobného umenia. Od kvality činnosti oboch inštitúcií možno očakávať pozitívne hodnoty vo zvelaďovaní našej hudobnej kultúry.

Pre prácu všetkých zložiek zväzu je nevyhnutná vzájomná spolupráca, informovanosť, otvorenosť, čo napomáha k prehĺbovaniu jej kvality. Dialóg medzi tvorcami, interpretmi a kritikmi by mohol byť v súčasnosti na stránkach Hudobného života jednou z aktuálnych foriem konfrontácií riešení spoločenských problémov, pretože hudobná kritika je niekedy „sám vojak v poli“, vzhľadom na svoj profesijný profil. Nemuselo by ísť o jednotu názorov, ale o vzájomné poznanie nárokov na hodnoty a kritériá umenia. Tieto tvorivé rozhovory by niesli v sebe ducha súčasnosti, boli by ozvenou doby, ale súčasne by poslúžili budúcnosti ako poznávací dokument.

2) Celý povojnový vývoj našej hudobnej kultúry je vo svojom komplexe nezvratiteľným, vývojascopným a pozitívnym faktom, ktorý je poznateľný a nemožno ho obchádzať. Naša slovenská hudba zaznamenala vo svojom vývine rad vzácných diel, ktoré rozšírili hudobné vedomie domácej i zahraničnej verejnosti a nemožno nebyť hrdý na tieto úspechy. Diela národných umelcov E. Suchoňa, J. Cikera, A. Moyzesa, z mladšej generácie L. Burlasa, O. Ferenczyho, M. Nováka, I. Zeljenku, či V. Godára, J. Beneša, V. Kubičku a mnohých iných patria k profilujúcim v našej tvorbe, spolu s menami našich koncertných umelcov, zásluhou ktorých sa dostali k svojim adresátom. Nie je možné spomenúť všetky mená a ich zásluhy na obohatení slovenskej hudobnej tvorby, ale súčasný rozvinutý hudobný život napovedá dostatočne o ich kvalite a umeleckej hodnote. V oblasti teoretických prác oceňujem skutočnosť, že máme dobrých odborníkov – muzikológov, ktorí kvalitne dokázali zaplniť prázdne miesta našej muzikológie hodnotnými teoretickými prácami (J. Albrecht, L. Ballová, N. Hrková, L. Burlas, S. Burlasová, R. Rybárik, T. Ursínyová, I. Vajda a predovšetkým kľúčové práce J. Kresánka a O. Elscheka). Prínos všetkých do rozvoja našej hudobnej kultúry sa stal prepotrebným materiálom k poznaniu našej hudobnej minulosti i k pestovaniu nášho kultúrneho povedomia.

3) Pri všetkých úspechoch súčasnosti sa mi zdá, že k našej hudobnej minulosti sa ešte stále správame maošsky. Poznáme to najviac na našej mládeži, ktorej málo hovoria mená našich priekopníkov hudby (M. Moyzes, V. Fíguš-Bystrý, M. Schneider-Trnavský). Žiadalo by sa vytvoriť edíciu (alebo antológiu) hudobníkov týchto tvorcov, oživiť interpretáciou a sprístupniť ju všetkým k poznaniu a hodnoteniu našej hudobnej minulosti. V súčasnosti nemožno donekonečna interpretovať len minulé poznatky a hodnotenia. Treba ich vo svojom vývoji znovupoznať, v kontexte k dnešku prehodnotiť ich pozitívny prínos.

Ako hudobný pedagóg výrazne pociťujem nedostatok štúdií, monografií, odborných pohľadov na slovenskú hudbu. Chýbajú profily skladateľov (spracované aj prístupnou, populárnou formou), chýbajú nahrávky tvorby našich súčasných skladateľov, najmä pre pedagogické účely. Tento nedostatok sa výrazne prejavuje najmä u mládeže a publika mimo centra, kde často poslucháči roky nepočujú symfonický koncert naživo, o interpretácii súčasnej hudby nehovoriac! Možno by stálo za úvahy tento nedostatok hudobnej literatúry pre pedagogické účely riešiť tým, že by Slovenský hudobný fond zriadil v krajských sídlach svoje špecializované ponukové strediská (alebo predajne), kde by učiteľia i žiaci (aj z LŠU a osvetových kurzov) mohli byť nielen informovaní čo SHF zo slovenskej tvorby vydal, ale mali si možnosť aj notový, resp. hudobný materiál – mg pásky – z tvorby našich skladateľov zakúpiť. Zlepšila by sa tým nielen propagácia slovenskej hudby, ale záujemci by sa dostali priamo k informáciám a hudobným materiálom, ku ktorým je niekedy „z vidieka“ dlhá cesta.

EGON KRÁK, muzikológ

1) Nevie, čo by som mal očakávať od roku 1989. Naša spoločenská situácia má však celý rad charakteristických prejavov a znakov, domnievam sa teda (vychádzajúc z úvahy o nich), že ma sled principiálnych zmien pravdepodobne nečaká. Ale kto vie? Nie som prognostik, ani futurolog. Na upresnenie: obdobím trochu (naozaj len trochu, pretože som presvedčený, že život zväzu neoddeliteľne súvisí s premenami spoločenského života) a dovoľm si začať najprv všeobecne. Všimol som si jeden súčasný jav, ktorý sa úvahou o budúcom roku a vôbec s očakávaním toho, čo príde, možno úzko súvisí: mnohí ľudia – vzdelaní, nadaní a pracovití, akoby strácali pocit občianskej, sociálnej i morálnej istoty – a to práve teraz, keď ho zasa mnohí akoby zázrakom nachádzajú. Tieto istoty strácajú dokonca i tí, ktorí si mysleli, že ich u nás stratiť nemožno... Nemám na mysli teraz iba situáciu v našom hudobnom živote – v súvislosti so Zväzom slovenských skladateľov a koncertných umelcov treba povedať, že funguje ako súčasť celospoločenského organizmu, takže zmeny alebo zachovanie určitého stavu jeho štruktúry budú s veľkou pravdepodobnosťou takmer vždy odrazom zmien či zachovania určitého stavu nadriadených orgánov. Toľko k zväzu.

Čo sa týka druhej časti prvej otázky som toho názoru, že ľudia ako ja nie sú za súčasného vývoja našej spoločnosti kompetentní na ňu odpovedať – možno preto, že cítim mieru vzájomnej súvislosti medzi našim hudobným životom, dňami v kultúre všeobecne, vývojom vnútornej i zahraničnej politiky, ekonomiky a pod. Nevie, si skutočne dosť dobre predstaví praktický priemet ideí prestavby do nášho hudobného života bez toho, aby mi pritom okamžite pred zrakom nevyvstal systém prepojenia kultúry s politikou a ekonomikou. Odpovedať na túto otázku sú podľa môjho názoru povinní všetci zodpovední verejní činitelia, zapojení do aktívneho riadenia našej kultúry i politiky, a tí, čo v praxi uplatňujú zásady kultúrnej politiky. Oni v pravom zmysle slova riadia a modelujú najmä dimenzio-

nálne obraz našej kultúry, ako vysvitá napokon nielen z línií zjazdov strany, ale pochopiteľne i zjazdov umeleckých zväzov a v neposlednom rade i zo správ, uznesení, príhovorov, referátov, úvodníkov, relácií i diskusií publikovaných v tlači, alebo odvysielaných v masovokomunikačných prostriedkoch. Uvediem niekoľko príkladov, ktoré sú len skromným príspevkom: V 24. čísle HZ vyšli niektoré myšlienky zo správy Predsedníctva ÚV KSS, prednesenej 17. X. 1988. Hovorí sa v ňom napríklad o nadväznosti „na výsledky, ktoré sme dosiahli vo výše štyridsaťročnom kultúrnom rozvoji našich národov a národností“. Ak má nadväznosť na výsledky štyridsaťročného kultúrneho vývoja byť jedným z pevných miest súčasnej kultúry, tak o ich pevnosti úprimne pochybujem. Alebo tomu mám rozumieť tak, že v obdobiach, ktoré týmto štyridsiatim rokom predchádzali, nenájdeme nič kultúrne? Alebo proste takto: hodné nadväznosti je iba to, čo vzniklo počas uplynulých štyridsiatich rokov? V októbri minulého roku sme po prvý raz po dlhšej dobe (pokiaľ siahla moja približne 25-ročná pamäť) oslávili výročie vzniku Československej republiky – pri tej príležitosti bol inštalovaný pomník. Prečo potom ale hovoríme iba o štyridsiatich rokoch vývoja našej kultúry a ešte i o nadväznosti...? S radosťou som prijal slová: „Pokiaľ ide o stranické riadenie kultúry, naše slovo je aj v tejto veci jasné: sme za rozvoj kultúrneho života, za tvorbu nových hodnôt na širokej báze. Sme za maximálne demokratické ovzdušie aj v oblasti umenia a kultúry...“ V súčasnosti však vyvstal malý problém – peniaze. Rozvoj kultúrneho života sa dostal do veľmi nevýhodného vzťahu k ekonomike, faktorom jeho existencie. Nie som ekonóm, ale mám isté pochybnosti o zavádzaní princípov samofinancovania do kultúry – podobné pochybnosti by sa ma asi zmocnili, keby sa tieto princípy uplatnili napr. v školstve, zdravotníctve... Rovnako sa musím pozastaviť pri slovnom spojení „maximálna demokracia“. Ozaj, existuje maximálna, alebo minimálna pravda? O tzv. demokratizácii hovoril L. Feldek v besede k 20. výročiu vzniku našej federácie: „Zaznieva z neho (zo slova demokratizácia) smutné priznanie. Veď načo by bola demokratizácia, keby bola demokracia? Dom demokracie by nebolo treba stavať, keby stál.“ (LT II, č. 3 s. 14). A na záver ešte k prvej otázke jeden citát zo spomínanej správy: „Boj o socialistický charakter umenia a kultúry je trvalým procesom, ktorý strana riadi a ovplyvňuje“. A práve preto, že tento boj riadi a ovplyvňuje strana, budú najzaujímavejšie očakávania a hodnotenia stavu našej kultúry (a teda aj hudobného života) práve zo strany našich verejných činiteľov, ich názory o tom, čo by sa malo a ako premietnuť do procesu prestavby, aké by to mali byť idey, ktoré majú plnohodnotne pôsobiť v našom hudobnom živote. Ich názory sú rozhodujúce a podľa môjho názoru ani nie je možné, aby ich podrobne a pravdivo nesformulovali. Verejní činitelia totiž zo samej podstaty svojej práce a z pozícií, ktoré zastávajú, by mali nesporne byť o kultúre a teda i našom hudobnom živote najviac informovaní. Ako inakšie by mohli v takom rozsahu a závažnosti formovať jej tvár a vytyčovať jej smernice?

2) Na druhú otázku by som mohol najkompetentnejšie odpovedať ako redaktor knižnej redakcie OPUS-u. Do tejto práce i do faktorov, ktoré ovplyvňujú jej chod, som prenikal natoľko, aby som niektoré závery mohol formulovať i podrobnejšie. V zárodok redakčnej práce sa totiž človek stretáva so stavom našej hudobnovednej spisby, s jej produkciou, rozsahom i kvalitou, ako aj s dielami hudobných skladateľov. Ako radový redaktor vydavateľstva sa nebudem vyjadrovať ani ku koncepcii, ani k perspektíve, ale výlučne k obsahu edičnej práce. V našej tvorbe a spisbe sa urobilo mnoho dobrého i zlého, predsa len však nadišiel čas prejsť konečne ku konštruktívnym úvahám i realizácii tých námetov a titulov, po ktorých túžime my, hudobná obec, laici, študenti a napokon i zahraničie. Z tých, po ktorých túžime my, pracovníci kultúry, spomeniem napr. Dejiny svetovej hudby v slovenskom jazyku (od slovenských autorov, alebo prekladové), celý rad pôvodných antológií, základné práce teoretické, zbrané spisy našich popredných hudobných vedcov (Kresánek, Filip, Faltin a ďalší), seriózne pripravených na vydanie. Skutočnosť, prečo dnes všeličo v našej knižnici z hudobnej literatúry chýba, by sme už konečne nemali riešiť prácnym a márnym hľadaním vinníkov. Táto forma totiž vážne odsúva pracovnú aktivitu.

3) V súvislosti s poslednou otázkou si myslím, že s minulosťou našej hudby a teda i kultúry, alebo históriou všeobecne sa nedá, alebo nemá zaobchádzať. Minulosť, história národa a jeho kultúry, o ktorej sa teraz veľa píše a hovorí, budú existuje, proste je, alebo nie je, neexistuje, nežije, je akoby v stave anabiozy. Buď ju všetci potrebujú a majú – od materských škôl až po vysoké školy, inštitúcie, ústavy, vydavateľstvá, ministerstvá, knižnice a masovokomunikačné prostriedky, alebo ju nemajú, nepotrebujú – a vtedy sa budú usporadúvať slabomyseľné kvízy, vysielat impotentné televízne programy, prípadne propagovať vyslovené nepravdy. Buď sa minulosť odráža vo vedomí, aktivite a práci ľudí, resp. celých generácií, ich poznávaní, hodnotení a formovaní, alebo nie. Nejestvujúca minulosť, nefungujúca história, prípadne jej nepravdivé, mylné mutácie, ktorých formy sa menia na hrôzostrašné formatívne činitele a normy, bývajú budované ľahkomyselne. Nietzsche rozlišoval tri formy histórie – monumentálnu, antikvárnu a kritickú. To znamená vidieť v histórii tri nevyhnutné činnosti – tvoriť a objavovať, čítať a zachovávať, kriticky poznávať a nadväzovať. Formatívne činitele, ktoré som spomenul, vymýšľajú ľudia, ktorým duševná krátkozrakosť navráva, že sa tak má diať v niekoho záujme. Koncepcia odumierajúcej minulosti, alebo minulosti, ktorej kosi obratne urobil frontálnu lobotómiu, môže v živote národa i kultúry trvať i niekoľko generácií – ale rozhodne raz skončí úboho a nikto už nezmerá škody, ktoré napáchala.

Poznámka redakcie

V dnešnom čísle končíme našu anketu, prostredníctvom ktorej sme nášmu zväzovému členstvu vytvárali priestor na vyjadrenie svojich názorov k aktuálnym problémom našej hudobnej kultúry. Sme toho názoru, že anketa priniesla celý rad cenných, otvorených, hoci aj subjektivistických názorov, ktoré sa iste stanú predmetom úvah vedenia Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, ako ďalej naplniť a rozvíjať progresívne demokratické tendencie našej hudobnej kultúry.

ODÍŠIEL NESTOR SLOVENSKEJ FLAUTOVEJ

HRÝ. Vo veku 78 rokov zomrel 13. januára Vladislav Brunner, významný flautový interpret a pedagóg. Po štúdiu na Brnenskom konzervatóriu pôsobil v orchestroch v Košiciach, Ostrave, Brne a Olomouci, od r. 1945 je jeho činnosť spätá so slovenskou hudobnou kultúrou. Ako dlhoročný člen Slovenskej filharmónie, znamenitý sólista, vyhľadávaný komorný hráč a v neposlednom rade flautový pedagóg na Bratislavskom konzervatóriu a VŠMU sa natrvalo zapísal do histórie slovenského interpretačného umenia. Početné rozhlasové, televízne i gramofónové nahrávky dočnne svedčia o jeho interpretačných kvalitách. Mnohí naši poprední interpreti vyrástli pod vplyvom tejto zrelej umeleckej osobnosti, a to nielen pod jeho priamym pedagogickým vedením, ale aj ako členovia viacerých komorných súborov, ktoré založil a umelecky usmerňoval.

Za zásluhy o rozvoj hry na dychových nástrojoch získal viacero uznaní: r. 1969 čestný titul Zaslúžilý člen SF, r. 1972 Striebornú medailu Konzervatória v Bratislave a titul Zaslúžilý pracovník kultúry, ktorý mu udelilo Ministerstvo kultúry SSR za vynikajúcu sólistickú a orchestrálnu umeleckú činnosť a za významné pedagogické úspechy.

Česť jeho pamiatke!

-H-

Blahoželáme

František Tannenberger, popredný slovenský violončelista, dlhoročný člen Slovenského kvarteta a koncertný majster Slovenskej filharmónie oslávil 3. februára šesťdesiate piate narodeniny. Po absolvovaní Štátneho konzervatória v Bratislave a brnenskej JAMU pedagogicky pôsobil na bratislavskom konzervatóriu, od r. 1950 bol koncertným majstrom orchestra opery SND, v r. 1967 sa stal koncertným majstrom SF. Výrazný podiel má na formovaní slovenskej komornej hudby, pôsobil v rôznych komorných súboroch, predovšetkým v Slovenskom kvartete, realizoval aj mnohé nahrávky pre Čs. rozhlas a čs. hudobné vydavateľstvá.

-H-

HIS informuje

International Summer School and Festival of Music sa uskutoční od 7. júla do 18. augusta 1989 na St. Michaels University School, Victoria, B. C., Canada. Informácie v HIS SHF.

Organové skladby na medzinárodnú skladateľskú súťaž Olivera Messiaena treba poslať na sekretariát súťaže do 15. marca 1989. Informácie a adresa v HIS SHF.

1. International Witold Lutoslawski Composers Competition sa uskutoční v januári 1990 vo Varšave. Nepublikované, nepredvedené skladby v dĺžke max. 60 min. prijmú na sekretariáte súťaže do 31. decembra 1989. Podrobnosti a adresa v HIS SHF.

-JS-

KONKURZY

Riaditeľ DJZ v Prešove vypisuje konkurz na obsadenie nasledujúcich miest:

ČINOHRA – muži od 30 do 40 rokov

– ženy do 25 rokov

Podmienky: predbežná divadelná prax

SPEVOHRA – sólistov pre všetky odbory

Podmienky: konzervatórium, VŠMU

– zbor – muži do 30 rokov

– ženy do 25 rokov, všetky hlasy

BALET – muži aj ženy do 25 rokov

ORCHESTER – koncertného majstra – husle

– husle tutti

– viola tutti

– koncertného majstra – violončelo

– hobo

– trúbka

– lesný roh

V prihláške s krátkym životopisom uveďte pôsobenie v umeleckom súbore. Termín konkurzu bude uchádzačom oznámený písomne.

x x x

Riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz na miesto dramaturga.

Podmienky: VŠMU, FFUK-hud. veda a znalosti 2 cudzích jazykov. Prihlášky prijíma kádr. a pers. odd. SF, Fučíkova 3, 816 01 Bratislava.

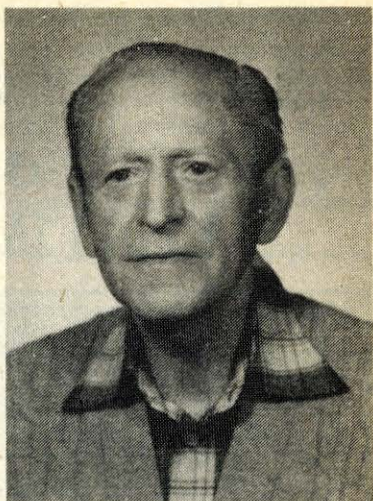
x x x

Riaditeľstvo Konzervatória v Košiciach vypisuje konkurz na obsadenie voľných učiteľských miest:

– 2 miesta na vyučovanie operného a neoperného spevu,

– 1 miesto na umeleckú korepetíciu.

Podmienky: absolútium vysokej školy príslušného odboru. Žiadosti doložené dotazníkom a životopisom treba zaslať na riaditeľstvo školy do 30. apríla 1989. Uchádzači budú pozvaní na konkurz písomne.



S TADEÁŠOM SALVOM

o návratoch jedného sláčikového kvarteta

a FESTIVALE ČESKOSLOVENSKEJ HUDBY V USA...



Koncom minulého roka – od 14. do 20. novembra sa v Madisone (USA) konal FESTIVAL ČESKOSLOVENSKEJ HUDBY. Poriadateľom a gestorom podujatia bola School of Music University of Wisconsin. Na festivale boli pozvaní českí umelci – huslista (violista) Josef Suk, skladateľ Petr Eben. Slovensko reprezentoval skladateľ Tadeáš Salva.

Náš rozhovor začnem nie práve najobjavnejším konštatovaním, že každá skladba má okrem svojho životopisu i vlastný osud... Keď sa hovorí o USA, v súvislosti s твоjim menom sa mi automaticky ozve vo vedomí hudba 3. sláčikového kvarteta. Vlastne táto skladba (ktorá má zakódovaný svoj „špeciálny“ osud) ňa už po druhýkrát priviedla – i keď za iných okolností – na kontinent za morom. Tento fakt opodstatňuje otázku: prečo si sa práve ty dostal do trojčlennej delegácie, reprezentujúcej našu hudbu?

– Je pravda, že zapríčinou mojej účasti na minuloročnom Festivale československej hudby treba hľadať pred trinástimi rokmi, vtedy, keď som sa zúčastnil na Medzinárodných dňoch súčasnej hudby ISCM (International Society For Contemporary Music) v Bostone. Bol som „aktívnym“ účastníkom, pretože tu hrali moje 3. sláčikové kvarteto. Naštudoval ho pre mňa vtedy neznámy americký Pro Arte Quartet, súbor výnimočných kvalít. Jeho primárom bol (a dodnes je) NORMAN PAULU, ktorý má mimochodom svoje rodové korene u nás v Československu.

Naštudovanie a bostonské uvedenie kvarteta nebolo jednorazovou záležitosťou. Spomením BHS 1986, kedy nás tento americký súbor presvedčil nielen o mimoriadnych kvalitách, ale aj o pozitívnom vzťahu k tvojej tvorbe. Do programu koncertu zaradil hneď dve skladby (okrem kvarteta aj Variácie in memoriam Bach pre flautu, husle, violončelo a klavír) – a z „usadenej“ interpretácie bolo zjavné, že 3. kvarteto patrí k repertoárovým číslam súboru...

– 3. kvarteto sa naozaj stalo akýmsi „leitmotívom“ nášho dlhoročného kontaktu. Pán Paulu ma na základe interpretovaných (aj počutých) skladieb pozval na wisconsinský festival, ktorého ideovým autorom, spoluzabezpečovateľom a chairmanom bol on sám.

Pozeraúc do programového bulletinu festivalu zaujme jeho veľkorysá koncepcia. Obráťme sa k faktom: aké podujatia tvoril festival, aká hudba znela, aký podiel pripadol tvojim vstupom (výstupom)?

– Okrem koncertov, ktoré tvorili nosný pilier festivalu, konali sa kompozičné, interpretačné prezentácie, prednášky, skladateľské fóra, prehrávky, majstrovské kurzy... dramaturgický plán na každý deň bol dôkladne premyslený, jednotlivé akcie organizačne dokonale pripravené, takže nemohlo prísť a samozrejme ani neprišlo k nežiadúcim kolíziám. Musím podotknúť, že sa denne uskutočnili priemerne štyri podujatia, bola to skutočne „efektívna“ refaz, ktorá účastníkom zaručila permanentný bdely stav. V rámci koncertov zazneli tri moje skladby: 3. sláčikové kvarteto, Variácie in memoriam Bach a Balada pre sólové husle. My československí účastníci sme mali možnosť vo forme „neformálnej“ prednášky informovať o domácej tvorbe, prevládajúcich kompozičných trendoch súčasnosti, v mojom prípade to bol stručný referát o obraze slovenskej hudby – jej histórie až po dnešok. Ďalšou prezentačnou platformou bolo skladateľské fórum, v ktorom mal autor za úlohu v časovom limite 40 minút prostredníctvom prehrávky vybrať skladbu s vlastným komentárom dokumentovať charakteristiku svojej tvorby, odpovedať na otázky, diskutovať, polemizovať s poslucháčmi. Do tohoto bloku som zaradil Slovenské concerto grosso č. 1 a Autoportrét...

Aké reakcie vyvolali skladby? Akým spôsobom akceptovalo publikum napríklad „exotický“ zvuk slovenského ľudového inštrumentára, ktorý používaš v deji Concerta grossa, alebo „odlesk“ ľudovej hudby v štruktúre tvojej hudobnej reči?

– Pri mojej prezentácii práve tieto momenty vyvolali najvyšší rozruch a podnietili najviac otázok. Priviedlo nás to k charakteristike slovenských ľudových piesní, jej melodickej štruktúre. Ťažko mi bolo hovoriť a popisovať niektoré nástroje zo špecificky slovenského ľudového inštrumentára, napríklad drumbfu, fujaru – pomohol som si kreslením... Publikum (práve v tomto prípade zostávalo v prevažnej väčšine z poslucháčov kompozície a hry na organe) malo k dispozícii partitúry prehrávaných skladieb. Veľa otázok vyprovokoval napríklad zápis oboch skladieb. Spôsob „bez taktových čiar“ považovali za objavný prvok – musel som im vysvetliť, že v tomto smere som vedený inšpiračným zriedlom – slovenskou ľudovou hudbou a jej prvým exaktným prepisovateľom Bartókom, ktorý uvedomiac si zložitost a členitosť rytmického a metrického terénu v slovenskom folklóre, nespútal a nedelil jednotlivé frázy do taktových jednotiek. Dost ťažké bolo americkému poslucháčovi v danom časovom limite priblížiť šírku, ktorú poskytuje naša „malá“ slovenská hudba. Napokon, pre široké auditorium – i zásluhou „zasvätenej“ publicity som bol „czech composer“...

To znamená, že aj vedomosti o slovenskej kultúre a slovenskej hudbe zrejme nie sú zvlášť rozvinuté.

– Českí kolegovia to oproti nám majú oveľa ľahšie: vykračia do sveta po „ozvučených“ cestách svojich slávnych predchodcov. Dvořák, Janáček, Martinů vo vedomí poslucháčov žijú a na tento fakt sa predsa len jednoduchšie nadväzuje. My musíme o svoje miesto ešte bojovať – vieme, že musíme byť skromnejší a potešiť sa aj z mála. Rád na tomto mieste spomeniem epizódu dotýkajúcu sa otázky reklamy: V jednej z pracovných škôl som si všimol veľký počet nášho bulletinu Slovak music (vydáva SHF), ktorý tu ležal nepovšimnutý zrejme dlhší čas. Pri mojej

meraná asi viac praktickým smerom. Štúdium hudby, špeciálne hra na nástrojoch vyžaduje vekové hranice žiakov v tom zmysle, že vo svojej štruktúre zahŕňa aj objavovanie a „školenie“ talentov vlastne už od najútlejšieho detského veku. Na jednej strane sa v procese vyučovania akcentuje technická perfekcia, na druhej strane sa prísne dbá o rozvoj individuality a muzikality študentov. To sa uberať opäť praktickým smerom, apeluje na viaceré formy muzikovania v komorných ansámblach, súboroch, orchestroch. U žiakov nie je zdôrazňovaný „solistický komplex“ (to znamená, že nie je vedený ako zarúčený perspektívny solista), ale je viac usmerňovaný ku kolektívnej interpretácii,



Tadeáš Salva a Petr Eben v spoločnosti organizátorov festivalu

Snímka: archív HŽ

ďalšej návšteve v tejto miestnosti som zbadal, že bulletin zmizol, predpokladal som (radšej skromne), že publikácie zdvorilo „premiestnili“, čo som aj komentoval. Na moje prekvapenie a radosť som dostal odpoveď, že po prezentácii našej hudby sa bulletin okamžite rozoberal...

Vráťme sa k poriadateľskej organizácii: University of Wisconsin-Madison je jednou z najznámejších a zároveň najkomplikovanejšie vybudovaných amerických škôl tohto typu. Ako vidno, múzické umenia majú v jej štruktúre dosť výsadné postavenie. Ako je orientovaná School of Music?

– Počas môjho pobytu som mal možnosť pocítiť atmosféru autority, ktorá toto hudobné učilište obklopuje. Hudba a umenie vôbec sú samozrejmosťou súčasťou života celej univerzity. School of music je umiestnená v budove Humanities, okrem iných zariadení má tri koncertné sály: Morphy je určená na komorné produkcie, Eastman na organové a Mills, veľkokapacitná, slúži na symfonické a džezyové koncerty. V týchto sálach boli situované aj podujatia festivalu. Výučba na škole je za-

ktorá, prirodzene u silných individualít nepotlačí osobnosť, skôr naopak, môže prospieť v zmysle disciplíny a pod. Tento spôsob samozrejme nepopiera rast a rozvoj solistov. Mal som možnosť sledovať niekoľko takýchto študentských interpretačných prezentácií a skutočne bolo čo obdivovať – od najmenších až po vyspelých interpretov virtuózneho úrovně. Vyučujú sa tu všetky hudobné nástroje, teoretické predmety, dejiny hudby, muzikológia, estetika... Najviac som prišiel do styku so študentmi a pedagógmi z katedry kompozície a organovej hry. Tieto dve odvetvia vytvárajú v súbore jednotlivých špecializácií samostatnú jednotku – zrejme vzhľadom na najväčší počet spoločných praktických predmetov a styčných bodov vo výučbe.

Mal si možnosť počas svojho pobytu zoznámiť sa s americkou hudbou?

– Okrem interpretačného umenia nie, a to najmä z časových dôvodov. Dostal som však nahrávky, gramoplatne a partitúry a tak sa teraz venujem ich štúdiu...

Pripravila: LÝDIA DOHNALOVÁ

Zo zahraničia

● XII. Hudobné bienále Berlín sa uskutoční 17. – 26. februára t. r. Jeho programové akcenty sa viažu na 40. výročie vzniku NDR, 200. výročie francúzskej buržoáznej revolúcie, 70. výročie zavraždenia Karla Liebknechta a Rosy Luxemburgovej a 500. výročie narodenia Thomasa Müntzera. V rámci 37 podujatí odznejú skladby autorov z 24 krajín, 40 skladieb zaznie v NDR po prvýkrát a celkovo sa realizuje 35 svetových premiér. Na festivale sa zúčastní rad popredných domácich i zahraničných umelcov (o. i. Luciano Berio, Friedrich Goldmann a Udo Zimmermann). Koncertné programy doplnia rôzne netradičné podujatia (džezové, pre deti, rôzne zvukové projekty, večery šanzónov, populárnej hudby, dychovej hudby a i.). Premiérové zaznie aj niekoľko skladieb, ktoré vznikli na priamu objednávku bienále.

● Sovietske vydavateľstvo Muzyka ukončilo 42-zväzkové vydanie kompletného kompozičného diela (cca 150 opusov) Dimitrija Šostakoviča. V najbližšom čase uzavrie aj 24-zväzkové kompletné vydanie diel Arama Chačaturiana. V roku 1989 vyjde prvý diel

kompletnej edície tvorby M. P. Musorgského.

● Jeden z viacerých spoločných sovietsko-amerických hudobných projektov z posledného obdobia je realizácia muzikálu Dukea Ellingtona Sophisticated Ladies. V rámci turné Jarvis-Theatre-Production z USA v Sovietskom zväze uvedli inscenáciu tohto diela so scénou z Tbilisi, s kostýmami sovietskeho módného návrhára S. Zajceva a s orchestrom zostaveným z hudobníkov oboch krajín.

● V znamení antidrogovej kampane sa konal festival rockovej hudby v hlavnom meste Kolumbie Bogota, kde v rámci 13-hodinového koncertného maratónu usporiadanom na najväčšom futbalovom štadióne krajiny vystúpili pred 80 000 poslucháčmi skupiny z ôsmich španielskych hovoriacich krajín, dokumentujúcich snahu o osobitú latinsko-americkú populárnu hudbu so sociálnou tematikou.

● Goetheho cenu za zásluhy v oblasti kultúry, umenia a literatúry udelili v NDR koncom roku 1988 o. i. prof. Hansovi Pischnerovi.

vi, čembalistovi a prezidentovi kultúrneho zväzu NDR a komornej speváčke Magdaléne Hajóssyovej, sólistke Nemeckej štátnej opery v Berlíne.

● Na jeseň 1988 usporiadal Sovietsky fond kultúry v Moskve a Leningrade výstavu zo zbierky Nikitu a Niny Lobanových-Rostovských z USA s názvom Ruské divadelno-dekoratívne umenie 1880–1930. Výstava 400 prác 92 umelcov (asi polovica uvedenej kolekcie) bola prvou možnosťou priameho kontaktu sovietskej verejnosti s dielami takých významných predstaviteľov umeleckej avantgardy, ako K. Korovina, L. Baksta, V. Serova, M. Vrubelja, A. Benois, M. Larionova, N. Gončarovej, C. Čechonina, P. Čeliševa, L. Popovej a A. Rodčenkou.

● 10. októbra 1988 otvorili na nílskom ostrove Gezira novú egyptskú operu, projektovanú v neoislamskom štýle. Výstavbu umožnilo Japonsko subvenciou 100 miliónov DM. V budove opery sa nachádza aj obrazová galéria, knižnica a prednáškové sieni. Riaditeľkou opery sa stala operná speváčka Ratiba el-Hefny.

● V novembri 1989 otvorila v Honkongu umelecké centrum, v ktorom bude umiestnená opera, činohra a koncertná sieň.

● Novú Madridskú filharmóniu – Auditorio Nacional otvorili koncom roku 1988 sériou

koncertov (v ich rámci hostovala aj Slovenská filharmónia). Okrem veľkej koncertnej siene pre 2 200 návštevníkov má budova malú sieň pre 700 návštevníkov, dve nahrávacie štúdiá a početné skúšobné miestnosti pre zbor a orchester.

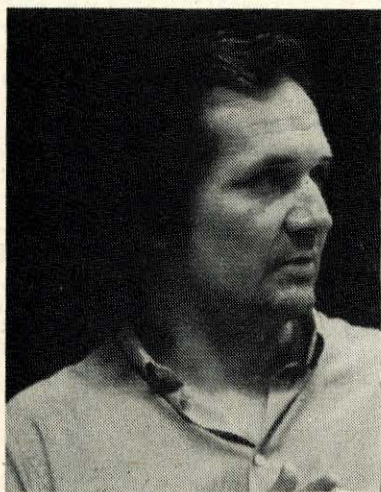
● Európska chrámová hudba Schwäbisch Gmünd je názov festivalu cirkevnej hudby baroka, ktorý usporiadajú od 2. júla do 3. septembra t. r. v západonemeckom meste Gmünd. Na asi tridsiatich rôznych podujatiach (organové, zborové, symfonické koncerty, vystúpenia vokálnych súborov a i.) sa predstavujú známe súbory a orchestre z celej Európy.

Medzinárodné dni hudobného divadla sa uskutočnia od 17. do 28. marca 1989 vo Voralbergu (Rakúsko). Na programe sú operné predstavenia (W. A. Mozart: Mitridate, Re di Ponto, H. W. Gluck: Orfeus a Eurydika), koncerty a diskusie.

Jedným z vrcholov 200. výročia francúzskej buržoáznej revolúcie sa má stať Operný festival Versailles v čase od 15. do 30. júla t. r. Na programe sú predstavenia opier G. Verdiho – La Traviata a U. Giordana – André Chénier. V prospech nadácie na ochranu ľudských práv sa uskutočnia dva gala-večery.

PÉTER EÖTVÖS je jednou z vedúcich skladateľských a dirigentských osobností dneška, jedným z popredných predstaviteľov súčasnej hudby vo svete. Hlavný hosťujúci dirigent Symfonického orchestra BBC v Londýne, riaditeľ Ensemble InterContemporain v Paríži, v minulosti vedúci produkcie experimentálneho štúdia WDR v Kolíne bol jedným z najvýznamnejších interpretov na Bratislavských hudobných slávnostiach 1988. Po koncerte, na ktorom so Symfonickým orchestrom Savaria, súborom Amadinda a Györským súborom bicích nástrojov za spoluúčasti dvoch ďalších dirigentov Katalin Dománovej a Zsolta Nagya ako aj asistenta Lászlóa Tihanyiho uviedol Skupiny (Gruppen) Karlheinz Stockhausena, sme umelca požiadali o rozhovor.

„SOM NA KVALITU MIMORIADNE CITLIVÝ“



Na dnešnom večere, ktorý bol z hľadiska nekonvenčnosti a zaujímavosti dramaturgie jedným z najpríťažlivejších koncertov v rámci Bratislavských hudobných slávností, ale aj v širších súvislostiach zriedkavým podujatím, ste uviedli jednu z najvýznamnejších skladieb Novej hudby – Stockhausenove Skupiny (Gruppen). Od vzniku tohto diela prešlo viac ako 30

rokov, teda obdobie, počas ktorého vo vývoji hudby nastal zásadný obrat, prejavujúci sa najmä v názoroch a v tvorbe mladých skladateľov. Súčasne mimoriadny úspech dnešného koncertu, na ktorom mladá umelecká generácia tvorila prevažnú časť obecnstva, akoby protirečil tomuto vývinovému trendu, proti- rečil skutočnosti, že mladí nemajú veľa pochopenia pre hudbu 50-tych a 60-tych rokov, ktorú toto Stockhausenovo dielo reprezentuje.

– Myslím si, že toto dielo sa práve vymyká tomu, proti čomu mladí dnes vystupujú. Viem, že existuje protidarmstadská vlna, so záujmom ju sledujem, zaujímajú ma aj príčiny tohto postoja a v istom zmysle ho chápem. Stockhausenove skupiny sú však veľdielom, v súvislosti s ktorým sú nepodstatné sympatie alebo antipatie voči štýlu. Je to geniálne, ako diamant vybrúsená skladba, asociujúca mozartovskú jemnosť, nuansovanosť. Moje skúsenosti potvrdzujú, že najmä na rôznych festivaloch by radi uviedli. Avšak jeho prezentácia je spojená s toľkými problémami a ťažkosťami, že neraz sa od už rozbehnutého projektu upustí. Pritom to môžu byť v podstate banálne problémy technicko-organizačného charakteru (prestavba pódia a i.), alebo nedostatočný počet delených skúšok. Skladba potrebuje aspoň desať dní na to, aby sa riadne „postavila na nohy“, aj v najlepších orchestroch. Mám vypracovaný štandardný skúšobný plán, bez ktorého je realizácia ťažko zvlád- nutelná. Súčasne treba skúšať na troch miestach, pretože obsadenie všetkých troch orchestrov je približne rovnaké. Pre hudobníkov nie je skladba ťažká, rozhodne nie je ťažšia ako iná hudba tohto repertoáru, je však rovnako ťažká ako ktorákoľvek Mozartova skladba v tom zmysle, že opakovaným hraním sa ukáže problémovosť spočiatku zdanlivo jednoduchých vecí, ktorá čím ďalej, tým viac požaduje zdokonalenie artikulácie, agogiky, presnosti, dynamiky. Z tohto hľadiska sú Stockhausenove Skupiny klasickým veľdielom.

Ako pristupujú hudobníci k realizácii tejto skladby? Nemyslí- m na skupiny bicích nástrojov, tie sú špecifické aj v prístupe k hudbe tohto druhu, ale skôr na orchester, ktorý zväčša hrá klasicko-romantický repertoár.

– V Szombathelyi, kde som dielo teraz našťudoval, bola podobná situácia ako v ostatných orchestroch, s ktorými som ho doteraz vypracoval: spočiatku majú hráči strach, lebo to vy- zereá zložito, ale nakoniec si ho veľmi obľúbia, lebo je v istom zmysle impozantné. Keď po niekoľkých skúškach zistia, že na- príklad hrať trinásť na dve doby nie je matematický úkon, ale problém rýchlosti, ktorý sa nerieši počítaním do trinásť, ale myslenným rozdelením na dve (trošku zrýchlené) sextoly s jed- ným pridaným tónom, potom sa pohybujeme v obvyklých poj- moch a vzali sme im strach pred číslami. Hudobníkov musíme doviesť k uvedomeniu si, že dôsledkom súčasného hrania rôz- neho počtu tónov na rovnaký počet dób (napríklad na dve do- by v rôznych nástrojoch súčasne 5, resp. 7, resp. 9 tónov) je akési kotúľanie, spád hudobného diania. Toto iracionálne de- lenie je totiž príčinou zvukového obrazu daného štýlu – pointi- lizmu. Kým iní skladatelia rozmiestňovali iba body v priesto- re, Stockhausen všetko fantasticky artikuluje a táto artikulácia je rozhodujúca: ňou sa odlišuje od ostatných autorov. To zna- mená, že našťudovanie tejto skladby je vždy potešením, preto- že zo skúšky na skúšku možno pozorovať postupný prechod hudobníkov z opozičnej pozície do pozície dávajúcich. Je však mimoriadne dôležité, aby traja dirigenti mali kladný vzťah nie- len k dielu, ale aj navzájom, t. j. všetci traja musia ovládať celý orchester a nebojovať proti sebe. Keby sa napríklad stalo, že jeden dirigent sa čo len zatvári, keď druhý niečo vyvedie, mož- no v tom momente projekt prerušiť: orchester pocíti, že diri- gent nevie, nemá jasno – a vec je stratená. To znamená, že je veľmi dôležité, aby traja dirigenti pracovali v súhre, v tímo- vej práci. Orchesterálny hudobníkom imponuje, že sú traja dirigenti a cítia (i keď nevidia), že za ich chrbtom je tiež všetko v poriadku, a to vedia oceniť. Túto skúsenosť som mal všade, kde som dielo našťudoval. Nakoniec ho majú hudobníci radi, lebo dobre znie, je dobre, plnokrvne hrateľné. Tie orchestre, ktoré dielo už hrali, sú schopné ho za 2–3 dni znovu oživiť, a to aj po dvoch-troch rokoch.

ny, alebo bol výsledkom vašej dlhoročnej spolupráce s K. Stockhausenom?

– Moje prvé priblíženie sa k Stockhausenovi bolo spontánne v tom zmysle, že som bol celkom mladý, keď som v Budapešti mal možnosť zoznámiť sa so súčasnou západoeurópskou hud- bou. Najviac ma vtedy zaujali skladby Bouleza a Stockhause- na, lebo štýlom, precíznosťou, artikuláciou boli natoľko vypra- cované, že sa kvalitou stotožňovali s tým, čo som už dôverne poznal – napríklad Mozarta a Beethovena. Bol som na kvalitu totiž mimoriadne citlivý. Túto spontánnu reakciu na Stockhau- sena som si uchoval aj počas 22-ročnej spolupráce s ním. Me- dzitým som mal pred 12 rokmi možnosť dostať sa do kontaktu s Boulezom, s ktorým spolupracujem od jeho prvého pozvania do IRCAMu. Život mi teda doprial stať sa partnerom dvoch osobností, ktorých medzi žijúcimi skladateľmi považujem za najväčších už od svojich prvých poslucháčskych kontaktov.

Váša spolupráca s IRCAM-om ešte prebieha. V akej forme?

– IRCAM a Ensemble InterContemporain sú dve organiza- čne rôzne inštitúcie. Obe založil asi pred dvanástimi rokmi Boulez a táto skutočnosť je ich jediný spoločný menovateľ. IRCAM je hudobné a akustické výskumné centrum, výskum- ný ústav podobný chemickým alebo fyzikálnym laboratóriám. Predmetom výskumu je zvuk, akustika, elektroakustická počí- tačová hudba, muzikológia, ale stavajú sa tu aj nástroje. Je to ústav, kam prichádzajú pracovať hudobníci i technici a uvažu- jú o budúcnosti. Ja sám od roku 1989 tu budem pracovať na výskumnom probléme, ktorý súvisí s reprodukciou hudby cez reproduktory. Ensemble InterContemporain, ktorý vznikol súčasne s IRCAMom je stály súbor na pestovanie predtým za- nedbávanej komornej hudby 20. storočia. Francúzske minis- terstvo kultúry na túto činnosť uvoľňuje finančný obnos dosť veľký na pokrytie trvalej práce 31 sólistov pri uvádzaní kom- pletnej komornej hudby 20. storočia, ako aj hudby vyžadujúcej obsadenie komorného orchestra. Som riaditeľom tohto súboru už desať rokov.

Ako vyzerá konkrétne vaša práca s týmto súborom?

– Oficiálne som tam štyri mesiace v roku, minimálne musím dirigovať štyri koncerty, čo je smiešne málo; v praxi to vyzerá tak, že dirigujem 20–30 koncertov za sezónu vrátane množstva premiér, ale aj repríz rovnakého programu. Najviac ma láka uvádzanie premiér, lebo sa rád zoznamujem s novými skladba- mi, ktoré môžem vypracovať so samotnými autormi.

Spomínali ste svoj projekt v IRCAMe...

– Je to projekt súvisiaci s reproduktormi, ktorý je aktuálny preto, lebo tieto sa dnes stali neodmysliteľnou súčasťou hud- obnej praxe – ja sám, pokiaľ mi pamäť siaha, som pracoval s reproduktormi, či som už robil filmovú hudbu, alebo počul 60-tych rokmi koncerty, kde bol reproduktor prítomný ako zdroj zvuku, avšak nikdy ako hudobný nástroj. Podľa mojej skúsenosti hľadajú autori, obecnstvo i technici na reproduktor ako na nutnosť, ktorá chrčí, je hlučná a v tomto zmysle sa ne- vyrovná nástrojom. Keď však vychádzam z predpokladu, že každý zdroj zvuku je nástrojom, potom je aj reproduktor ná- strojom. Z tohto hľadiska je nemysliteľné, aby sme vedľa seba na pódium postavili dokonale vypracované a znejúce hudobné nástroje a chrčiaci, surovo znejúci zvukový zdroj. Mojou sna- hou je, aby sa z reproduktora stal hudobný nástroj, aby jeho estetika zodpovedala tomu, čo človek očakáva od hudobného nástroja. Vývoj techniky v posledných 20–30 rokoch prebiehal tak, že nastala nebyvalá zmena vo východiskových aparátoch t. j. kvalitita magnetofónov sa neustále zdokonaľovala, gramo- fóny a CD prehrávače sprostredkujú nerušený zvuk, vylepšo- vali sa zosilovače, ale posledný článok tohto reťazca akosi zos- tal bokom. Výrobcovia, ktorí reproduktory navrhujú, nemajú dosť estetické prípravy na zabezpečovanie ich prijateľnej zvukovej kvality. Pretože stereofónia je iba ilúzia, na ktorú sme si zvykli; v skutočnosti počúvame dva zvukové zdroje a nie zvuk v priestore. Pravda, je niekoľko výrobcov elektroakustických reproduktorov, najmä v Anglicku, ktorí kvalitu permanentne zvyšujú, no základným problémom reproduktorov je fakt, že šírenie zvuku je jednodimenzionálne, zvuk smeruje dopredu a nezohľadňuje skutočnosť, že niet hudobného nástroja, z ktoré- ho sa zvuk šíri jednodimenzionálne: základným kvalitatívnym znakom šírenia zvuku hudobného nástroja je to, že vytvára priestor. Reprodukcie nevytvára priestor, iba ak spojíme viac reproduktorov. Reprodukcie je aj bodom, kde každý investor začína šetriť: vydáva množstvo peňazí na budovu, koncertnú sieň, na koncertné krídlo, ktoré je stále dražšie. Pomer cien reproduktora ku značkovému klavíru je dnes cca 1:20. A kde je taká sieň, ktorá zakúpi 20 reproduktorov? Uspokojí sa zväčša s dvoma. Na to, aby som mohol realizovať svoje pred- stavy, netreba v prvom pláne zmeniť reproduktory, ale vzťah ľudí k nim. Aby som zhrnul: bez reproduktorov si dnes ne- možno predstaviť hudobnú prax, ľudia počúvajú hudbu zväčša cez ne, preto je dôležité, aby sme zvukový svet, ku ktorému privykla dnešná generácia, vylepšili ich skvalitnením. Pokiaľ viem, nikto sa touto problematikou nezaobrá. Ale všade, kde som o tom hovoril, dali mi za pravdu, z každej strany ma pod- porujú. Som preto veľmi rád, že v Paríži mám možnosť na pro- bléme pracovať.

Ste skladateľ a dirigent v jednej osobe. Čo ste v prvom pláne?

– V časovom poradí som bol najprv skladateľ, to je moje zá- kladné nadanie, moja základná nímavosť a asi vo veku 20 ro- kov som mal toľko hudobnej skúsenosti, že som sa mohol pus-

tiť do dirigovania. Od doby, keď vzrástla moja dirigentská pripravenosť, začali sa obe činnosti – skladateľská a dirigentská – vzájomne ovplyvňovať, t. j. čo som sa naučil v hudobnej pra- xi, môžem zúžitkovať ako skladateľ a čo viem formovať, stvár- ňovať, čo počujem a viem si predstaviť ako skladateľ, to mô- žem realizovať ako dirigent. V súčasnosti už nerozlišujem poradie, dôležitosť oboch profesií – ide o vzájomné prelínanie sa dvoch vecí v jednej osobe.

Dirigujete len hudbu nášho storočia, alebo aj starších obdo- bí?

– V podstate dirigujem všetko, nepociťujem rozdiel medzi jednou alebo druhou hudbou; jedinou mojou zásadou je, že ako skladateľ považujem hudbu za prostriedok komunikácie a nie za rozptýlenie. Ako skladateľ nemám ani problém v styku so žijúcimi skladateľmi: spája nás spoločné čítanie súčasného človeka. Ani ja však nežijem vo falange súčasnosti. Všetko čo mi je blízke z hudby minulých období rád dirigujem, rád počú- vam. Práve teraz pripravujem Mozartovu operu Così fan tutte v Lyone a v BBC som dirigoval veľa hudby 19. storočia: spo- medzi štyroch dirigentov mne pripadla hudba obdobia od roku 1850 dodnes. Uvádzal som veľa skladieb Liszta, Wagnera, Musorgského, ďalej Stravinského a Bartóka. Ťažko však chá- pem stovky, tisíce dirigentov, ktorí sa zaoberajú len hudbou minulosti: vari v akom svete žijú, čo ich podnecuje k tomu, aby neustále opakovali to, čo každý pozná, diela, s ktorých autormi nemajú možnosť sa stretnúť? Zaoberajú sa problémami, ktoré nie sú ich problémami, ale boli problémami minulosti. Pravda, klasická hudba je podmienka prípravy, nielen prirodze- ný, ale prepotrebný základ, ktorý získavame v škole. Je samo- zrejme, že ju každý musí poznať. Veď hudba každej predchádza- júcej epochy spoluuročovala aj dnešnú hudbu, dnešná hudba nie je „nová“, ale súčasná, je stavom prchavého procesu, zaj- tra už bude iná. Hudbu predchádzajúcich epoch treba poznať ako dejiny, Beethoven je rovnako prítomný dnes ako aj Napo- leon. Ale aký to má význam pre náš život, ak poznáme len (hudobnú) minulosť a o dnešku nič nevieme, keď súčasnosť (hudby) v našom vedomí nejestvuje?, ak sme (hudobne) zdan- livo mŕtvi! Nemôžom namiesto života žiť históriu! Dovoľte mi položiť otázku naopak: prečo nedirigujú najlepší súčasný diri- genti hudbu svojej epochy? (Výnimky možno zrátať na jednej ruke!). Spýtajte sa dnešného staviteľa, či stavia rokokový pa- lác! Spýtajte sa letca, či riadi dostavník! Hudba každej doby je „experimentálna“, dozrieva, vyvíja sa, až kým dospeje do stavu, v ktorom najpresnejšie vyjadruje dobové zmýšľanie, tempo, gestá. Nezabúdajme, že z predchádzajúcich epoch dnes poznáme už len to, čo dospelo k onej zrelosti. Ukazuje nám odkiaľ sme prišli a to je správne; ale niečo nie je v po- riadku, ak toto štádium neprekročíme...

V programoch svojich koncertov spájate hudbu minulé so súčasnou?

– Áno, to mám najradšej a snažím sa vytvoriť vždy paralely, i keď nie didaktické. Pokiaľ uvádzam dielo žijúceho autora, snažím sa s ním v každom prípade vstúpiť do kontaktu, lebo zápis, to je len forma záznamu, nie je to ešte celá skladba. Kla- sické diela sa snažím uviesť tak, akoby išlo o premiéru, pokú- šam sa objaviť skladby pre seba. Najviac nenávidím, ako mož- nosť vylučujem názor, ktorý tvrdí, že to alebo ono sa tak „zvykne“ interpretovať. To by som v princípe zakázal. Každý nech si objavuje dielo sám, aj partitúru napísanú pred 100–200 rokmi, kde je handicapom iba to, že nemožno hovoriť s auto- rom.

V tomto zmysle nie ste asi prívržencom historizujúcich, tzv. originálnych interpretácií...

– Nie. Uznávam, že jestvujú pramene, ktoré poukazujú na určité momenty interpretácie, ale práve aj tu dochádza k neus- tálnym zmenám, lebo stačí silnejšia osobnosť, ktorá na základe znalosti nových prameňov vyhlási zmenu interpretačného štý- lu. Hudba je umenie prchavé, tón vo chvíli, keď zaznie, aj do- znie. Ani magnetofónový záznam nie je totožný so živým zne- ním hudby v sieni, ktoré je neopakovateľné. Preto nemožno tvrdiť, že stará hudba, ktorú interpretujeme dnes, môže znieť rovnako ako pred 200 rokmi. Jediná možnosť hrať starú hudbu by bola tá, keby tradície boli zostali „čisté“, bez mnohých opa- kovaní. Časté opakovanie ničí tradíciu. Večným omieľaním dielam nepomôžeme, naopak škodíme interpretačnému štýlu, ktorý tým stráca sviežosť, bezprostrednosť.

Ako dirigent sa teda primárne zaoberáte súčasnou hudbou, pričom sa nesporne stretávate s najrozmanitejšími štýlmi, trendmi. Aký je váš názor na najnovšie kompozičné tendencie?

– Počas svojho pôsobenia v Paríži som nadobudol skúse- nosť, že kompozícia je akoby viazaná na štátne hranice, že rôz- ne štáty majú svoje kompozičné metódy, štýly. Niet medzi- národného štýlu a nie sú školy, ale sú – povedal by som – ná- rodné školy, z ktorých z času na čas vyskočí nebyvalý talent, ktorý sa na tomto národnom tóne zúčastní, alebo ho môže viesť. Zásadný rozdiel medzi dnešnou mladou generáciou a skladateľmi päťdesiatych rokov vidím v tom, že vtedy po voj- ne všetko žilo túžbou, alebo sklonom k určitému experimento- vaniu, snahou niečo nové vybudovať, takže bolo celkom priro- dzené, že skladateľ 50-tych a 60-tych rokov bol súčasne experi- mentátorom, navrhovateľom. Boli aj v tom období takí, ktorí neboli bezpodmienečne experimentátormi, ako napríklad Brit- ten, hovoriaci už existujúcim hudobným jazykom, ale základ- ný postoj na celom svete spočíval v snahe vytvoriť niečo no- vé... Práve tento postoj sa v radoch dnešnej najmladšej gene- racie obrátil vo svoj opak a podľa mňa u mladých dosť všeo- bečne prevláda akademizmus: situácia je taká, že staršia gene- racia, ktorá experimentovala v 50-tych rokoch, zotrvala v tejto pionierskej funkcii, kým mladšia generácia sa pokúša realizo- vať opak – akoby sa bránila proti priekopníckej práci, proti ex- perimentu. Nezvyčajným spôsobom sa usilujú reštaurovať ve- ci, ktoré sú predvojnové, čo je pre mňa osobne postoj druhej triedy. Väčšia chyba však je, že – zdá sa mi – samotné maj- strovstvo, t. j. remeselná úroveň skladateľskej praxe je všeo- bečne pomerne nízka. Často sa skladatelia uspokojia s tým, že z imitácií, zo zaužívaných tvarov niečo reprodujú. Vidím v danej chvíli tento spätný vývoj dosť negatívne. Sú, pravda, vý- nimky, ktoré spĺňajú moje predstavy o tvorivosti (možno, že to je problém mojej generácie): podľa mňa vzniká hodnotná kompozícia vtedy, keď sa autor snaží zaplniť priestor, ktorý sa tak stane jeho vlastným, pretože ho pred ním ešte nik neobja- vil, ak navrhuje nové riešenia, skúša nové znenie, či už preto, aby robil niečo nové, alebo preto, že to remeselné lepšie vie ako niekto iný. A v tejto chvíli akosi postrádam práve toto – zdá sa, že pre dnešných skladateľov lepšie vedieť nie je aktuálne kritérium. Väčšina je spokojná so stavom, ktorý je. Vytratil sa boj, ktorý bol predtým všadeprítomný.

Pripravila: ALŽBETA RAJTEROVÁ

ALŽBETA RAJTEROVÁ

FRANZ SCHMIDT

K 50. výročiu úmrtia skladateľa (1874 – 1939)



Jedine na základe vedomostí získaných u Feliciána som obšlál na prijímacích skúškach do Brucknerovej kontrapunktickej triedy na Viedenskom konzervatóriu a vďaka nim som ani neskôr nikdy nezaznamenal žiadne medzery alebo slabiny v základoch. Toto hlboké a výrazné svedectvo o úcte voči učiteľovi vyslovil bratislavský rodák Franz Schmidt: týka sa pátra Feliciána, alias Jozefa Mócika, organistu a polyhistora vo františkánskom kláštore v Bratislave. K nemu i do rodného mesta sa Schmidt po svojom presťahovaní (1888) a trvalom usadení vo Viedni opakovane a rád vracal, keď tu získal okrem pedagóga – spoločníka boli aj Rudolf Mader a Ludwig Burger – aj množstvo priamych hudobných podnetov a informácií z pestrého hudobného života chrámového, amatérskeho i profesionálneho. Bratislava však nepochybne zanechala svoje stopy aj z hľadiska trojnárodnostného zloženia svojho obyvateľstva – ostatné: Schmidtova tvorba je toho výborným dokumentom.

Nielen pre svoj vzťah k Bratislave je však tento azda posledný predstaviteľ hudobného romantizmu hodný krátkeho pozastavenia. Vieme, že z pozícií progresívnych vývinových tendencií hudby 20. storočia bol dlho obviňovaný zo spiatocňactva a eklekticizmu, súčasne však – možno aj v dôsledku nového historického čítania našej doby – vieme, že opodstatnenie má aj tvorba zotrávajúca na starších pozíciách ak vyniká objavnosťou, bohatou diferencovanosťou aj v rámci vývinom už prekonaných princípov, alebo ich osvetlením z iného, nezvyklého zorného uhla: tak má popri Stravinskom právo na život Rachmaninov, popri Bartókovi Dohnányi, popri predstaviteľoch 2. viedenskej školy aj Schreker, Zemlinsky, Strauss – alebo Schmidt. Spomedzi menovaných skladateľov v danej chvíli najviac dluhujeme práve jemu.

Vo Viedni prvých desaťročí nášho storočia bol Schmidt akýmsi protipólom Arnolda Schönberga (obaja sa narodili v roku 1874), nie však jeho protivníkom. Vzájomná tolerancia i úcta charakterizovala vzťah týchto dvoch skladateľov, ktorých estetické a hudobné východiská neboli zďaleka také vzdialené ako ich zrelá, vykryštalizovaná tvorba. Na ilustráciu tohto rešpektu stačí uviesť fakt, že Schmidt nielen s úprimným záujmom sledoval Schönbergovu umeleckú cestu, ale príležitostne interpretoval jeho skladby a na Hudobnej akadémii usporiadal aj autorský koncert zo Schönbergovej tvorby, v rámci ktorého sám dirigoval Pierrotu Lunaira. Bolo to v období, keď po počiatkovej pedagogickej činnosti na Viedenskom konzervatóriu (od roku 1901) bol od roku 1914 profesorom hry na klavír, neskôr aj kontrapunktu a kompozície na Hudobnej akadémii, ktorej rektorom bol v rokoch 1927 – 1931. Dlhoročný koncertný majster skupiny violončiel v orchestri Vie-

denských filharmonikov (v tomto odbore absolvoval na Viedenskom konzervatóriu), kde bol aj svedkom preslávenej „mahlerovskej“ éry, vynikajúci klavirista a organista bol všeobecne uznávaný a najmä študentmi obdivovaný pre svoju nezvyčajnú muzikalitu, priam zázračnú hudobnú pamäť, muzikantskú zručnosť a erudíciu. Hoci neabsolvoval regulérne, diplomom ukončené štúdium skladby (NB: štúdium kontrapunktu v spomínanej Brucknerovej triede trvalo iba niekoľko hodín, lebo Bruckner práve vtedy z konzervatória odišiel a Schmidt chodil na hodiny náuky o harmónii k Robertovi Fuchsovi, ktorého však v súvislosti so svojimi vedomosťami nikdy nespomínal), bol neprekonateľný práve v „remesle“ kompozičného majstrovstva. Svedčia o tom partitúry diel z najrozmanitejších žánrových oblastí: opery Notre Dame (1902 – 1904; viacero dobových kritiků ju porovnávalo so Smetanovým Daliborom. Známa a často hrávaná je aj z nej Medzihra a Karnevalová hudba) a Fredigundis (1916 – 1921), štyri symfónie (1. – 1899, 2. – 1913, 3. – 1927, 4. – 1933), orchestrálne Variácie na husársku pieseň, koncertantné diela pre klavír pre ľavú ruku a orchester (variácie na Beethovenovu tému – 1924, klavírny koncert – 1934), komorné skladby a veľký počet organových diel (hodných pozornosti i našich organistov); vyvrcholením tvorby je nesporne veľkolepé oratórium na text Apokalypsy Kniha so siedmimi pečatami.

Neraz spomínaná Schmidtova príbuznosť s Brucknerom a vzdialenejšie so Schubertom svedčí o spoločných koreňoch, názvy na Wagnera a Richarda Straussa sú daňou dobovému čítaniu, ale sú v jeho tvorbe prítomné iba ako spojovací článok nijako nenarušujúci svojráznosť a osobitosť jeho neskororomantického kompozičného prejavu. Ten je ovzáštlňovaný svojším harmonickým čítaním, ktoré pôsobí v dôsledku superpozície akordov niekedy bitónálne, súčasne je však riadené tonálnym čítaním, i keď s neustálym oddaľovaním a expanziou až do krajností siahajúcej chromatiky. Tieto postupy idú ruka v ruke s prekvipujúcou, nekonečnou, vždy znova sa rozbiehajúcou melodikou; permanentný melodický a harmonický tok je v orchestrálnych skladbách podporovaný aj prednostným používaním sláčikov v melódii. Franc Schmidt je skladateľ primárne lyrický. Melodické línie, v ktorej absenteje dramatické napätie, tomuto kvitnutiu bez konca a bez konfliktov patrí primát pred ostatnými zložkami skladby; s ňou kráča paralelne dôležitá úloha polyfónie i hustota faktúry. Osobitosť Schmidtovho hudobného jazyka v neposlednej miere spočíva aj v spojení priam zmyselného zvuku s tradičnými formami, ktorého zvláštnosťou je veľkoplošnosť formy a dynamiky, asociujúcej sčasti organovú prax. Forma vôbec bola oblasťou, v ktorej Franz Schmidt bol nanajvýš objavný: zo skladby ku skladbe ju riešil nanovo, hľadajúc riešenia najmä na problém záverečnej časti cyklického diela. Bol predovšetkým milovníkom a majstrom techniky variácie a to v kombinácii s rondom alebo sonátovou formou, resp. s cyklickou formou symfónie.

Charakterizujúci Schmidtov kompozičný prejav nemožno nespomenúť jeho záľubu v uhorskom (novouhorskom) kolorite, ktorý sa síce nestáva organickou súčasťou jeho štýlu, ale je prítomný takmer v každom diele v podobe citátu alebo motívu vlastnej inšpirácie v tomto tóne; aj tento prvok využíva v prospech zvukovej a farebnej pojností.

Čas strávený so Schmidtovou hudbou nie je premárnený. Poučí nás o ďalšom príklade nepriamotnosti a mnohovrstvosti vývoja hudby i o tom, že púha príslušnosť k určitému smeru či štýlu nemôže byť jediným hodnotiacim kritériom.

(Dokončenie z predchádzajúceho čísla)

Prenikanie tohto kritéria do slovenskej hudobnej tvorby sa viazalo na nástup mladej skladateľskej generácie koncom 50-tych rokov v priebehu nasledujúceho desaťročia. Záujem jej príslušníkov o integritu s tými stupňami a úrovňou inovácie kompozičných prvkov a prostriedkov, ktoré sa v porovnaní s dovtedajším vývojovým kontextom slovenskej hudby mohli javiť ako nezvyčajné a zaujímavé, vhodné pre experimentálne a hľadačské tvorivé postupy, vyplynul zo štýlovej orientácie viazanej najmä na prehľbovanie technicko-kompozičných schopností, rozširovanie inšpiračných a informačných okruhov, otázky štýlovej „čistoty“ i z polemickkej reakcie na domáce výchovno-vzdelávacie prostredie. Pedagógovia na VŠMU pri vedení svojich žiakov kompozície empiricky vychádzali z vlastných umeleckých skúseností a z úcty k tradícii, na ktorej vyrástali. Neboli experimentujúcimi tvorcami, neaspirovali na teoretickú reflexiu vývoja hudobného materiálu a techniky v súdobej európskej hudbe a na tvorivo-aktívny vzťah k nemu. Škola mohla len ojedinele zabezpečovať priame informačné a tvorivé stimuly pre konfrontáciu s aktuálnymi kompozičnými tendenciami. Z toho mohli u mladých tvorcov klíčiť aj únikové reakcie, hľadanie náhradných zdrojov a prostredia, psychologicky oprávnená prudkosť úsilia prekonať nadobudnutý obzor poznania a niekedy spontánny a menej kritický prístup k prichádzajúcim podnetom, ako odraz symptómu „zakázaného ovocia“.

Začiatkom 60-tych rokov začali do slovenského hudobného života vstupovať nielen mladí absolventi kompozície, ale pribudli aj noví koncertní umelci a muzikológovia. Oživenie nastalo v oblasti koncertného života, aktuálne z hľadiska prekonávania niektorých anomálií predchádzajúceho obdobia. V priebehu 50-tych rokov totiž vznikol rozpor medzi prudkým kvantitatívnym nárastom domácej novej tvorby a menšími spoločenskými príležitosťami pre jej uplatnenie. Súviselo to s nedobudovaním profesionálnej interpretácie základne najmä v oblasti komorných súborov, ale aj s rezervovaným postojom k novej slovenskej tvorbe a súčasnej hudbe všeobecne. Popredné symfonické teleso Slovenskej filharmónie malo sčie v svojom umeleckom štatúte uloženú povinnosť venovať sa propagácii pôvodnej slovenskej tvorby, ale jeho dramaturgia dlhší čas zápasila s nechuťou interpretov vziať sa kľúčového klasicko-romantického repertoáru a musela tiež z ekonomických dôvodov akceptovať vkus publika zameraný na tento repertoárový okruh. Napriek tomu sa práve prostredníctvom Slovenskej filharmónie dostávala už od polovice 50-tych rokov do poslucháčskeho povedomia tak tvorba viacerých príslušníkov generácie Slovenskej hudobnej moderny, ako aj diela popredných osobností európskej hudby 20. storočia – Debussyho, Bartóka, Prokofieva a najmä Šostakoviča, neskôr Stravinského, Honeggera, Lutoslawského. Jedným z impulzov pre sústavnejšiu prezentáciu slovenskej tvorby bola prestavba dramaturgického plánu Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave zameraná na hudbu 20. storočia, vrátane nových diel slovenských skladateľov, rozšírenie nahrávacieho času pre hudobné vysielanie a zapojenie tohto telesa do koncertnej činnosti. Ďalším priestorom na propagáciu domácej tvorby sa od roku 1962 stalo rozhlasové štúdio mladých i pravidelné komorné matiné organizované zväzom skladateľov. Za vyvrcholenie týchto možností v spomínanom období treba považovať usporiadanie Prehliadky novej tvorby slovenských skladateľov v marci 1963, ktorou sa prerušila viacročná absencia nevyhnutnej realizačnej platformy stimulujúcej novú tvorbu a zaručujúcej širšiu medzigeneračnú a štýlovú konfrontáciu i spoločenskú rezonanciu.

Napriek priaznivému ohlasu kritiky, ktorá pozitívne prijala aj široký štýlový rozptyl a žánrovú pesterost uvedenej tvorby, za zväzu nepodarilo zabezpečiť pravidelnosť Prehliadky – ďalšie sa uskutočnili po trojročných odstupoch (v rokoch 1967, 1970). Až v polovici 70-tych rokov prišlo k stabilnému začleneniu prezentácie novínok domácej tvorby do ročného harmonogramu hudobného života prostredníctvom Týždňov novej tvorby.

Zložitý a protirečivý proces štýlovej dynamizácie slovenskej hudby sa začiatkom 60-tych rokov koncentroval na ideu novej otvorenosti tvorby voči tým podnetom – prostriedkom, technikám, osobnostiam –, ktoré sa v bezprostredne minulom období buď tabuizovali alebo obchádzali. Stredobodom reflexie sa stávali diela predstaviteľov 2. viedenskej školy a postwebernovejšie orientácie v súdobej západoeurópskej hudbe. Ojedinelé teoretické úvahy, považujúce možnosť inšpirácie domácej tvorby jednotlivými smermi európskej hudby prvej polovice nášho storočia za vyčerpanú a neaktuálnu, boli prekonávané jednak tvorivými záujmami a kompozičnými výsledkami viacerých skladateľských generácií a jednak novými impulzmi z oblasti ideológie a spoločenského vedomia. V roku 1962 sa konal XII. zjazd KSČ, ktorý v uzne-

sení zdôraznil, že pre umelcov sú zaručené v plnej šírke podmienky na štýlovú diferenciáciu tvorby, na otvorenú výmenu názorov a na zlikvidovanie schematických šablón myslenia. O to, aby sa tieto myšlienky nestali frázou, usilovala zvýšená diskusná aktivita v umeleckom prostredí, zamýšľajúca sa nad chybami a nedostatkami kultúrnej politiky uplynulých rokov a hľadajúca priestory zásadnejšej inovácie tvorivých postupov a ideovo-estetických východísk. Aj v oblasti hudobnej publicistiky narastali kritické postoje voči predchádzajúcemu vývojovému obdobiu, obsahujúce požiadavku dôsledného boja proti pretrvávaniu vulgarizujúcim predstavám o priamotnom a nekomplikovanom vývinovom dynamizme slovenského hudobného umenia, presadzujúce právo na uplatnenie tvorivých úsilí mladej skladateľskej generácie a deklarujúce potrebu slovenskej hudby integračne participovať na hnutí Novej hudby.

Tieto postoje prichádzali v čase, kedy sa otázka dynamizácie predpokladov štýlotvornej inovácie slovenskej hudobnej tvorby začala riešiť nielen korekciou pôvodných oficiálnych stanovísk, ale aj hľadaním stimulujúcich prostriedkov na jej realizáciu. V roku 1962 sa prostredníctvom zväzu uskutočnila hromadná návšteva popredného festivalu súčasnej hudby Varšavskej jeseň v záujme bezprostredného kontaktu skladateľov a teoretikov so súdobými tvorivými tendenciami. V časopise Slovenská hudba stúpol rad informatívnych článkov venovaných jednotlivým kompozičným technikám hudby 20. storočia, rozvinula sa diskusia o mieste experimentu v súčasnej hudobnej tvorbe a začala sa zo strany publicistiky a kritiky venovať pozornosť inovačnému úsiliu a prvým výsledkom mladých skladateľov. Problém dynamickej inovácie hudobnej tvorby však nemal byť výsadou jednej generácie, vrstvy či skupiny, ale viazal sa na širšie a komplexnejšie tvorivé a realizačné zázemie slovenskej hudby 60-tych rokov. Ak sa tak nepochopil, bolo to aj preto, že v dôsledku dobovej atmosféry a zvýšeného kriticismu narastali subjektívne emócie a netolerantné medzigeneračné výmeny názorov.

Spomenuté tendencie sa prejavili aj na rokovaní II. zjazdu Zväzu slovenských skladateľov v roku 1963. Hlavný referát triezvo hodnotil problémy týkajúce sa kvality hudobnej tvorby a jej obohacovania novými vyjadrovacími možnosťami. Zrevidoval jednostranný postoj k niektorým kompozičným technikám formulovaný na predchádzajúcom skladateľskom zjazde, akceptoval funkčnosť umeleckého experimentu v slovenskej hudbe a zdôraznil, že „pre vývoj je dôležité dať priechod konfrontácii rozmanitých, niekedy až diametrálne odlišných kompozičných postupov, pokiaľ sú schopné byť nositeľom umeleckého a spoločenského pokroku.“ Progresívna kultúrno-politická línia sformulovaná v uznesení zjazdu bola vyjadrená v úlohe „prekonať akékoľvek zvyšky dogmatizmu a zároveň potlačiť tendencie liberalizmu a upevňovať pozície marx-leninizmu v celom živote spoločnosti“. Vyžadovala ďalej energicky bojovať proti nemarxistickým ideovým a estetickým vplyvom. Túto úlohu sa však podarilo plniť len čiastočne, zaiste aj preto, že pojmy „dogmatizmus“ a „liberalizmus“ sa kládli voči sebe schematicky a tézovito, primerane zložitosti a nedostatočnej rozpracovanosti teórie socialistického realizmu v hudbe.

V priebehu 60-tych rokov nachádzali snahy stimulovať novú tvorbu ďalšie priestory. Rozširovali sa možnosti propagácie a šírenia diel vydávaním partitúr v Štátnom hudobnom vydavateľstve a zaraďovaním skládieb slovenských autorov do tematickej gramofonovej edície Supraphonu Musica nova bohemica et slovacica, ktoré prvé tituly vyšli v roku 1965. V tom istom roku vzniklo Experimentálne štúdio v Čs. rozhase, ktoré svojou prístrojovou vybavenosťou vytvorilo dôležitú bázu pre technicko-akustickú inováciu hudobného materiálu. Nadviazalo sa tým na skromné možnosti, ktoré sa pre tvorbu zvukových zdrojov elektroakustickej a konkrétnej hudby vytvorili už v roku 1960 vo Zvukovom pracovisku Čs. televízie.

V tomto desaťročí nastal aj výraznejší prienik slovenskej tvorby do medzinárodných kontextov prostredníctvom zastúpenia na popredných podujatiach (napríklad v rámci Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu) a festivaloch (účast na Varšavskej jeseni, Záhrsbskom bienále), nadviazal sa kontakt s centrom neoavantgardného hnutia – darmstadtškými kompozičnými kurzmi. Hoci tento prienik nemohol byť reprezentatívny, lebo zastupoval len výsek inovačných úsilí slovenskej hudby, závislý na niektorých smerových a technických dispozíciách Novej hudby, možno ho považovať za špecifickú súčasť oživenia vzťahu slovenskej a svetovej hudby. Z tohto hľadiska možno činnosť špeciálne profilovaného komorného interpretačného združenia Hudba dneška, ktoré verejne vystupovalo v rokoch 1964 – 1970, považovať za osobitý príspevok do vtedajšieho rozvoja hudobného života. Pozitívnu stránkou jeho



Ukážka rukopisu partitúry opery Fredigundis so Schmidtovým záznamom o smrti Jozefa Mócika.

Snímka: archív HŽ

Zdroje a predpoklady vývoja slovenskej hudby po oslobodení

LUBOMÍR CHALUPKA



Smolenické semináre boli v 60-tych rokoch reprezentatívnym rámcom aktivít slovenskej hudobnej avantgardy. Záber je z roku 1968; v popredí K. Stockhausen.

Snímka: archív HŽ

pôsobenia bola informačno-propagačná funkcia, podnecovanie tvorivej aktivity a rozširovanie interpretačných schopností a skúseností hráčov a zvýšenie záujmov publika o súčasnú tvorbu. Počiatočnú dramaturgiu súboru určoval záujem o súdobú európsku hudobnú tvorbu v zásade redukovanú na darmstadtckú iniciatívu Novej hudby – a uvádzanie premiér novovznikajúcich komorných diel slovenských autorov. Súčasťou tejto dramaturgie sa stal aj zásluhný cyklus Kaleidoskop hudby nášho storočia, v rámci ktorého zazneli ukážky medzivojnovkej tvorby našich a európskych skladateľov. Do tohto kontextu možno zaradiť aj Semináre pre súčasnú hudbu, konané v rokoch 1968 – 1970 v Smoleniciach. Pôvodnou ideou podujatia bolo, aby sa aj na Slovensku vytvorila platforma pre otvorenú konfrontáciu vývoja domácej tvorby so stavom, zámermi a smerovými orientáciami svetovej hudby. Už v roku 1965 vznikla myšlienka Medzinárodného týždňa súčasnej hudby, ktorý by podobne ako Varšavská jesen mohol byť inšpiratívnym festivalovým prostredím a dôležitým katalyzátorom dynamiky slovenskej hudobnej tvorby. Z hľadiska prirodzenej štruktúry sociológie hudobného života bola táto požiadavka oprávnená. Spoločensko-politická atmosféra prelomu 60-tych a 70-tych rokov, kedy sa podujatie uskutočnilo, však nedovoľovala prekonať niektoré jednostrannosti a rozvinúť plodnú ideu nepredpojatého vstupu slovenskej hudobnej tvorby do sústavného informačného a inšpiratívneho medzinárodného kontextu.

Nástup, ideovo-umeleckú orientáciu a spôsob aktivity skladateľskej generácie nastupujúcej v 60-tych rokoch možno považovať za jeden z dôležitých faktorov vývinového pohybu v slovenskej hudbe, aj keď niesol popri zdravej polemike a generačnom sebavedomí niektoré riziká. Neuvedenie si faktu viacvrstvovosti vývoja tvorby v 20. storočí a z neho plynúcej plurality a nerovnomernosti inováčných procesov v umení mohlo viesť v štádiách nesporenej dynamizácie štýlotvorných východísk k vytváraniu povedomia o jedinečnosti a progresívnosti Novej hudby, k prestave o potrebe „dobíhať zameškané“, k napodobovaniu inováčných štruktúr. Pritom sa menej evidovali reálne vnútorné rozpory a krízové stavy spojené s „čistotou“ parciálnej hudobnej inovácie, obmedzenej na technologickú novosť. Tak sa konštituoval radikálne

orientovaný „druhý prúd“, ktorý však nepredstavoval homogénne štruktúrovaný tvorivý fenomén, či programovo vyhranený a jednotný skupinový postoj. Už v štádiu jeho emancipácie v prvej polovici 60-tych rokov sa diferencovali rozmanité prístupy k zdroju inováčných tendencií s ním spojených. Ukázalo sa to napríklad pri aplikácii dodekafónie, resp. seriálnej techniky, jedného z prostriedkov upevňovania konštruktívneho základu arteficiálnej európskej hudby 20. storočia; toho, ktorý sa v slovenskej hudbe do 60-tych rokov z historických a umeleckých dôvodov nemohol uplatniť. Redukcia inováčného záujmu na problém ovládnutia štruktúrnych operácií so sériou nebola len prejavom módnosti, či podľahnutia „hudobno-materiálového fetišizmu“, ale mala sociálno-psychologické, štýlové a ideové motivácie. Príťažlivosť tejto techniky bola daná schopnosťami vhodne saturovať experimentálne fázy tvorivých zámerov prostriedkami racionálnej disciplíny a kompenzovať tak prevládajúcu romantizujúcu spontaneitu, bezprostrednosť i určitý pleonazmus zaužívaných kompozičných postupov. Precenenie „moci“ organizovaných vzťahov medzi tónmi, záujem tvorcov viacerých generácií o osvojenie si dodekafónie ako aktuálnej novinky mali krátke trvanie. Stalo sa charakteristické, že seriálny technický princíp sa prehodnocoval na individuálnych štýlotvorných úrovniach v dostatočnej vzdialenosti od schematických podôb jeho aplikácie. Postupy, ktoré boli pôvodne pocitované ako neprijateľné pre slovenskú hudbu sa pomerne skoro uplatnili nielen v technických etudách, ale aj v závažných skladbách ako dôkaz schopnosti slovenských skladateľov organicky a samostatne zúžitkovať inováčné podnety z odlišného hudobno-štýlového prostredia metódou špecifickej selekcie, interpolácie, či kombinácie navonok protirečivých prvkov. Táto interakcia v súvislosti s osvojovaním dodekafonické techniky vyvolala jeden z dôležitých výsledkov inovácie hudobnej tvorby v 60-tych rokoch – uchopenie radovej kompozície ako zvláštneho prípadu modalít v dvanásťtónovom priestore – umožnila stručnú a koncentrovanú lyrickú expresiu a sprostredkovala spojitosti s neoklasicistickými prvkami formovej disciplíny. Schopnosť samostatnej absorpcie a tvorivej transformácie podnetov smerovala v konkrétnej tvorbe od čisto technicko-

-štruktúrálnej inovácie k novému, autentickému typu výpovede.

I ďalšie techniky a metódy uplatňované v dobovej tvorbe západoeurópskej neovantgardy pod názvom Nová hudba prechádzali v tvorivej praxi väčšiny slovenských skladateľov, ktorí sa rozhodli ich použiť, podobným mechanizmom osvojovania a prehodnocovania. Niektoré z nich sa využili len minimálne a krátkodobo (happening, kolážová kompozícia), iné sa ukázali ako funkčnejšie a perspektívnejšie. Napríklad aleatorika sa začala v slovenskej hudbe uplatňovať nie na základe neviazanej náhody, voľnosti tzv. otvorenej formy, ale v súhlase s inšpiráciami z poľskej kompozičnej školy, ako vhodný prostriedok na dosahovanie nových štruktúrnych a najmä zvukových výsledníc, slúžiaci individualizovanej a angažovanej výpovedi. Schopnosť vyrovnávať sa s tlakom inováčne pôsobiacej kompozično-technických podnetov prekonaním ich prostého napodobovania svedčí o umeleckej vyspelosti a tvorivej zodpovednosti slovenských skladateľov, vrátane väčšiny príslušníkov vtedy najmladšej generačnej vrstvy.

Zdrojom týchto tendencií v slovenskej hudbe 60-tych rokov však zďaleka nebola len Nová hudba, ale aj tie tvorivé postupy, ktoré rástli na rekonštrukcii a rozšírení vzťahu k dielam klasikov hudby 20. storočia – Prokofieva, Stravinského, Berga, Bartóka a ďalších – a na aktivizácii vedomia historických hodnôt zrodených na pôde predchádzajúcich vývojových epoch európskej hudby. Rozšírenie inováčného dynamizmu smerom k starším historickým obdobiam nemožno chápať len ako prejav aktívneho záujmu o neo-štýly v európskej hudbe dvadsiatych rokov, ale aj ako súčasť prijímania týchto konštánt, ktoré sa pre európsku hudobnú tradíciu ukázali ako rozhodujúce a významné. Prítomnosť týchto tendencií v slovenskej hudbe znamenala závažnú súčasť kontinuity a integrácie domáceho so svetovým na pôde širšieho a vyspelého kultúrneho povedomia.

Zároveň v tomto období možno vykázat minimálne zastúpenie neofolklorných tendencií, absentovali aj inováčné podnety z non-artificiálnej hudby – z džezu, populárnej hudby i z mimoeurópskych hudobných kultúr. V tom sa slovenská hudobná tvorba primkla k univerzalistickému európskemu trendu, ktorý sa v prvých dvoch desaťročiach druhej polovice nášho storočia dočasne odklonil od záujmu akcentovať národnú individualitu hudobného prejavu a bazíroval na konzekvente premyslenej kompozičnej štruktúre, analytickom vzťahu k materiálu, na určitej uniformite a objektivizácii výrazu. Toto primknutie však neznamenalopopretie vývinovej kontinuity slovenskej hudby a jej schopnosti samostatne a autenticky reagovať na neoavantgardné tendencie a vytvárať si tak plodný a nový postoj k vlastnej tradícii. Napriek zložitej kultúrno-politickej situácii, priamo i sprostredkovane doliehajúcej aj na štruktúru repertoáru inováčných zdrojov a možností umeleckej tvorby, získala tvorivá kompozičná prax cenné skúsenosti a výsledky, na ktorých sa mohlo stavať v ďalších vývojových fázach.

Sedemdesiate roky vtláčili profilácii slovenskej hudobnej kultúry nové črty. Vyplývali predovšetkým z opatrení v zmysle Zákona o čs. federácii, ktoré zaručovali postaveniu slovenskej kultúry rovnocenné postavenie v štáte a vytvárali priaznivé a perspektívne podmienky na rozvoj zázemia aj pre inováciu hudobnej tvorby vo sfére ekonomickej, sprostredkovateľskej a realizačnej. Činnosť vydavateľstva Opus, umeleckej agentúry Slovkoncert, aktivita Hudobno-informačného strediska SHF i vzájomných orgánov zvýšenou mierou stimulovali, šírili a propagovali slovenskú tvorbu. Zároveň bolo potrebné vyrovnáť sa s niektorými jednostrannosťami, ktoré slovenské hudobné umenie priniesla celospoločenská kríza koncom 60-tych rokov. V duchu kultúrno-politickej stratégie nového vedenia KSČ, ku ktorej sa prihlásilo Valné zhromaždenie Zväzu skladateľov v apríli 1970 mohol IV. zjazd ZSS o dva roky neskôr analyticky podrobne a kriticky nekompromisne zhodnotiť dovtedajšiu vývojovú cestu socialistického hudobného umenia a formulovať aj ideové východiská jeho ďalšie-

ho rozvoja. Ak sa v 50-tych rokoch brzdy vývojového dynamizmu stávalo precenenie integračných prvkov v rámci nehybného modelu národného a socialistického štýlu ako izolovaného systému s málo premenlivou štruktúrou, tak sa takouto brzdou v ďalšom desaťročí javilo preceňovanie integračných prvkov na platforme svetovosti t. j. bezprostrednej otvorenosti aj voči tým koncepciám, ktoré mohli diskreditovať podstatu socialistického umenia. Z analýzy konkrétnej tvorby vyplýva, že v oblasti slovenského hudobného umenia prichádzalo len epizodicky k identifikácii s niektorými extrémnymi smermi v svetovej hudbe. Naopak, práve v druhej polovici 60-tych rokov, keď všeobecne silneli akulturačné tendencie, vznikli pozoruhodné hudobné diela, kde v popredí stála apelatívna a expresívne účinná výpoveď, súvisiaca s invenčným prístupom viacerých tvorcov k dispozičnej šírke zvukovo-materiálových kvalít hudby, s inováciou štruktúrnych, formových a funkčných väzieb slova a hudby v kantátovom žánri, opere i v nekonvenčných vokálno-inštrumentálnych zostavách a s odhaľovaním nových sémantických schopností symfonickej a komornej hudby. Akcent na humanizujúce idey, profesionalizmus kompozičnej práce a vážnosť tvorivých zámerov sa stali určujúcim predpokladom kontinuity a progresívnej orientácie slovenskej hudobnej tvorby a preklenuli rozvíjajúcu sa pluralitu individuálnych štýlových orientácií i odlišné črty dynamizácie tvorby v 60-tych rokoch a v nasledujúcom desaťročí.

Skladateľská prax sedemdesiatych rokov ukázala, že záujem o inováčné tendencie zostal v popredí. Opadla však vyhrotenosť generačne manifestovaných polemík, otupili sa prvky a zúžili zdroje predchádzajúcej avantgardnosti, prevládol pozitívny vzťah ku komunikatívnej funkcii hudby. Ústup od zložitosti a jednostrannej expresívnosti hudobných štruktúr v záujme novo proklamovanej prístupnosti a spoločenskej užitočnosti tvorby nebol vyvolaný len domácimi podmienkami a kultúrno-politickými zámermi, ale vychádzal zo širších súvislostí a vývinových reakcií európskej hudby na racionálne a konštruktívne utváraný a zvukovo drsný status arteficialnosti Novej hudby 50-tych rokov. Priebežné fázy jeho korekcie sa obohatili návratmi k tónálnej hierarchizovaným štruktúram, rozširovaním výrazového spektra smerom tak k meditatívnosti a reflexii ako i k novej monumentalite, hymnickosti a epickosti, menej ku vtípu a groteske, ďalej posilnením pokonkrétnych ideovo-obsahových a významových intencií i inovovaným postojom k tradícii. Záujem o tvorivé znovuhládanie a potvrdzovanie národnej identity sa premietol aj v rekonštruovanom vzťahu k folklorným zdrojom a námetom dôkladnou analýzou špecifických štruktúrnych, formových a zvukových vlastností vokálneho a inštrumentálneho ľudového prejavu. Kvantitatívne rástol počet diel inšpirovaných tak revolučnými tradíciami, ako aj myšlienkovou potenciou slovenskej počie minulosti i súčasnosti, sprejádzaný inováciou baladickosti, rapsodikosti, zintenzívnením a emocionálnym zvrútením lyrického prejavu. Tvorivá intenzita polyštýlového a polygeneračného autorského zázemia na báze rovnocennej koexistencie so stále produktívnymi osobnosťami Slovenskej hudobnej moderny, dozrievania talentovaných príslušníkov generácie 40-tych rokov a nástupu nových skladateľských mien, motivovaná a sprostredkovaná okrem iného Týždňami novej slovenskej hudobnej tvorby a väčšími možnosťami pre domáce uplatnenie bola prirodzená, ale niesla aj niektoré statické črty. Akcent na komunikatívnosť bez nápadnejšej štýlotvornej pozície viedol aj k zvukovému hedonizmu s malou presvedčivosťou. Vznikajú sice nesporné pozoruhodné syntetické diela, aj žánrové a tématické inováčné rozpätie si zachováva svoj štandard, prevláda celkove organickejšia a vyrovnannejšia proces tvorby a jej recepcie, chýba však názorový vzruch, možnosť širšej konfrontácie kvalít aj v medzinárodnom kontexte, pravidelnejšie príležitosti pre tvorivé hľadanie. Až začiatkom 80-tych rokov sa v spojení s aktivitou najmladšej skladateľskej generácie objavili navonok provokatívnejšie inováčné črty – prelomila sa rezervovaná hranica medzi „vážnou“ a populárnou hudbou, prostredníctvom hudobného minimalizmu sa renovovala cieľavedomá nadväznosť na konkrétne súdobé tvorivé smery svetovej hudby, zosilnili sa neoromantické tendencie s odmietnutím konvenčnej stavebnosti, dynamicky tvarovanej procesualnosti formy. Tieto črty nemožno považovať za diskontinuitný zlom vo vývojovom kontexte, ale za prejav práva na individuálny generačný názor a potreby permanentnej inovácie tvorivej sústavy a skúseností súčasnej slovenskej hudobnej tvorby. Doterajšie výsledky ukázali a presvedčujú, že tento zložitý štruktúrovaný kontext napriek pomerne krátkej histórii svojho utvárania a pôsobenia našiel pevné miesto v rámci rozvoja socialistického umenia na Slovensku. V koexistencii presvedčivých tvorivých činov a primeraných podmienok pre ich vedomejšiu recepciu možno vidieť jeho kultúrnu a spoločenskú perspektívnosť.

S amotný názov by mohol vyvolať dojem, že nasledujúce riadky budú pojednávať o priamom vplyve E. Suchoňa na tvorbu slovenských skladateľov. Hneď v úvode by som chcela upozorniť, že nemám na mysli priame väzby medzi tvorbou E. Suchoňa a niektorých slovenských skladateľov, ktoré by mohli vzniknúť napríklad pôsobením pedagóga na žiaka (v tomto smere je vzorové pôsobenie A. Moyzesa na svojich žiakov; ako je však známe, E. Suchoň vyučoval kompozíciu len krátku dobu na vtedajšom Štátnom konzervatóriu a súkromne sa tejto činnosti tiež nevenoval). Nebudem hovoriť ani o konkrétnych afinitách v oblasti tematicko-tvarovej, harmonickej, metroritmickej, výrazovej, tektonicko-formovej atď. s tvorbou iných skladateľov, ktorých výpočet by mohol byť mechanický i špekulatívny a len málo by o niečom vypovedal.

Pokúsím sa poukázať na spôsob kompozičného myslenia E. Suchoňa, ktorý vzhľadom na nasledujúci vývoj kompozičných smerovaní na Slovensku bol zvlášť perspektívny. Suchoň totiž dospel k pozoruhodnej koncepcii, ktorá nemá len dobový, módný charakter, ale je logickým rozvinutím predchádzajúcich typov kompozičného myslenia. Vykazuje analógie s viacerými koncepciami súčasnej hudby, utvárajúcimi sa nielen v domácom, ale aj v širšom kontexte, s koncepciami, ktorých autori dospeli k podobným výsledkom, aj keď mnohokrát vlastnou, nezávislou cestou. Pravdepodobne práve tu možno vidieť podstatu vysokej umeleckej hodnoty Suchoňovej tvorby, ktorá nemá len úzko dobový, či regionálne vymedzenú pôsobnosť.

Zaroveň by som chcela zdôrazniť, že mi nepôjde primárne o charakteristiku všetkých znakov kompozičného myslenia E. Suchoňa (presiahlo by to limitovaný rozsah), ale o akcentáciu tej stránky, ktorá sa z aspektu utvárania širších dynamických celkov javí ako podstatná. Napríklad v určitých konkrétnych historicko-vývojových fázach hudby možno hovoriť o starovekom intervalovom myslení, tiež modálnom myslení antickom, neskôr stredovekom, ale aj modálnom myslení 20. storočia, ďalej o tonálnom, rozšírenotónnom, voľnotónnom, atónnom myslení, intervalovom, dodekafonickom atď. – používajúc tiež označenie systém, ktoré poukazuje na racionálno-logickú zložku jednotlivých typov myslenia. Pre uvedené typy kompozičného myslenia je rozhodujúci spôsob horizontálno-vertikálnej organizácie hudobného materiálu (čiže harmonický aspekt), ktorý spolu s ostatnými spôsobmi organizácie hudobného materiálu (napríklad v oblasti metroritmiky, senoristiky, tektoniky a formy) vytvára určitú štýlovú sústavu: tak sa napríklad v rámci tonálneho myslenia vytvoril štýl baroka, klasicizmu a romantizmu.

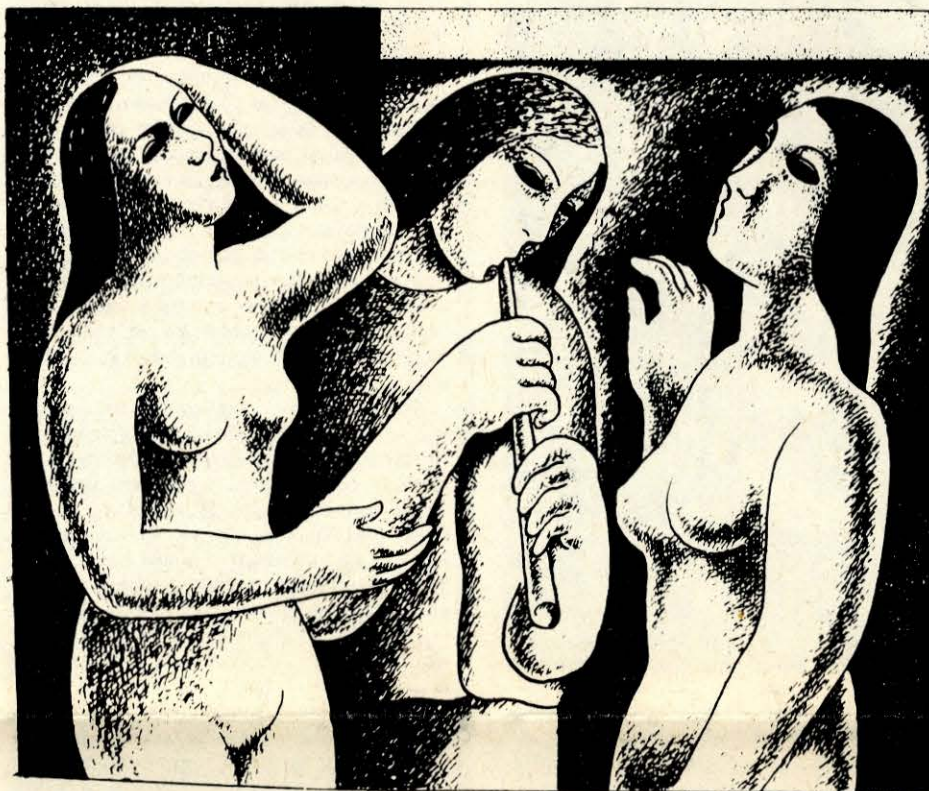
Eugen Suchoň už v raných fázach svojich tvorivých úsilí dospel k poznaniu, že „každé skutočné umenie musí mať svoj prísny logický systém“. Sám si ho vytvoril na základe reflexie celého dovtedajšieho vývoja hudby. Bol prvým slovenským skladateľom (a treba zdôrazniť, že v európskom kontexte jedným z prvých), ktorý si uvedomil vzťah medzi zdanlivo nezlúčiteľnými systémami v hudbe – t. j. medzi tonalitou, modalitou, atonalitou a dodekafóniou. Približne v 50-tych rokoch sa dopracoval na základe dovtedajšej tvorby i teoretických úvah k metóde, ktorú sám ako skladateľ-teoretik popisuje (na Slovensku je jedným z nemnohých skladateľov, ktorí teoreticky reflektujú vlastnú tvorbu – v Čechách možno hovoriť o Janáčkovi, Hábovi, Kohoutovi, Ištvanovi, Kaprovi; v zahraničí o Hindemithovi, Schönbergovi, Messiaenovi, Cageovi, Reichovi a mnohých iných). V liste Dušanovi Pandulovi uverejnenom v Slovenskej hudbe 1967 v súvislosti s 2. dejstvom opery Svätopluk píše: „Spevy, obrady a kultické tance našich pohanských predkov som mohol spracovať vo svojej fantázii len po dôkladnom štúdiu najstarších pamiatok našich dejín a hudby slavianskych národov. Takto som sa dostal na nové pole modálnej tonality. Počas tejto práce som prišiel k výsledkom, ktoré ma nútili zamyslieť sa nad problémom dodekafónie. Schönbergovská dodekafónia mi bola veľmi dobre známa ešte z čias mojich štúdií u Frica Kafendu v rokoch 1929–31. Bola mi vtedy bytostne cudzia, lebo som vyložene harmonický typ skladateľa. Priorita horizontálneho myslenia dodekafonistov bez ohľadu na vertikálnu výslednicu simultánných tvarov sa mi nikdy nepozdávala. Ešte viac mi vadila negácia tonálnych centier, v ktorých vidím hlavné oporné body hudobnej skladby. Pri skúmaní možnosti spojovania viacerých modov v jeden bimodálny, alebo polymodálny tvar som šťastie dosiahol k 8 – 12-tónovému modu“. U Suchoňa ide o kombináciu dvoch osemtonových modov intervalového zloženia veľká a malá sekunda v poltónovom vzťahu, ktoré spolu vytvárajú 12-tónový modus (obsahujúci tóny chromatického totálu – štyri tóny sú opakované). Tvorivou aplikáciou princípov dodekafónie, tonálnej a modálnej hudby sa Suchoňovi otvoril rad možností, ktoré neskôr spracoval v práci Akordika od trojzvuku po 12-zvuk (vyd. 1979). „Snažil som sa nájsť taký postup a systém, ktorý by zodpovedal kontinuítne-

Vplyv Eugena Suchoňa na domácu tvorbu

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

mu chápaniu vývoja akordiky európskej hudby a jej hudobnoteoretického výkladu, bez jednostranného, dosiaľ tak často akcentovaného momentu diskontinuity“. Aj keď Akordikou Suchoň sledoval propedeutický zámer, spôsob ponímania akordických štruktúr je odrazom jeho teoretických i praktických skúseností, t. j. jeho spôsobu kompozičného myslenia, ku ktorému dospieva (ako som spomenula) na základe pozoruhodnej reflexie predchádzajúcich vývojových foriem hu-

náciou modalit i dodekafónie vo svojom „bunkovom“ období, kde základ, čiže bunku tvoria štyri tóny v sekundových resp. terciových vzťahoch v rôznych kombináciách, ktoré sú analogické operáciám základného kvartnionu v dodekafónii (podobný spôsob použil Suchoň už v Šiestich skladbách pre sláčiky); u Pospíšila dochádza k prepojeniu janáčkovskej modalit a webernovských princípov; Miro Bázlik si vytvára svoj kompozičný jazyk na základe špecifického postavenia



Mikuláš Galanda: Pieseň – kresba perom tušom

dobného myslenia. „Hovoriac o súvislostiach horizontálnych a vertikálnych tvarov sa pred nami vynára ešte jeden problém, problém vývojovej kontinuity. Z dejín európskej hudby vidno, že stredoveká hudba ešte nedospela k funkčnej harmónii, ale potvrdila možnosť existencie súzvukových sledov i mimo oblasti funkčného princípu. Možno tu hovoriť o modálnej akordike, ktorá bazírovala takmer výlučne na dvoj a trojzvukoch, štvorzvuky boli vzácnosťou a disonancie vznikali rozmanitými technikami melodického vedenia hlasov. Funkčná harmónia kodifikovala vládu durovej a molovej tóniny s akordickým materiálom, získaným z durovej a molovej stupnice. V 19. storočí sa už prejavuje snaha po využití nového materiálu. S pribúdaním nového v súzvukovej sfére nastala ostrá diskrepancia medzi praxou a teóriou, ktorá sa snažila nové akordické javy vysvetľovať z tradičných pozícií, až sa napokon dostala k úplnej bezradnosti v probléme, ako dať dovedna javy súčasnej hudby s toľko pestovanou, cizelovanou, vylepšovanou a rozširovanou náukou o harmónii. Ako jediné možné spojiť sa tu objavila modálna akordika, ktorá popri tradičnej harmónii zohráva významnú úlohu a neskôr sa stáva dôležitým faktorom pri rozširovaní tónového a súzvukového materiálu až po kompletný dvanásťzvuč.“

Východiskom Suchoňovej teórie akordiky je syntetický akord, zostavený z prvých 32 alikvotných tónov, z ktorých vynechaním opakujúcich sa tónov rezultuje 12-zvuk, obsahujúci všetky tóny chromatickej stupnice. Z neho potom odvodzuje prakticky všetky typy akordických súzvukov, vyskytujúcich sa v hudbe 20. storočia.

Z podobných ambícií – vytvoriť vlastný logický systém v hudbe – vychádzajú viacerí slovenskí skladatelia, ktorí dospeli, aj keď nie v priamej závislosti od Suchoňa, k pozoruhodne koherentným výsledkom.

U viacerých skladateľov ide predovšetkým o spoločné uvedenie si styčných bodov medzi tonalitou, rozšírenou tonalitou, modalitou a dodekafóniou – napríklad u Ivana Hrušovského je to spočiatku synkretizmus a neskôr originálna syntéza základných znakov uvedených typov myslenia; u Ladislava Bur-lasa snaha o prepojenie rozšírenej tonality, modalit odvodenej zo slovenského hudobného folklóru a čiastočne i postupov dodekafónie; Ilja Zeljenka si vytvára svoj systém horizontálno-vertikálnej organizácie kombi-

barokových a klasicistických princípov s dodekafóniou; Jozef Malovec tonalizuje dodekafonické rady; Ivan Parík spája webernovskú konciznosť i konzekventnosť štruktúr s impresionistickým senzualizmom a dospieva k špecifickému modálnemu systému s racionálnou štruktúraciou, pričom duro-molové vzťahy nadobúdajú symbolickú funkciu; Vladimír Bokes si vytvoril metódu, ktorej východiskom je 12 sedemtónových radov, ktorých základom je durová resp. molová stupnica v chromatickej, kvartovej alebo kvintovej postupnosti. Operáciami mriežkou sa dosiahne rozličný charakter horizontálno-vertikálnych tvarov, ktoré vyvolávajú analógie s tonálnym, modálnym i dodekafonickým (seriálnym) myslením.

Zaujímavé je porovnanie koncepcie Romana Bergera, ktorý podobne ako Suchoň vychádza z predstavy o zlúčiteľnosti tradíciou overených a nových kompozičných prostriedkov a dospieva inou – matematicko-logickou cestou k zdôvodneniu logických väzieb medzi tonálnym, modálnym a dodekafonickým i seriálnym myslením, ktoré teoreticky rozpracoval vo svojej práci Logické základy harmonického systému a ich dôsledky pre hudobnú výchovu (rkp. 1979). Vychádza z alikvotných tónov (podobne ako Suchoň), z ktorých robí usporiadanie – po prvé – na základe maximálnej pribuznosti (oktáva je maximálna, tritón minimálna pribuznosť) a po druhé – na základe minimálneho rozdielu (prima, resp. oktáva je kvázi identita, t. j. minimálny a pri tom maximálny rozdiel). Z toho vyvodzuje logickú cestou vzťahy intervalov a dokazuje, že napríklad diatonika súvisí s chromatikou (diatonika sa považuje za základ tonality a chromatika za jej narušenie); „... diatonika je cyklický systém transformácií 7-prvkovej série susedných (h), podsérie (7) (kvintového kruhu) daný opakovaním binárneho rozkladu (pod transformáciou tu rozumieme prísne vzato výsledný tvar transformácie chápanej v matematickom zmysle)“ – to znamená, napríklad zo 7-prvkovej série tónov v kvintovom kruhu FCGDAEH dostaneme binárnym rozkladom (každý druhý prvok priradený k sebe) intervaly veľkej a malej sekundy (FGAHCDE), ďalším rozkladom získame intervaly veľkej a malej tercie (FACGEHD) a ďalším sa vrátame k východiskovej (kvintovej) sérii. Berger postupne však dokazuje, že akékoľvek intervaly možno získať binárnym rozkladom usporiadanej viac-

prvkovej série (viac ako sedem prvkov) kvintového kruhu alebo chromatickej postupnosti.

„V dôsledku evolúcie systému harmónie došlo v 20. storočí po dlhej sekvencii kvantitatívnych zmien ku zmene kvalitatívnej, vznikla situácia, v ktorej prestali fungovať mechanizmy organizácie doteraz výlučne spojené s úrovňou individuál... problém harmónie je dnes problémom množín a harmónie na báze kontinua... ide o harmóniu n-parametrických kvalít v „elastickom“ n-dimenzionálnom priestore“. Na základe poznatkov z oblasti teórie informácie a kybernetiky, ale aj filozofie a noetiky zdôvodňuje rozdiel medzi starou a novou paradigmou (klasickeho a postklasickeho štádia), ktorý sa zákonite musí odraziť aj v hudbe. Tieto zmeny formuluje takto:

- amiesto izolovanosti – väzby, relácie, štruktúry,
- amiesto statickosti – dynamické aspekty reality,
- amiesto finitnosti – perspektíva nekonečna vo všetkých aspektoch,
- amiesto absolútnych antít – relativizmus,
- amiesto diskretných elementov – kontinuum,
- amiesto 3-dimenzionálneho priestoru – celé spektrum (nekonečné v dimenziách),
- amiesto 2-hodnotovej logiky (tertium non datur) – logiky n-hodnotové.

Berger si už v 60-tych rokoch vytvára hypotézu u zlúčiteľnosti tradíciou overených postupov – ako je tonálny systém a jeho princípy – a nových kompozičných prostriedkov – ako je seriálna organizácia, aleatorika, stochastický princíp a i. Podvedome si už vtedy uvedomoval, že existujú určité zákonitosti, ktoré zostávajú invariantné na pozadí toho, čo je z aspektu štýlovo-historickej kategórie premenlivé. Podobne, ako sa Suchoň nestotožnil s lineárne chápanou dodekafóniou, aj Berger sa snaží preklenúť absenciu harmonickej zložky serializmu a multiserializmu – prakticky vo svojej skladbe Transformácie. Vertikalizuje v nej (v 3. a 4. časti) série do akordických tvarov rôzneho intervalového zloženia, ktoré rezultovali z pôvodne zvolenej 12-tónovej série, jej rozkladov a piatich delení, čím si vytvára harmóniu, ktorá má obcenejší charakter ako úzko vymedzený tonálno-funkčný systém.

Jozef Sixta sa tiež postupne (koncom 60-tych rokov) dopracováva k väčšej akcentácii vertikálnej zložky, ktorá je výslednicou tonálnych, modálnych i seriálnych súvislostí. Uvedomuje si dôležitosť princípu centralizácie – napríklad základom v Punctum contra punctum je zväčšený kvintakord od centrálného tónu D, jeho inverzia a zväčšené kvintakordy jeho spodných a vrchných citlivých tónov; vo Variáciách pre 13 nástrojov sú štyri zväčšené kvarty vo vzťahu malých sekúnd, resp. citlivých tónov – as-d, g-cis, h-f, b-e, ktoré sa dajú usporiadať aj ako 2 zmenšené septakordy v malosekundovom vzťahu cis-e-g-b, d-f-as-h, z čoho možno odvodiť tvar cis-d-e-f-g-as-b-h zhodný so Suchoňovým 8-tónovým modom.

Juraj Hatrík tiež dospel reflexiou tonálneho, modálneho a dodekafonického spôsobu myslenia ku kompozičnej reči, ktorej základ tvorí diatonika. Uvedomuje si, že napríklad tóny kvintového (resp. kvartového) kruhu vyčerpávajú celý 12-tonový totál a ďalšími operáciami (generovaním) možno dostať odlišné intervalové vzťahy diatonického charakteru, čím sa napríklad sled tónov v duro alebo v mol stáva subsériou východiskovej série. Dôležitým impulzom pre Hatríka boli úvahy o harmónii R. Bergera v spomínanej práci.

Uvedomením si absencie vertikálnych vzťahov v kompozíciách lineárneho typu (napr. dodekafonických) si aj Juraj Beneš začiatkom 70-tych rokov začína budovať vlastnú harmóniu, ktorá by bola logickým pokračovaním a dôsledkom tonálneho harmonického systému. Vytvára akordy rôznych intervalových modelov, napríklad sekundterciových, sekundových, kvartových, akordy intervalovej postupnosti 234567... atď. (čísla udávajú počet poltónov), pričom ich organizuje podľa určitého intervalového modu aj v horizontálnom smere. Všíma si ich vzájomné vzťahy, ktoré aj pri inej štrukturácii môžu mať analogické funkčné väzby ako v tonálnej harmónii; napríklad dva akordy intervalového modulu sekundy a tercie stoja voči sebe vo vzťahu akoby dominanty a toniky ak sú usporiadané tak, že okrajový ambitus prvého akordu je interval disonantný a druhého konsonantný – e-es-f-as-b-des, c-d-f-g-b-c prvý obsahuje interval malej nóny, druhý čistej oktávy. Tieto vzťahy možno podobne previesť na terciové a iné intervalové kombinácie v súzvukoch.

Uvedený stručný prierez niekoľkými typmi kompozičného myslenia slovenských skladateľov poukazuje na pozoruhodnú skutočnosť, že vývoj potvrdil správnosť úvah E. Suchoňa, formulovaných ešte v období dominancie rozšírenotónnej a z ľudovej hudby odvodenej modálnej varianty slovenskej národnej hudby.

Referát prednesený na muzikologickej konferencii v septembri 1988.