

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.

3,- Kčs
15. 3. 1989

6

V dňoch 11. – 18. februára 1989 sa konal 14. ročník prehliadky Nová slovenská hudba. V rámci prehliadky sa uskutočnilo viacero podujatí, z ktorých najvýznamnejší bol celozväzový aktív členov Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov. Na aktíve sa zúčastnil Tibor Kružlík, pracovník oddelenia kultúry ÚV KSS, zaslužilý umelec Jozef Kot, riaditeľ odboru umenia a kultúrno-výchovnej činnosti MK SSR, národný umelec Milan Novák, predseda Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov a ďalší hostia. Úvodom aktívu prehovoril s. Jozef Kot, ktorý vo svojom obšiahlom vystúpení objasnil súčasné trendy kultúrnej politiky, vzťah kultúry a ekonomiky, podrobne sa zaoberal otázkou hodnotenia uplynulých 70-tych a 80-tych rokov, úlohou a fungovaním umeleckej kritiky, otázkami hodnotových kritérií, vzťahu k mladému umeniu, divákovi a pod.

Program prestavby a demokratizácie

Dnešné číslo Hudobného života venujeme hodnoteniu jednotlivých koncertov a podujatí prehliadky. Súčasne zverejňujeme podstatnú časť referátu predsedu ZSSKU zaslužilého umelca doc. dr. Ladislava Burlasa, DrSc.

V úvode svojho referátu L. Burlas pripomenul svoje vystúpenie na vlnajšom ÚV ZSSKU, ktoré bolo zverejnené v 3. čísle Hudobného života pod názvom Problémy a perspektívy hudobnej kultúry, na ktoré kontinuálne nadväzuje aj terajšie bilančovanie na celozväzovej plenárke.

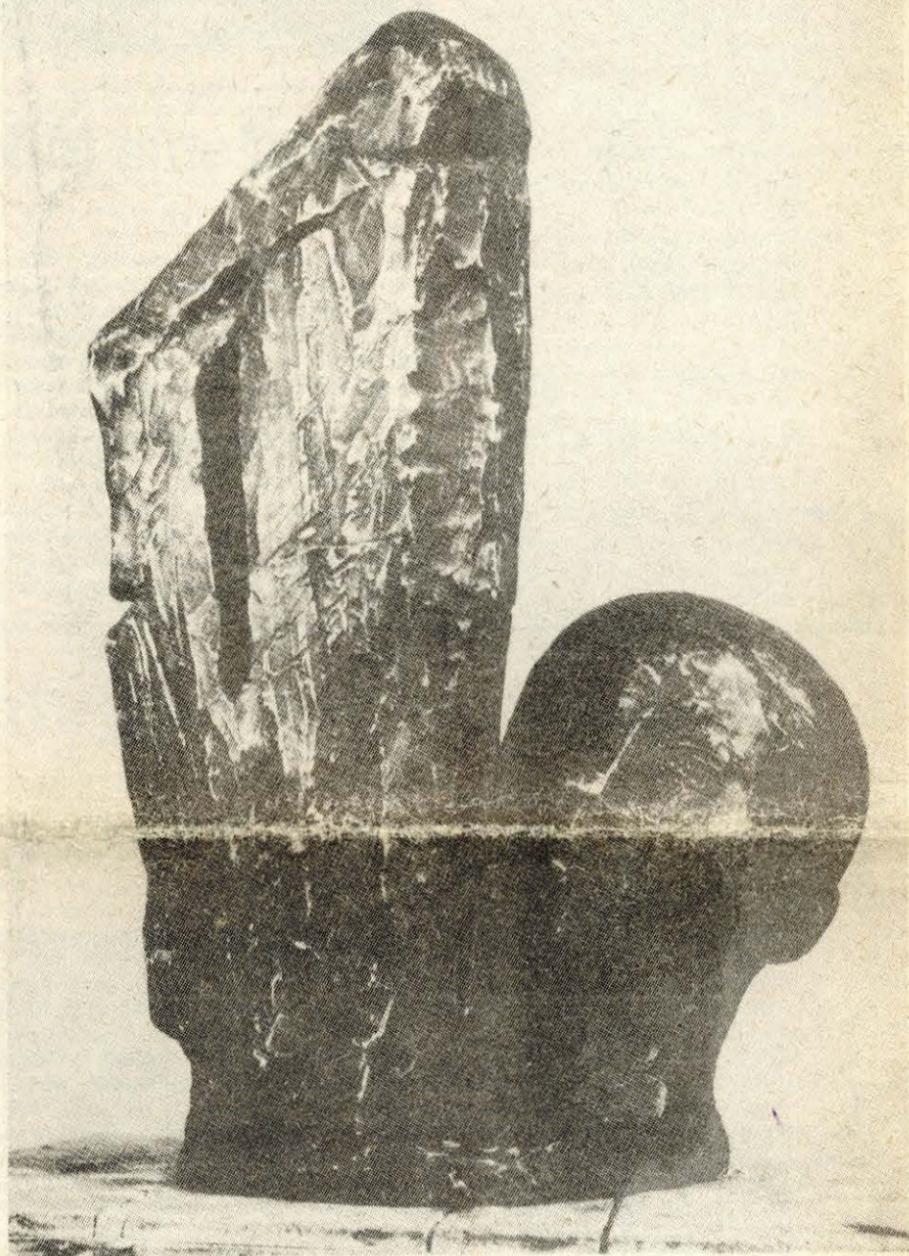
Koncom minulého roka sme mali výročné schôdzky všetkých štyroch tvorivých komisií nášho zväzu. Na nich sa prerokovávali špeciálne problémy, ale i otázky všeobecnejšie. Chcel by som sa poďakovať všetkým členom, ktorí na tieto schôdzky prišli a predniesli svoje podnety, stanoviská a návrhy. Z nich čerpám aj tematiku dnešného môjho vystúpenia. Bolo pre mňa milým prekvapením, ako kvalifikovane a s pocitom zodpovednosti sa hovorilo na tvorivej komisii zábavnej hudby o postavení nášho zväzu. Rád tu citujem slová prítomných členov, ktorí akcentovali význam nášho zväzu ako **nadінstitucionalnej organizácie** a zdôrazňovali nevyhnutnosť stupňovania spoločenskej váhy zväzu voči jednotlivým hudobným inštitúciám. Pamätám si peknú formuláciu jedného z prítomných, ktorý žiadal, aby zväz rozvíjal podmienky na rozvoj „košateho stromu“ nášho umenia. Skutočne, ideál „košateho stromu“ je pre nás aktuálnym programom a jediným možným prístupom v našej práci. Súčasne pripomínali, že mnohé návrhy ostali nerealizované, že aj pre problematiku zábavnej hudby treba získať priestor v organizácii prednášok a besied, ktoré sa uskutočňujú v klube skladateľov SHF. Orgány i aparát zväzu berú na seba kritiku, ktorá je v určitej časti oprávnená. Treba však súbežne konštatovať, že medzi nerealizovanými a v danej chvíli nerealizovateľnými námetmi je rozdiel. Existencia zväzu vo svojej podstate nie je úradníckou inštitúciou, hoci musí zdolať mnohé organizačné úlohy na profesionálnej úrovni. O tejto profesionálnosti by som nerád pripustil diskusiu, veď tam pracujú veci oddaní a zainteresovaní pracovníci, i keď súhlasím s tým, že mnohé veci by sa dali riešiť lepšie, a že aj v činnosti aparátu zväzu sú – ako sa vraví – rezervy.

Rád by som podčiarkol **kultúrotvornú funkciu** našich umelcov. Úlohou nášho zväzu ako ideovej organizácie je o. i. pôsobiť na vlastných členov v tom zmysle, že umelecká vyspelosť sa v našej súčasnosti nevyhnutne spája s rozhladenosťou filozofickou i politickou.

Druhá stránka našej práce vo zväze je prá-

ca prekračujúca jeho vlastné hranice, súvisí s cieľavedomým rozvojom podielu hudby na kultúrnom podielku spoločnosti. V tomto zmysle sa umelec stáva členom **kultúrneho spoločenstva** a jeho práca dostáva nevyhnutne spoločenské dimenzie. Náš zväz sa zaoberá sústavne a v tom je jeho kontinuita – kategóriou poslania tvorcu a dáva tejto kategórii interpretáciu zodpovedajúcu myšlienkovému vývinu, stupňu rozvinutosti teoretickej reflexie tvorby. Neváham tvrdiť, že vo vývinovej fáze prestavby aj proces nášho národného a spoločenského vývinu musí docieľiť nový typ, iný typ pohybu. Charakterizuje ho predovšetkým otvorenosť, akási zvýšená výmena látok medzi slovenským, českým, európskym, svetovým. Napokon k novosti situácie patrí aj integrálne myslenie: atomizované pohyby v ekonomike, kultúre a politike sa začínajú prelínať. Právom hovoríme o kultúre práce, kultúre politiky, kultúre každodenného života, o kultúre diskusií a samozrejme aj o **kultúre tvorby**. Boli sme zvyknutí hovoriť o umeleckej tvorbe ako o procese sebarealizácie. Tvorba je však aj procesom sebakultivácie a táto sebakultivácia sa stáva nielen individuálnym, ale za určitých okolností aj národným a celospoločenským výdobytkom. Považujem za potrebné podčiarknuť **kultúrotvorné hodnoty úprimnosti v tvorbe**. Byť adekvátny svojmu vnútru, znamená byť účinný svojím dielom aj v spoločenských dimenziách. Tu niekde je prepojenosť individuálnosti tvorby s jej spoločenským poslaním. Tieto dva kultivačné prúdy nevieme vždy dostatočne syntetizovať. Nový typ národného, ak chcete spoločenského bytia vyrastá z prepojenosti individuálnej kultivovanosti s kultúrnym spoločenstvom. **Demokratizácia** **nech je teda v prvom rade u umelcov sebakontrolou umeleckej poctivosti**. V tejto poctivosti ide aj o to, že byť akokoľvek autentický, nie je ešte zárukou novej tvorby, najmä ak skladateľ vyčlení svoju hudbu z kultúrneho kontextu na spôsob sebaizolácie. Pre zmeny v technických a výrazových postupoch musí byť nielen dostatočný ale nevyhnutný dôvod. Ide nám o to, aby sa hudobný tvorca stal aj kultúrne fungujúcou osobnosťou a to prostriedkami seba vlastnými. Umelec a spoločnosť sú si v tomto zmysle navzájom osudovo daní: tvorca so svojím osobnostným prínosom je konštituentný, včlenený a včleňovaný do národného bytia. Obraciam sa na našich umelcov, aby v tejto dynamickej dobe boli aj múdrymi filozofmi, aj ľuďmi s vyvinutým vedomím spoločenskej zodpovednosti.

Rád by som pri tejto príležitosti reagoval na návrhy a pripomienky z diskusie na vlnajšej schôdzi členov zväzu, ktorá bola pred rokom, dňa 19. 2. Medzi diskutovanými



Rudolf Uher: Hudba (1959-sadra, 1963-bronz)

problémami sa objavili obavy z budúcej edičnej činnosti čl. hudobného vydavateľstva OPUS, menovite problém niektorých dosiaľ nevydaných rukopisov, monografií súčasných hudobných umelcov, problémy samofinancovania – dnes by sme to už mohli konkrétnejšie označiť ako problém prechodu vydavateľstva na typ štátneho podniku, napokon aj problém šrotovania nepredajných, presnejšie nepredávaných zásob kníh a hlavne notovín. Nášmu zväzu záležalo na tom, aby sa tieto otázky ventilovali, riešili, pokiaľ je to len možné. Na podnet zväzu vyšiel v Hudobnom živote (3/89) celostranový rozhovor Juraja Dóšu so šéfredaktorkou vydavateľstva OPUS dr. Martou Földešovou, ktorá sa jednoznačne vyjadrila, že prísnejšie ekonomické kritériá sú pre vydavateľstvo záväzkom, aby šlo ešte viac po kvalite. Namiesto vyradenia niektorého už vydaného titulu sa ponecháva určitá rezerva; šrotovanie hudobných pokladá aj vydavateľstvo za morálnu škodu, ovssem – a to citujem – nejestvujú zatiaľ predpisy, ktoré by ich umožnili aspoň darovať. OPUS sa usiluje o zriadenie tzv. zlateho fondu a táto časť produkcie by nepodliehala predpisom vzťahujúcim sa na fond zásob. Stále veríme, že sa dostane vlastná produkcia vydávaných titulov do predajní OPUSu a očakávame, že sa v procese prestavby upriava aj pomery v knižnom veľkoobchode, ktorý by bol priaznivejšie naklonený predajne neatraktívnym titulom, ktoré však tvoria základ kultúrnych hodnôt národa. Zväz nie je, žiaľ, superinštitúciou stoja-

cou nad bankou, nad Ústredím knižnej kultúry, nad OPUSom, chceme však podať členstvu správu o tom, že sme v tejto záležitosti podnikli možné kroky.

Naše členstvo sa dovoľovalo väčšieho podielu zväzu na riešení verejných vecí. O to sa usiluje aj samotné vedenie zväzu a treba s uznaním konštatovať, že náš zväz mal spoluúčasť pri konkurznom obsadzovaní miest riaditeľov Štátnej filharmónie Košice a Štátneho komorného orchestra Žilina, že bol prizývaný ku konzultácii pripravovaných zákoných noriem, že mal možnosť oponovať dramaturgické plány hudobných telies. Vzťah nášho zväzu sa stal v posledných rokoch výrazne aktívnejší k ministerstvu kultúry. Treba povedať, že je to vzťah partnerský, že ministerstvo konzultuje mnohé problémy nášho hudobného života a dáva zväzu skôr podnety než príkazy. Tak sme mali možnosť byť pri príprave Zákona o uvádzaní a sprístupňovaní hudobných diel, pri príprave dokumentu o Celospoločenskom programe estetického rozvoja a i. V kontakte s Ministerstvom kultúry SSR sme sa radili aj o takých dilematických veciach, či podporovať vznik ďalších profesionálnych telies na Slovensku, alebo či dať najprv prednosť skvalitňovaniu a dobudovaniu umeleckých telies už jestvujúcich. Podľa diskusie z plenárky minulého roka sme dali prednosť variantu druhému, veriac, že čoskoro príde rad aj na vznik koncertného telesa pre západoslovenský kraj.

Pokračovanie na 9. str.

Hudobné kalendárium

Dokončenie z minulého čísla

18. 3. 1844 narodil sa Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov, ruský skladateľ a pedagóg (zomrel 21. 6. 1908) – 145. výročie
19. 3. 1919 narodil sa Lennie Tristano, americký džezový klavirista – 70. výročie
20. 3. 1964 zomrel Karel Nedbal, český dirigent, v rokoch 1928 – 1938 šéf opery SND (nar. 28. 10. 1888) – 25. výročie
20. 3. 1914 narodil sa Sviatoslav Teofilovič Richter, sovietsky klavírny virtuóz a hudobný pedagóg, národný umelec ZSSR – 75. výročie
21. 3. 1839 narodil sa ruský skladateľ Modest Petrovič Musorgskij (zomrel 20. 3. 1881) – 150. výročie
25. 3. 1879 narodil sa Otakar Zich, český skladateľ a estetik (zomrel 9. 7. 1934) – 110. výročie
25. 3. 1969 zomrel Jozef Kříčka, český skladateľ a pedagóg, odborník na oblasť detskej hudobnej pedagogiky (nar. 4. 11. 1888) – 20. výročie
26. 3. 1874 narodil sa Oskar Nedbal, český skladateľ, dirigent a violista, v rokoch 1923 – 1930 riaditeľ SND a šéf opery, propagátor českej a slovenskej hudby doma i v zahraničí (zomrel 24. 12. 1930) – 115. výročie
28. 3. 1754 narodil sa Juraj Ribay, slovenský obrodenecký spisovateľ a folklorista (zomrel 31. 12. 1812) – 235. výročie

Z rokovania Predsedníctva ÚV ZSSKU

Na programe rokovania (27. 2.) bolo prvé hodnotenie 14. ročníka prehliadky Nová slovenská hudba. Predseda zväzu zaslužilý umelec Ladislav Burlas konštatoval, že prehliadku možno považovať za úspešnú prezentáciu novej tvorby, napriek tomu, že neodznili na nej len najhodnotnejšie diela: najmä u premiérového uvádzaných sa nedá z partitúry dielo jednoznačne posúdiť. V diskusii sa aj členovia Predsedníctva vyjadrili v tomto zmysle a zároveň podotkli, že staršie, doposiaľ neuvedené skladby boli prezentované nielen ako dokument doby ich vzniku, ale aj ako splatenie dlhu za ich doterajšiu absenciu na koncertných pódiiach.

Okrem koncertov a ďalších podujatí prehliadky sa Predsedníctvo zaoberalo aj hodnotením plenárnych výročných schôdzí jednotlivých tvorivých komisií i plenárnej schôdze členstva nášho zvä-

zu. Konštatovalo, že členovia tvorivých komisií veľmi cielavedome a zväčša konštruktívne pristupovali k riešeniu čiastkových i širších otázok a podnety z nich sa stali zdrojom na vytvorenie úvodného prejavu predsedu zväzu i jednotlivých diskusných príspevkov. Predsedníctvo osobitne vyzdvihlo hodnotu predsedovho vystúpenia, ktoré nielen obsahovalo odpoveď na takmer všetky otázky vyplývajúce z celoročného zväzového života, ale do značnej miery aj anticipovalo diskusiu. V nej sa okrem konštruktívnych pripomienok objavovali neraz aj subjektívne a subjektivistické prístupy. Treba ale konštatovať, že niečo vyše tretinová účasť na celozväzovej plenárke nie je dôkladom záujmu niektorých členov, neraz sa domáhajúcich väčšej verejnej informovanosti, ktorá na tomto stretnutí nechýbala.

Predsedníctvo venovalo osobitnú pozornosť vyhodnoteniu činnosti a plánu zväzu za uplynulý rok. Konštatovalo, že činnosť bola obsahovo široká a koncentrovaná, odrazom čoho boli ťažiskové i ostatné zväzové podujatia. Plán činnosti ZSSKU za rok 1988 bol splnený a dotvára obraz súčasného kultúrno-politického diania. Predsedníctvo sa potom zameralo na prípravu Festivalu československej súčasnej hudby, ktorý sa uskutoční v druhej polovici februára budúceho roku v Bratislave a má byť prehliadkou najúspešnejších diel za obdobie uplynulých piatich až ôsmich rokov. Predmetom rokovania bola aj príprava stretnutí s predstaviteľmi krajských orgánov a konania predsedníctiev v sídlach krajských pobočiek, stretnutia s predstaviteľmi ČS. rozhlasu v Bratislave a niektoré ďalšie otázky zväzového života. (va)

Združenie Mikuláša Moyzesa

ÚV SHS na základe článku XI. stanov SHS zriadil pri Krajskej pobočke SHS v Košiciach, so sídlom v Prešove Združenie Mikuláša Moyzesa. Činnosť Združenia bola pojatá do Jednotného plánu masovo-politckej a kultúrno-výchovnej činnosti v meste Prešov na rok 1989 a bude organizovaná v rámci špecializovaného klubu pri Parku kultúry a oddychu v Prešove.

Poslaním ZMM je rozvíjať aktívny aj receptívny záujem širokej verejnosti, najmä mládeže o umelecký odkaz skladateľa: spoznávať a prehľbovať starostlivosť o tento odkaz a objasňovať jeho význam

pre dnešok; v kontexte miestnej kultúry, ale aj v celoslovenskom kontexte, prípadne aj v zahraničí propagovať umelecké kvality skladateľskej tvorby Mikuláša Moyzesa a jeho podiel na budovaní slovenskej hudobnej kultúry; vyvíjať úsilie na zriadenie hudobného múzea alebo pamätnej miestnosti Mikuláša Moyzesa v Prešove.

ZMM bude organizovať koncerty z tvorby Mikuláša Moyzesa, pripravovať hudobnoslovné programy o jeho živote a diele, k okrúhlym životným výročiam skladateľa usporiada vedecké podujatia,

zamerané na hodnotenie jeho umeleckých kvalít a životných aktivít v prospech slovenskej hudobnej kultúry, bude podnecovať hudobno-historický výskum jeho skladateľského odkazu a v spolupráci s ÚV SHS v Bratislave a s príslušnými edičnými inštitúciami sprístupniť výsledky tohto výskumu verejnosti.

Za tým účelom si ZMM vytvorí členskú základňu z radov záujemcov o hudobnú tvorbu M. Moyzesa a aspoň jedenkrát v roku zvolá schôdzu tejto základne za účelom bilancovania dosiahnutých výsledkov.

Riadnym členom ZMM sa môže stať každý občan ČSSR, ktorý súhlasí s jeho poslaním, pričom členstvo v ZMM je dobrovoľné a práva a povinnosti člena sú vymedzené Stanovami SHS.

Program prestavby a demokratizácie

Dokončenie zo str. 1

Svedectvom nového ovzdušia v našich hudobných kruhoch je aj anketa časopisu Hudobný život uverejňovaná v prvých tohtoročných číslach. Redakcia v preambule uviedla, že časopis chce prispieť k vytvoreniu atmosféry zdravej otvorenosti, kritickosti a iniciatívnosti pri riešení základných otázok našej hudobnej kultúry. Bola to príležitosť na to, aby naši členovia ukázali svoju zainteresovanosť na bytostných otázkach nášho hudobného vývoja. Treba sa poďakovať všetkým, ktorí sa v tomto zmysle aj vyjadrili a prispeli svojimi návrhmi, názormi na diagnostikovanie verejnej mienky i podnetmi k práci hudobných inštitúcií a v neposlednom rade aj nášho umeleckého zväzu. Vyšli na povrch aj žiata, svojské názory na demokraciu a demokratizáciu, nazhromaždené pocity krivdy a pod.

Náš zväz na konci 80-tých rokov nie je zväzom, ktorý by zásadne odmietal nejakú techniku, kompozičný názor, tvorivé smerovanie, pokiaľ nie je zamierené proti základným princípom socialistickej spoločnosti. Nerealizované, čiže nepredvedené skladby z nášho kruhu nemožno porovnávať so situáciou v oblasti literatúry, filmových a výtvarných diel v Sovietskom zväze. Posledné ideologické neoprávnené odsúdenie jedného nášho skladateľa a jeho diela na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby, v zmysle tvrdenia, že ide o typickú ukážku existencionalizmu v hudbe, bolo nesprávne a zapríčinilo ho jeden z našich už nežijúcich zväzových funkcionárov. Tam sa naposledy použili na určitú dobu represívne kroky hlavne preto, že nesúhlas so skladbou, neľúboť a rozpaký, ktoré vyvolala, boli hneď kvalifikované ideologicky a filozoficky, hoci, opakujem, neoprávnené. Ak by však bola skutočnosť taká, že u nás sú utajované skladby, hoci to slovo utajované by bolo v úvodzovkách, treba ich menovať, treba na ne poukázať, aby si mohli príslušné odborné kruhy utvoriť o nich mienku, aby sa dodržal sľub, že u nás má zelenú každý umelecký smer, pokiaľ nie je zacielený protispoločensky a pokiaľ podľa názorov lektorov spĺňa toto dielo profesionálne kritériá. Otázka vysvetlenia príčin represívnych krokov zväzu voči určitej časti tvorby – a takéto kroky v 50., 60., 70. i v 80-tých rokoch boli – súvisí s celkovým politickým vývojom našej spoločnosti a jeho hodnotením, s atmosférou, ktorú utvárala doba a jej aktéri.

Sú otázky, s ktorými sa bude musieť vyrovnáť naša strana, dejiny budovania socializmu v ČSSR a sú otázky, ktoré súvisia s fungovaním konkrétnych ľudí aj v našom zväze. Obvinenia i výhrady voči tvorbe i ľuďom formulovali naši vlastní členovia, či išlo o revizionizmus, pravcový oportunizmus a iné úchytky, či apriórne odsudzovanie niektorých smerov a technik. Mnohí z nás o tom vieme svoje. Som presvedčený, že pri pohľade dopredu sa treba zároveň vyrovnávať s chybami minulosti, neodporúčam však postup z konca 60-tých rokov, keď sa na verejnej plenárke rokovalo o tom, či krivdy splácať pranie-rovaním, urážaním alebo odvolaním z funkcií. Treba sa vedieť vyrovnávať s minulosťou, ale treba sa z nej vedieť aj poučiť. Poučiť hlavne v tom zmysle, že netolerantnosť plodí netolerantnosť, že jedine demokratické princípy sú zárukou koexis-

tencie smerov, technik a osobností, najmä pokiaľ zotrúva stať, kedy kritériami dnešnej vedy nie sme schopní zodpovedne merať hneď a zaraz objektívnu hodnotu umeleckých diel tak, aby nebola premenná a historicky podmienená. (Tomu inak nikdy ani nebude). O to viac vítam hlas, ktorý volá v otázkach šírenia našej hudby po zvýšení autority zväzu v našej hudobnej kultúre, voči inštitúciami, doma i v zahraničí.

V ďalšej časti prejavu venoval predseda zväzu obsiahlu pozornosť medzinárodným kontaktom našej hudby. Zdôraznil, že rozsah a kvalitu zahraničných kontaktov považuje za kardinálnu otázku činnosti ZSSKU. Rozsiahlou analýzou, konkrétnymi číslami a faktami oboznámil prítomných so všetkými aktivitami smerom do zahraničia, nielen prostredníctvom zväzu, SHF, rozhlasu, ale aj ostatných hudobných inštitúcií.

Naše rezervy sú teda v spoločnom úsilí o koordinovanú zahraničnú prácu a verím, že aj k tomu dospejeme. Zväz tu nemôže vystupovať v roli manažéra, ale už teraz zastáva nielen miesto pozorovateľa, ale aj iniciátora a sčasti organizátora koncertnej činnosti. Odpoveď na otázku, ktorá odznela na výročnej schôdzi TK skladateľov – „Ako zväz realizoval zahraničné koncerty a ako sa naša tvorba vyvíjala z iniciatívy zväzu“ – sa nachádza v práve uvedených faktoch. Táto otázka sa dotýkala tiež funkcie federálneho zväzu a jeho schopnosti plniť

požiadavky nášho hudobného života. Treba povedať, že Zväz československých skladateľov a koncertných umelcov je výdobytkom zákona o čl. federácii, na federálny zväz delegovali národné zväzy určité právomoci a to aj v prípade jednotnej čl. zahraničnej reprezentácie. Ako zástupca slovenského národného zväzu konštatujem, že federálny zväz iniciatívne uzavrel niekoľko nových zahraničných dohôd, promptne vychádza v ústrety pri realizácii ciest do zahraničia a pohoťovo rieši novovzniknuté situácie, ako napríklad neplánované pozvania našich členov. Spochybňovať dobrú prácu zahraničných stykov federálneho zväzu by bolo nespravodlivé a predpokladám, že dotazy na jeho prácu vychádzajú skôr z neinformovanosti o jeho aktivitách. Aj v tejto oblasti sa snažíme zverejňovať fakty a informovať naše členstvo pomocou zväzovo-fondového bulletinu. Ak by som však chcel a mal byť kritický k našej zahraničnej reprezentácii, problém vidím nie v kvantite stykov, ale v kvalite spolupráce a v nachádzaní správnych akcentov a priorit. V súvisi so zahraničným kontextom našej hudobnej kultúry sa zrodil tiež námet na založenie medzinárodného festivalu súčasnej hudby u nás. Sme za, ale keďže je evidentné, že zväz sa nemôže premeniť na manažérsku organizáciu, ani na koncertnú agentúru, môžeme byť v tomto smere iba iniciátormi, ale nie samostatnými realizátormi alebo gestormi takéhoto podujatia.

V ďalšej časti referátu sa dr. L. Burlas venoval vnútrozväzovým problémom, návštevnosti koncertov z tvorby našich skladateľov, finančným nákladom na jednotlivé umelecké podujatia zväzu, podpornej činnosti Slovenského hudobného fondu a pod. V závere svojho vystúpenia formuloval najaktuálnejšie úlohy nášho zväzu na najbližšie obdobie.

Vychádzajúc z aktuálnych spoločenských i hudobnokultúrnych úloh dávame si úlohu rozvíjať aktivity zväzu najmä v týchto smeroch:

1. Treba využívať všetky prostriedky na vytvorenie optimálnych podmienok pre tvorbu a koncertné umenie a súčasne pôsobiť na to, aby sa naše hudobné umenie čo najefektívnejšie spoločensky uplatňovalo. V spolupráci so SHF sa budeme usilovať o diferencovanejší systém spoločenskej objednávky v oblasti hudobnej kultúry.
2. Náš zväz a SHS bude všestranne spolupracovať pri zavádzaní programu estetickej výchovy do praxe.
3. Spoločne so zainteresovanými organizáciami bude sa zväz usilovať o komplexný program zahraničnej prezentácie hudobného umenia, o zintenzívnenie medzinárodnej spolupráce.
4. Podieľať sa na stabilizácii a rozširovaní siete mimobratislavských hudobných centier. V rámci projektu sprístupňovania kultúrnych hodnôt a zapojenia profesionálnej sféry do rozvoja kultúry v miestnych podmienkach aktivizovať svoju členskú základňu.
5. Prehľbovať demokratické princípy v kultúrno-politckej práci ZSSKU.
6. Iniciovat a podnecovať aktivity zohľadňujúce rozvoj materiálno-technickej základne hudobného umenia.



Rudolf Uher: Pieseň, 1959, pat. sadra

Osobnosť koncertných podujatí v čase od 11. do 18. februára 1989 zapísala do našej dlhšej histórie prehliadok novej tvorby štrnásty ročník. NOVA SLOVENSKEJ HUDBY, ktorej organizátormi sú Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Slovenský hudobný fond a Mestský dom kultúry a osvety ponúka v koncentrovanej podobe pohľad do tvorivých dielni (či laboratórií) slovenských autorov. Stručná písomná bilancia hovorí o:

- 3 dielach orchestrálnych
- 37 komorných,
- 6 zbiorových,
- 7 kompozíciách určených a venovaných súboru SLUK,
- 15 skladbách zameraných na pedagogické a inštruktívne účely,
- 1 (súčasťou) opernom predstavení, ako aj o niekoľkých skladbách z oblasti populárnej a dychovej hudby. V premiérovom aj reprízovom predstavení.

Vo všetkých číslach a faktách. Za nimi je úsilie, snaha, práca. Tvorcov a interpretov (t. j. vlastne spolutvorcov, ktorých grandiózny podiel na živom, žijúcej podobe skladieb je už zákonite odsúvaný do mimovoľnej „dramatickej roviny“).

A je tu aj atmosféra (neopakovateľná), ktorú vytvára (o. i.) publikum. Tancovníci, nepočítajúci – ale verná časť, ako aj príležitostní priaznivci alebo náctoční nadšenci „novoznejúcich tónov“.

Tátoročná prehliadka nebola ani jubilejná, ani prelomová. Len nadstavba na dobre zavedené tradície svojich predchádzajúcich ročníkov. Zdravila, alebo rozvinula v minulom ročníku inovované dramatické prvky (zostavu a konšteláciu príbuzných skladateľských prvkov do jednotlivých koncertov, profiláciu Ateliéru mladých, predstavenie tvorby, exkurz do oblastí výtvarného umenia, sympóziom mladých muzikológov, predajné stánky gramoplatní a hudobníkov a iných vydavateľstiev...). Zanechala celú stupnicu zážitkov, dojmov, pocitov, otázok, otáznikov (aj výkričníkov...). V desiatkach skladieb, ktorých štýlový rozptyl je široký. Od kompozičných konfesií, asociácií sa k minimalu, postvebernovským orientáciám, neo-kontra tendenciám, k folklórne, klasicizujúco, syntetizujúco i osobnostne vyjadrovaným formuláciám hudobných myšlienok. A podobne – alebo ešte vyhrtenejšie ich hierarchizuje rozkmit krivky rôznych ambivalentných hodnôt...

11. II.

Koncert speváckeho zboru a orchestra SLUK-u

Ôtvára koncert patrilo speváckemu zboru a orchestru SLUK-u. Teleso, s ktorým spolupracoval celý rad slovenských skladateľov, si tohto roku pripomenie okrúhle výročie svojho založenia. Premiéru nových programov pripravuje na prehliadke Novej slovenskej hudby uviedol preto program, svojím zameraním skôr retrospektívny – výber z tvorby týchto autorov, ktorí v minulosti spoluvytvárali profil telesa a podstatnejšie zasiahli do žánru úprav hudobného folklóru. Skromný výber skladieb z kmeňového i novšieho repertoáru speváckeho zboru a orchestra, doplnený jednou premiérou, naznačil len symbolicky niektoré základné orientácie v tvorbe pre SLUK za uplynulé obdobie.

Krátky, približne trištvrtehodinový program sa usiloval priniesť prevažne výber z reprezentatívnych a umelecky hodnotných úprav. Typ monumentálneho vokálno-symfonického spracovania pripomenuli Cikkero-ve Spevy z Lužnej a Suchoňove Terchovské spevy, ktoré dodnes nestarili z kompozičného dôvtipu a páťosu. Stredná skladateľská generácia vnesla do tvorby pre súbor od druhej polovice sedemdesiatych rokov niektoré nové momenty, obrátila pozornosť aj na archaickejšie prejavy a snažila sa v rámci komornejšieho spracovania o hlbší individuálny prienik do autentického predlohy. Škoda, že z tohto typu tvorby SLUK uviedol len Plačky Tadeáša Salvu, ktoré už zreteľne pokračujú hranice jednoduchej úpravy a mozaikového radenia piesní smerom k vyššiemu významovému a tvarovému celku. Skladateľovi i napriek sugestívnemu spracovaniu predlohy pravdepodobne nešlo o priame evokovanie konkrétnej obradovej situácie – vykladania nad mŕtvym. Vpád výročnej, jarnej obradovej piesne (pri vynášaní Moreny na Smrtnú nedelu) pred záverom posúva celú kompozíciu do situácie i významovo iných rovín, navodzuje asociácie v rámci širšieho obradového repertoáru. V Bázlikových Štyroch ľudových piesňach z Myjavy zaujme individuálnejšie pochopený komorný orchestrálny sprievod, dialógizácia piesňovej predlohy však pôsobí v rámci žánru veľmi tradične. Cestu jednoduchých úprav, ktoré zámerne rešpektujú autentické piesne, naznačili Zeljenkove Oráčske spevy a Regrútske piesne Hanuša Domanského pre zbor a cappella. Za kultivovaným, temer asketickým spracovaním troch piesní I. Zeljenku sa skrýva citlivá harmonizácia, zomknutosť formy, interpretácia predlohy ako oslavnej piesne. Čisté, de-

centné spracovanie východoslovenských regrútskych piesní H. Domanského necháva v pôsobivom oblúku vyznieť autentické predlohy a vyniknúť expresívnej lyrike mužského viachlasného spevu. Jediná premiéra (skôr retrospektívneho charakteru) pod názvom Terchová, Terchová od T. Andrašovana prináša známy piesňový materiál, za ktorým siahli už viacerí upravovatelia. Nevymyká sa podstatne z rámca štandardného typu vokálno-inštrumentálnych úprav, ktorý si Andrašovan vytvoril počas dlhoročnej spolupráce so SLUK-om a ktorý vo výraze preferuje najmä vitalitu a emóciu. Úprava, uvedená v premiére, vychádza z kombinácie, striedania štylizovanejšieho vokálneho prejavu a zemitej imitácie rýchlych tanečných medzihier terchovskej muziky.

SLUK vystúpil na podujatí za sťažených podmienok – chrípka „pomohla“ zredukovať orchester a hlavne spevácky zbor. To azda ovplyvnilo dĺžku programu, zanechalo stopy na výkone telesa i celkovom vyznení niektorých skladieb. Utrpeli tým najmä kompozície Cikkera a Suchoňa, hoci zbor spieval skutočne s plným nasadením. Vo vedení orchestra a zboru sa striedali traja dirigenti. Marián Vach sa ujal premiéry a náročných partitúr Suchoňa a Salvu. Prístup Magdy Rovňákovej v zboroch a cappella preferoval detailné precízne prepracovanie frázy, najmä citlivú prácu s dynamikou, Ján Matúš sa predstavil v menej „ohybnej“, no spoľahlivej interpretácii Cikkera a Bázlika. Zo sólistov zaujal už tradične L. Uhrák a V. Vargicová.

HANA URBANCOVÁ

12. II.

Ateliér mladých

Pohľad na tvorbu mladých skladateľov je pohľadom do budúcnosti. Čím sú autori mladší, o to ďalej vidíme perspektívy hudobnej tvorby. Táto myšlienka platí aj v časoch, v ktorých budúci čas nie je ľahko predvídať. Prítomnosť v oblasti tvorby totiž nepredstavuje jednoznačne východisko a ani vyhranené hľadanie konkrétnych ideálov. Dnes neexistuje jednotný štýl, ako v niektorých fázach minulosti – širší východiskový základ však poskytuje väčšiu voľnosť v individuálnej tvorbe i hľadaní vlastných, najprilichavejších cieľov pri vývoji, ako i formovaní skladateľskej osobnosti.

Celkovo však možno konštatovať, že sa prejavuje tendencia akéhosi návratu k tradičným istotám hudby v takej miere, že začínajú presviatať dotyk s funkčnou harmóniou, ktorej základné črty ako aktívne činitele ovplyvňujú štruktúru hudby.

V programe koncertu odzneli nasledujúce diela: Miroslav Kroupa – Štyri prelúdiá pre klavír; Peter Jantošičiak – Dychové kvinteto pre flautu, anglický roh, klarinet, lesný roh

a fagot; Marek Piaček – Drozd, pieseň pre nižší hlas a sláčikové kvarteto na poéziu Milana Rúfusa; Miroslav Kroupa – Flautové kvarteto; Alexander Mihalčič – Sláčikové kvarteto; Miloš Betko – Nevesta hŕb, vokálno-inštrumentálne oktetu podľa novely Františka Švantnera.

Skladba Petra Jantošičiaka zapôsobila svojou vyrovnanou a dômyselnou faktúrou, tektonikou, účinnými polyfónnymi postupmi a melosom.

Pieseň Drozd Mareka Piačka, najmladšieho adepta kompozície, prekvapila všetkých svojím výrazovým nábojom, účinnými harmonickými riešeniami, ktoré dokázal zasúladniť s významovou krivkou textovej predlohy. Je to originálna skladba, ktorá signalizuje priaznivý vývoj autorových hudobných ako i intelektuálnych dispozícií.

Flautové kvarteto Miroslava Kroupu nastoľuje nemalé kompozičné problémy už svojím mimoriadnym obsadením, v ktorom chýba možnosť zvukového kontrastu. Je však riešené veľmi dôvtipne. Svedčí o nemalej iniciatíve v uplatnení nástrojov, v exponovaní kontrapunktických kontrastov ako i vo využívaní zvukových odtieňov súboru. Skladba presvedčila sústredenou i schopnosťou vŕzať z danosti nástrojov maximálny účinok. Jeho klavírne Prelúdiá si však azda nenašli úplnú, adekvátnu výrazovú štýlovosť.

Betkova skladba zaimponovala pestrosťou a živosťou, podmienujúcou značnou fantáziou v inštrumentácii. Svedčí o vytríbenom zmysle pre výber, dávkovanie a kombinovanie inštrumentálnych farieb. Rytmičku mnohohlasnosťou proti sebe posunutých línií dokázal zjednotiť a zomknúť do pevných obrysov.

Sláčikové kvarteto Alexandra Mihalčiča reprezentovalo autora schopného ovládnuť a riadiť svoje schopnosti a skúsenosti. Dielo predstavuje vytríbený celok. Treba vyzdvihnúť zmysel pre prácu s tradičnou sadzbou sláčikového kvarteta, ktorého kontúry dokázal skladateľ naplniť svojimi vlastnými ideami.

Záverom možno s radosťou konštatovať, že celková úroveň tohto koncertu sa pohybovala na značnej kvalitatívnej výške. Tento fakt nám dáva oprávnenú nádej vidieť budúcnosť tvorby týchto mladých skladateľov. Súbor VENI sa zaslúžil veľkým dielom na tomto úspechu.

JÁN ALBRECHT

Symfonický koncert

Prvé symfonické podujatie prinieslo hneď tri premiéry. Symfonický orchester Čs. rozhlasu a dirigent Marián Vach sa teda ocitli v neľahkej situácii, typickej pre uvádzanie nových, ešte dostatočne „nestrávených“ kompozícií. Tých zopár poslucháčov, ktorí sa rozhodli stráviť nedeľný večer s tvorbou slovenských skladateľov, bolo svedkom dramaturgicky bohatého a rôznorodého koncertu, v rámci ktorého prezentovali traja skladatelia v podstate tri výsostne odlišné skladateľské poetiky a pohľady na problém hudobnej tvorby. Funkciu efektnej introdukcie mala splniť (a aj splnila) slávnostná predohra Hanuša Domanského Chvála zeme, dielo, ktoré zaujalo nielen úprimným, ľudsky angažovaným posolstvom zakódovaným v podtitule, no strhlo predovšetkým samotným vyznením, ktoré možno považovať za triumf Hudby. Hanuš Domanský ani v Chvále zeme nepopiera svoje veľké vzory – tak, ako ich nepopiera v symfónii alebo klavírnom koncerte. Jeho hudobná výpoveď je tvorivým pretažením dedičstva Janáčka, Šostakoviča, čiastočne vari aj Martinů. Premiéra predohry Chvála zeme vnesla do koncertnej siene akúsi radosť a pravý muzikantský entuziazmus. Jej podstatou je permanentné vrstvenie základného motivického tvaru, či skôr princípu v procese dynamickej gradácie. Nedá sa s raviať o evolúciu; vhodnejší pojem je hudobný prúd, ktorý zaujme morfológiu aj syntaxou hudobných tvarov a mimoriadne účinnou, „vzdušnou“ zvukovosťou, typickou pre väčšinu Domanského diel. Chválu zeme treba zaradiť do kategórie hudobných delikates, ktoré sa dajú vychutnávať aj „nedržiac hlavu v dlaniach“.

Celkom inú atmosféru priniesla kompozícia Jozefa Sixtu Punctum contra punctum, ktorá sa predsa len dočkala živého predvedenia. Čakala naň osemnásť rokov, preto je na mieste vysloviť obdiv a vďaka dirigentovi Mariánovi Vachovi a hráčom SOČR-u za skutočne heroický úmysel a výsledný výkon. Partitúra diela Punctum contra punctum je v kontexte slovenskej symfonickej literatúry jedinečná a ojedinelá. Platilo to o nej v dobe vzniku, teda v roku 1971, platí to o nej aj dnes. Tvorivé princípy Jozefa Sixtu sa už dávno sformovali do monolitného, nenaštrbiteľného systému, identifikovateľného bez väčších problémov. Neochvejnosťou dávno nastúpenej cesty sa meno Jozefa Sixtu stáva

symbolom, za ktorým sa skrýva obdivuhodne stabilný majstrovsky kontúrovaný skladateľský profil. Handicap tohto 64-hlasného kánonu inokujúceho veľkých duchov dávnych aj menej dávnych dôb spočíva v enormnej interpretáčnej náročnosti; názor, že Punctum contra punctum je „nehrateľnou“ skladbou, ktorú možno realizovať vari iba v štúdiu, však do značnej miery spochybnilo premiérové uvedenie kontrapunktického kolosu. Je pravdepodobné, že autorská aleatorika bola umocnená o „hráčku aleatoriku“, čo však nezmení nič na skutočnosti, že dielo odznelo vo všetkej svojej subtilnosti a grandióznosti zároveň.

2. symfónia Ladislava Holoubka vznikla v roku 1987 a je plynulým pokračovaním tradície slovenskej hudobnej moderny. Formová štruktúra využíva odkaz klasicko-romantickej epochy a je materializovaná masívnym orchestrálnym aparátom. Nechýba sonátový dualizmus, evolučná hudba, fugató, trojčasťový cyklický tektonický skelet. Hľadiac na kompozíciu cez prizmu skladateľských estetických a štýlových východísk, javí sa ako logický dôsledok tradície slovenského symfonizmu reprezentovaného predovšetkým tvorbou A. Moyzesa.

IGOR JAVORSKÝ

13. II.

Komorný koncert českých skladieb

Pôvodná myšlienka dať v rámci národnej prehliadky novej tvorby priestor znelej podobe bratskej hudobnej kultúry postupom času prerástla do pravidla: už niekoľko rokov nachádzame v prostredí novej slovenskej hudby podujatia, ktoré reprezentujú vzorku súčasného diania v českej hudbe (a naopak – slovenskú hudbu integruje česká prehliadka).

Komorný koncert na hrade patrilo teda tvorbe súčasných českých autorov – interpretovanej českými koncertnými umelcami. Ponuka piatich skladieb sľubovala solídny, generácie i štýlovo výstižný záber v novej českej kompozičnej žni.

Autorom prvej skladby – Klavírneho tria bol Petr Eben (1929), skladateľ, ktorého meno je garanciou kvalít, synonymom zážitku z hudby, poskytuje nielen estetické pookriatie, ale spravilá zasahujúcej i do hlbších zón poslucháčovho vedomia. Úvodná kompozícia znela v týchto intenciách a bola najvyššou atraktívnym vstupom na pôdu českej tvorby. Čím hlavne zaimponovalo Ebenovo Trio? Azda v prvom pláne dramaturgiou pevného, jasného pôdorysu, z ktorého sa odvíja množstvo dejov a situácií. Koncentrovanou rečou: – tá neznie okázalým páťosom, ale obracia sa skôr k výrazovej askéze a civilnému ľudskému rozmeru, ktorý, akokoľvek tmený introvertnou pokorou, preberá podobu vysokej preduchovnosti (velebné elegickú 2. časť!). Mimoriadne koncentrovanou plochou je zvláštna 3. časť – plná rozporov a zároveň synchronu výrazových pólův, reprezentovaných súbežne obsedantným klavírnym „funěbre“ a tanečnými epizódami (valčík, polonéza...) v sláčikoch. Zdanlivo žiadne novum... v Ebenovom poňatí a dotyku však jedinečná hudba, výnimočný výsledok. Skvelými interpretmi boli J. Klíka – husle, J. Zvolánek – violončelo a A. Strížek – klavír.

Ďalšie klavírne Trio appassionato (Ars trio: D. Vlachová-Páleníčková, J. Páleníček a M. Ballý) reprezentovalo tvorbu štyridsiatnika Pavla Jerábka (1948). Autor je známy zaujatou vážnosťou prístupu ku svojej profesii. Vážne je i Trio appassionato. Dôsledne vystavená skladba sa pohybuje v baladicko-rapsodicko-tragickej výrazových rovinách v obsahovej výplni sa snaží vystihnúť naliehajúcu vnútornú reflexiu. Komorná až intímna substancia zámeru však nie celkom výstižne korešponduje s použitým arzenálom. Kompozícia akoby bola presýtená šírkou patetickými vyznievajúcimi gest s názvkami romantizujúcej nostalgie. Azda len záver – kvázi katarzia – presvetlí predchádzajúce dianie civilným presvedčivejším tónom.

Estetickým programom mladého Hanuša Bartoňu (1960) je (podľa odkazu v bulletine) snaha po určitom obohacovaní (syntéze) hudobného jazyka v zmysle transformácií prvkov a postupov inej proveniencie, najmä príslušajúcim oblasti populárnej hudby. Takto proklamovaný ideál bol jasný aj z počutej fantázie pre klarinet (Lukáš Matoušek) a klavír (autor) Rytmy z ulice. Už samotný titul nika množstvo asociácií, podnecuje hudobnú imagináciu. Bartoňova skladba však ako celok vyznela nie príliš jednoznačne. Akási náhoda? A „synkopický“ improvizáčný nerv nedokázali dôsledne obhájiť za-

Dokončenie z 3. str.

mýšľaný kompozičný projekt. Mladému autorovi však nemožno uprieť invenčnosť a muzikantský základ, ktorý môže byť príslubom pre kompozičné napredovanie.

Miroslav Pelikán (1922) v Sonáte pre husle a klavír (Ivan Štraus a Jana Náčovská) preferuje využitie nástrojových možností oboch instrumentov, jednak v nezávislej pozícii, jednak v paralelnom súznení. Hudobná dikcia skladby sa opiera o spoľahlivé, overené kompozičné princípy, zaujme šírkou výrazového diapazónu.

A napokon **Miloslav Ištvan (1928)** a jeho **2. sláčikové kvarteto**, ktorého hudba zaznela neobyčajne sviežo a značne oživila záver koncertu: Ištvan sa hlási k folklórnym koreňom, k elementom ľudovej hudby (najviac moravskej). V organizme jeho skladieb to však nevzníva ako manifestačná póza, alebo estetická nadstavba. Folklórne jadro je v skladateľskej reči zakotvené v zreteľných symboloch hlboko v invenčnom žriedle jeho tvorivých procesov. V 2. kvartete, ktorého rozvrh je rozdelený do piatich vzájomne súvisiacich častí sa popri „univerzálnom“ hudobnom tkanive ako záblesk vynára a opäť rozplynie modálny „leitmotív“ – určujúci, zdôvodňujúci a zomkňajúci myšlienku hudby celého kvarteta. K úspechu skladby prispela výborná interpretácia Moravského kvarteta (Ludvík Boríšek, Jan Řezníček, Jiří Beneš a Bedřich Havlík).

LÝDIA DOHNALOVÁ

14. II.

Zborový koncert

Tohtoročný zborový koncert zaradený na začiatok prehliadkového týždňa sa po bezprostrednom odznení javil ako viac-menej priemerný, no po absolvovaní celého koncertného maratónu ho možno jednoznačne hodnotiť vyššou známkou. A to i napriek tomu, že celkový dojem z prvých dvoch skladieb (Hochel, Hrušovský) negatívne ovplyvnila nepresvedčivá interpretácia **Speváckym zborom mesta Bratislavy (dirigent L. Holásek)**.



Spevácky zbor mesta Bratislavy s dir. L. Holáskom uviedol skladby S. Hochela a I. Hrušovského. Snímky: P. Heringeš

Úvodný oslavný zbor **Stanislava Hochela Vyznania zemi pre miešaný zbor a cappella na text D. Bukvayovej** však veľa možností na výrazovo plastickejšie stvárnenie neposkytol. Nie príliš nápaditá, tradične poňatá kompozícia, vystavaná prevažne na homofónnych postupoch pôsobila dosť staticky a jednotvárne. Zamýšľanému hymnickému charakteru chýbal náboj autentického, povznášajúceho vlasteneckého páťosu (príznačného pre romantické národnobuditeľské spevy, ktoré textovou predlohou i spôsobom pretlačenia pripomenuli).

Zborová tvorba **Ivana Hrušovského** znamená kvalitu, ktorá je už sama sebe hodnotiacim kritériom. **Mikropóezie pre miešaný zbor, flautu a klavír na básnické texty J. Iwaszkiewicza v preklade P. Horová** vynikli na prvé počutie trochu rozpačito. Príčinou bola najmä indiferentná, „bezhlásna“ interpretácia SZMB. Po náležitom „uležaní“, prípadne doštudovaní nám teleso iste predstaví toto vokálne i výrazovo náročné dielo ako jeden z vrcholných skladateľských zborových opusov. Deväť zborov a cappella odznelo v premiérovej podobe spolu s instrumentálnou introdukciou, 4 intermezzami a kódom (čo je podľa autora jeden z troch možných spôsobov interpretácie – cyklus možno spievať bez nástrojov, prípadne ako výber jedného, či viacerých samostatných zborov). Nežné farby impresionisticky lade-

ných, krehkých skladieb podčiarkujú jemne nuansovanú výrazovosť tejto hudobnej mediácie. Sugestívna skratka básnickej metafory je určujúcim momentom pri voľbe kompozičných postupov. Lyrickosť i zádumčivosť cítime z postupného narastania a dlhého doznievania akordov zaznievajúcich väčšinou v brumende, v pianových dynamických rovinách. Adekvátne k poetickému obsahu objavuje sa aj výrazná melodika veľkého rozsahu, na druhej strane zahustené plochy zväčša poltónových štruktúr, aleatorické postupy, silno pôsobí časť pripomínajúca chorál. Celkovo je to skladba reflexívna, pohybujúca sa v rámci jednej základnej výrazovej roviny.

Ako interpretačný i výrazový kontrast zapôsobila sugestívna skladba **Hanuša Domanškého Hojana pre mužský zbor so sprievodom bicích nástrojov**. Permanentné varírovanie melodicky i rytmicky jednoduchého motívu vytvára rudimentárne, výrazové zafarbenie, umocnené aj interpretáciou mužskými hlasmi. Ako ľudové zaklínanie pôsobí tvrdošijný, rôznorodo rytmizovaný synkopický pohyb – narastanie dynamickej energie. Predovšetkým je to však vtipná hra s jednotlivými hudobnými elementmi, zvýraznená použitím bicích nástrojov. Osobitné čaro skladby zvýraznila aj výborná interpretácia mužskej zložky **Slovenského filharmonického zboru (dirigent Pavol Procházka)** a spoliučinkujúceho **Stanislava Mášika (bicie)**.

Kvalitou stvárnenia zaujala aj premiéra dvoch miešaných zborov **Milana Nováka Hovorí zem a Chlieb (na fragmenty básní Mikuláša Kováča)**, venovaných výročiu Februára. Ich charakter je však predovšetkým lyrický, najmä v prvom zbere aj v zvukovej farebnosti až nežný, dotvorený vrúcny sopránovým sólom. Meditatívne skladby skomponované s pravým muzikantským fortieľom nezaprú inšpiračné zdroje: slovenskú ľudovú pieseň i kontinuitu našej zborovej tradície.

Slovenský filharmonický zbor sa podstatne podieľa aj na realizácii náročného madrigalu **Jozefa Malovca Prašnica pre ženský zbor, bicie nástroje a mg. pás na slová Heleny Malovcovej**. Symbolický príbeh života a smrti, zaširovaný v mnohoznačných veršoch determinuje zvukomalebne využitie vokálu, i celkovú výstavbu diela. Dominuje bohatá zvuko-

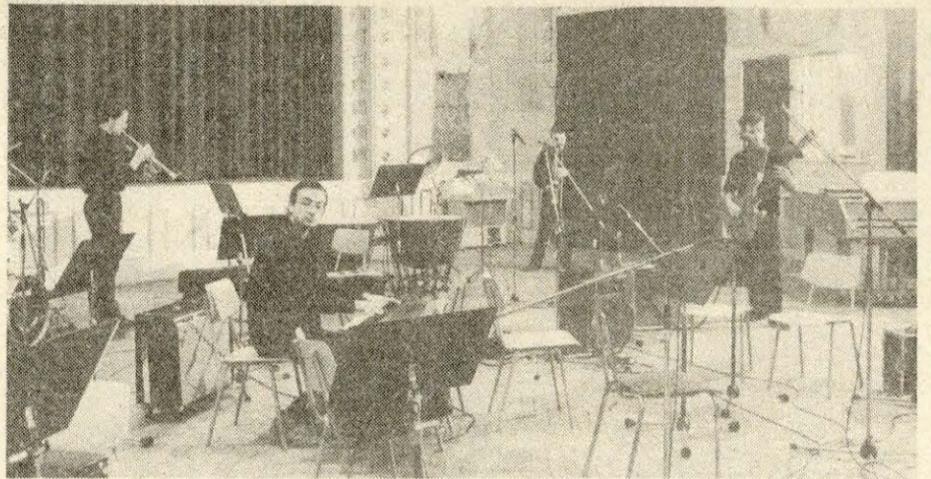
vosť, v súlade s gradáciou básnického obsahu, miestami až agresívnosť elektroakusticky spracovaných častí. Madrigal však zaujal aj lyricko-meditatívnu polohou, pôsobiacou často ako mnohofarebná improvizácia.

MARTINA HANZELOVÁ

Komorný koncert

Vskutku najbizarnejší obraz kompozičnej rozmanitosti nám predstrel tento komorný koncert. Až neúnosné kvantum hudby v rozpätí troch hodín zamestnávalo tu pozornosť všetkých poslucháčov.

Na začiatku tohto komorného maratónu sa nám prihovoril **I. Dibák Troji romancami pre bas a klavír na básne P. Štillichu op. 38 (interpreti) P. Mikuláš – bas, J. Malík – klavír**. V tejto hudbe autor vedome stavia do konfrontácie prvky konsonantné a disonantné, tonálne a atonálne, hedonizmus i meditatívnosť, pijácku bodrosť i tklivú melanchóliu. Tento konglomerát kontrastov sa vzájomne oslovuje, čím sa udržiava v hudbe istá vyváženosť a rovnováha polarizujúcich fenoménov. Tento projekt, zdá sa, funguje v oveľa väčšej miere racionálne než latentne, či intuitívne v duchu zásad – kto projektuje, tvorí (nie opačne). Interpretácia v pravom slova zmysle pomohla dielu dostať sa na strop svojich možností. V zápätí zaznela hudba



Martin Burlas (spolu s členmi súboru VENI) sa podieľal na interpretácii vlastnej skladby Tridsaťtri.

M. Burlas – Tridsaťtri pre sláčikové kvinteto, trúbku, violončelo, elektrickú gitaru, klavír, syntezátor, bicie, saxofón a tárogató (v interpretácii súboru Veni). Svet do ktorého nás unáša táto hudba nemožno už dnes vzhľadom na skladateľov tvorivý vývoj nazvať len zjednodušene minimálnou hudbou. Tie začiatky, v ktorých bol minimalizmus nielen orientáciou, ale i výslednicou, sú dávno preč. Z oparu hedonistických začiatkov sa profiluje istá kompozičná poetika, ktorá zaujme svojou kultivovanosťou, vytríbenosťou a potrebou niečo povedať. V týchto polohách stáva sa i repetitívnosť funkčným článkom hudby. Tento raz vystupujeme v dialógu s idiomami voľnej improvizácie a so svojskou farebnou kolážou, ktorá napomáha sugescii zastaveného času. Táto hudba je v určitých úsekoch schopná vyvolať v človeku pocit, v ktorom sa ruší plynutie, kontinuita, evolúcia. No nejde len o pocit, v ktorom sa zastavujú hodiny v našom vedomí. Ide tu zároveň o komentár k svetu, ktorý nás obklopuje. O túžbu zastaviť hrozivo sa rútiaci cval vecí okolo nás. Áno, je to ilúzia, sen, prelud, ale pod povrchom tohto zastaveného času zaznieva i apel v podobe tichej meditácie, žalospievu a výčítiek. Nepochopit vnútorný svet mladej generácie, ich obavy a pocity, ktoré sa rodia z kontaktu so svetom okolo nás znamená toľko, ako sa vystaviť izolácii. Bolo by to pokračovanie skratov v kontaktoch rôznych generácií.

V kompozičnej práci **I. Burlasa Večerná pieseň pre koloratúrny soprán elektrickú gitaru, 1. bicie – džezová sada, 2. bicie – vibrafón, tympan, gong, tímables – sa dostávame zo sveta znehybného opäť do kolobehu plynutia. Tu sa dostáva k slovu konfrontácia džezových a rockových prvkov s tzv. vážnou hudbou, navyiac i konfrontácia ľudského hlasu – sopránu s instrumentálnou hudbou. No evolúcia, vývojová procesualnosť posúva tu veci do naprosto iných rozmerov. Všadeprítomná kantabilnosť vnáša do hudby dávku apelatívnosti. Aj to je reflexia, pravda iného druhu než tá predchádzajúca. I keď sa estetický účinok v tomto diele zoslabil, predsa len pretrvávajú pocit z túžby autora niečo o sebe povedať. Niečo, nie za každú cenu. Interpretácie sa na stvárnení tohto diela podieľali **I. Tannenbergerová – soprán, M. Jakabčic – gitara, O. Petráš – 1. bicie, A. Popovič – 2. bicie**.**

Veľmi konkrétny kompozičný program si stanovil **P. Cón** vo svojom diele, ktoré má názov **Dextempore pre basklarinet a syntezátor**. Skladbu nazval autor veľmi výstižne dialógom akustického a elektronického nástroja. Dialógom nie v zmysle vzájomného popierania, ale skôr hľadania a nachádzania nových možností v rámci vzájomnej koexistencie. Lebo tým, že Cón stavia vedľa seba takto kontrastne vyhotorené obsadenie, vnáša do svojej hudby isté asociácie odludštenosti a chladu s hrejivým a vrúcny spevom basklarinetu. Teda opäť istý dialóg a polemika so svetom. Mnohorakejšie využitie syntezátora vnáša do hudby viac polemiky, viac napätia a konfliktných treníc. Dielo stvárnil **P. Drlička a P. Cón**.



Klaviristke Daniele Kardošovej dedikoval J. Zimmer svojou 7. klavírnou sonátu.

V rámci koncertu odzneli i diela, ktoré pravdupovediac nezaujali. Napríklad **Bodnárov Undekagon pre violu a čembalo, či Tandlerovo Čakanie na deň, päť piesní s flautou, husľami a violončelom**. Neboli to však provokujúce prehry, veď profesionalita bola v oboch prípadoch dôsledne zabezpečená. Veľkým rozčarováním tohto komorného koncertu bolo stretnutie s hudbou **J. Zimmera** – konkrétne s jeho **7. Sonátou pre klavír – Ricordanza op. 113** (inak v znamení interpretácií **D. Kardošovej**). Zimmerove kontakty s J. S. Bachom, Beethovenom, Debussym, či Schönbergom pôsobili skôr ako nedorozumenia. Prirôdzené, takéto kategorické zamietnutie diela nechce byť spochybňovaním profesionality a nesporných kvalít skladateľskej osobnosti J. Zimmera.

Záver koncertu otvoril **J. Beneš** a jeho **2. sláčikové kvarteto** v znamení interpretácií **Moyzesovho kvarteta**. Na tejto hudbe zaujalo predovšetkým neustále rozduchovanie napätia (nepretržité konfrontácie centripetálnych a kinetických síl). Z toho prirodzene vyplynula nervná rotácia hudby, ktorá sa dovoľavala nepretržitej spevnosti a pôsobivej práce s časom (s kalkulovaním ticha, prázdneho priestoru atď.). To sú teda rozhodujúce momenty, pre ktoré dielo akceptujem ako najvyhranenejšímu výpoveď tohto komorného koncertu.

IGOR BERGER

15. II.

Komorný orchestrálny koncert

Tento koncert bol akosi malou prehliadkou siedmich diel z tvorby skladateľov rozličných generačných vrstiev a štýlových orientácií.

V úvode zaznelo vcelku pôsobivé dielo – **Komorný koncert pre violu a trinásť sláčikových nástrojov od Antona Viskupa**, ktoré v jeho tvorbe predstavuje výraznejší vývojový posun. Dominuje meditatívny výraz (v I. a II. časti – čiastočne tu možno vidieť analógie s Kančeliho hudbou – kým III. časť má kontrastný, motoricko-dynamický charakter), redukcia v oblasti jednotlivých parametrov výstavby hudobného diela (napr. prehľadnosť faktúry, zvuková striedmosť, harmonická i metrytmická jednoduchosť) a tiež kvázi návrat k tradícii a ňou ustáleným kompozičným princípom (klasicisticko-romantický spôsob využitia sólového nástroja v komornom koncerte i tektonicko-formových postupov). Tieto znaky sú významné pre prejavy a štýlové smerovania tzv. hudobnej postmoderny (aj keď niektoré skladobné postupy napr. v III. časti vykazujú črty vlastné prejavom moderny), na pozícii ktorej sa autor možno vedome stavia.

Dobrá interpretačný výkon (**ŠKO Žilina** s dirigentom **J. Valtom**, viola – **L. Kyselák**,

Dokončenie zo 4. str.

ktorý dokázal vyťažiť z bohatstva výrazových možností violy) podčiarkol účinok diela.

Pavol Bagin – ako sám vyslovuje svoje intencie v texte programového bulletinu – chce vzdať hold umeniu čembalistky M. Dobiášovej a jej interpretácii 12 Concerti grossi G. F. Händla s Cappellou Istropolitana. „V diele som sa nesnažil riešiť problematiku hudobnej reči, ale išlo mi o typ zdravej hudby s koncertantne ponímaným čembalom a snahou využiť jeho zvukovú špecifickosť.“ Tento zámer sa mu zrejme podaril, aj keď možno namietať, či je možné komponovať a zároveň neriešiť problematiku kompozičnej reči, resp. v opačnom prípade by mala byť vyriešená.

Interpretačný výkon sólistky (M. Dobiášová) i sláčikového ansámbľu (ŠKO Žilina) možno akceptovať so slovami uznania.

Parafrázy pre flautu a sláčikový orchester (sólista J. Figura ml.) od Milana Nováka boli akousi zmiešaninou rôznych štýlových rovin, podla okruhu inšpirácií v jednotlivých častiach – na spôsob J. S. Bacha, E. H. Griega, N. Rimského-Korsakova, C. Debussyho, G. Gershwinu, a v konečnom dôsledku (v poslednej časti) i na vlastnú tvorbu. Ostáva otázka, či parafrázy boli naozaj parafrazami, alebo viac, či menej vhodnými napodobeniami štýlových prejavov daných autorov. A ani samotné napodobňovanie, oné komponovanie à la „...“, by nebolo problémom, rozhodujúcou je však miera umeleckej realizácie.

Doterajšia tvorba Petra Zagara vyzerala zjavne príklon k tradícii – klasicisticko-romantickej, ale aj k domácej a svetovej hudobnej moderne 20. storočia. Jeho **Hudba pre dve flauty, dva klarinety, dva fagoty, sláčiky a mg. pás** predstavuje ďalší posun cez obohatenie dnes už tiež tradičiou minimal, repetitiv a meditatív music: základné hudobné pásmo tvorí v sláčikoch prebiehajúca meditácia romantického nádychu (elementárne tonálne súvislosti) a nad ním zaznieva výrazný motív v dychových nástrojoch, rozvíjaný spôsobom známym z minimal a repetitiv music. Použitie mg. pásu, z ktorého zaznieva ľudský hlas a zvuky prostredia rozhlasového štúdia, má mať (podľa slov autora) funkciu rušivého elementu v skladbe, určitého zásahu zvonka („svet je plný takýchto situácií, často necitlivo zasahujúcich do života jednotlivca“). Mg. pás tu však nepôsobil rušivým dojmom, ale bol len akousi zvukovou kulisou, výraznejšie nezasahujúcou do hudobného procesu. Pravdepodobne zvýšením zvukovej intenzity (nevedno však, či jej potlačenie nebolo zámer) by sa želaný rušivý účinok dosiahol. V skladbe však postrádam väčšiu odvahu vynachádzať a objavovať (tým viac, že ide o mladého autora), pričom nemám na mysli rovinu vynachádzania nových konštrukčných prostriedkov, ale už známymi, k dispozícii stojacimi možnosťami, vytváranie nových súvislostí; v opačnom prípade možno pochybovať o samotnom zmysle tvorby.

V druhej polovici koncertu, po kvalitnej interpretácii ŠKO Žilina pod vedením J. Valtu, realizoval tri diela slovenských autorov SKO so svojím umeleckým vedením **B. Warchalom**. Prejav tohto ansámbľu mal črty perfekcionizmu, profesionálnej suverenity, ale aj ostrosti a snád prílišnej drsnosti vŕazu na úkor mäkkosti a jemnosti zvuku sláčikových nástrojov (to však patrí už k tradícii ich interpretačného štýlu).

Ladislav Holoubek, jeden z popredných predstaviteľov hudobnej moderny na Slovensku, prezentoval sa skladbou **Zalúbenci**, malou poémiou pre komorný sláčikový orchester. Aj toto autorovo nové dielo nesie znaky jeho zrelého, vyhraného spôsobu kompozičného myslenia.

Juraj Hatrík svoje **Zátiaša s husľami, cyklus desiatich skladieb pre husle a sláčiky** (sólistka A. Šestáková), koncipoval spočiatku ako inštruktívny cyklus pre husle a klavír, určený mládeži. Pravdepodobne aj z týchto dôvodov má dielo charakter radostných, mladícky optimistických nálad, ktoré v kontexte napriek tomu vystupujú „ako symbol nostalgickej túžby za detstvom, matkou, za všetkým, čo odchádza zo života človeka, ale ostáva v jeho srdci a pamäti“ – táto črta je prítomná aj v iných autorových dielach. Zaznieva tu množstvo motívov, tém, vyvolávajúcich evidentné analógie s melódikou ľudových piesní, s chronicky známymi nápevmi. Autor k tomu nedospieva cestou priamych citácií, či návratu k tradícii tonálnej a modálnej hudby, ale logickým dôsledkom cez zužitkovanie harmonických a tónových systémov 20. storočia (napr. generovaním radu tónov kvintovej resp. kvartovej postupnosti je možné dosiahnuť rôzne štrukturované diatonické sledy, podobajúce sa napr. na melodiku ľudových piesní). Táto metóda však skrýva aj určité problematické stránky – poslucháč totiž nenadobúda mnohokrát dojem prekonania tradície, naopak, skôr pocit určitého štýlového klíšé. V súvislostiach, v akých skladba za-

znela, pôsobila navyše ako neúmerne dlhá (uvedomujem si, že to mohlo byť spôsobené danými okolnosťami jej uvedenia v rámci prehliadky).

Na záver koncertu zaznela **Hudba pre Warchala**, suita pre komorný sláčikový orchester od Ilya Zeljenu, ktorá možno bez zveličenia označiť prívlastkom „klasické“ (v zmysle dokonalé) dielo. Je tu prítomný autorov charakteristický a v širšom kontexte domácej i zahraničnej tvorby osobitý štýlový prejav, ktorý nesporne patrí k najväznejším konštituentom slovenskej hudby.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

16. II.

Koncert populárnej hudby

Pred časom som sa zúčastnila v poľskej Bydgoszci na kurzoch animácie hudby, na ktorých prednášatelia zdôrazňovali myšlienku, že dramaturgická koncepcia koncertných cyklov, festivalov a pod. musí byť zacielená na istý typ poslucháča. Preto táto reminiscencia v súvislosti s hodnotením koncertu populárnej hudby? Rada by som sa totiž prepracovala k odpovedi na otázku, pre aký typ poslucháča je koncipovaná prehliadka NSH. Neviem si dosť dobre predstaviť až takého všestranného poslucháča, ktorý má vzťah k „intelektuálne zameranej“ súčasnej vážnej hudbe (často diskutujem na túto tému s „poslucháčom-konzumentom“, ktorému sa zdá súčasná hudba intelektuálnou), k folklóru, dychovke; a napokon aby bol poslucháč v hudbe skutočne „harmonicky rozvinutou osobnosťou“ aj k populárnej hudbe. Zaradenie koncertu SLUKu, dychovej hudby, populárnej hudby do rámca prehliadky, orientovanej v prevažnej miere na artificálnu hudbu, nás totiž presvedča buď o rozhodnutí usporiadateľov prejavíť zhovievavosť k týmto druhom, alebo o snahe prevychovať poslucháča. Prvý postoj sa mi nezdá príliš diplomatický, druhý zas príliš optimistický. Ak dramaturgia sleduje napríklad v koncerte populárnej hudby podporu autorského zámeru, a osobitých interpretačných vkladov, je potrebné tento cieľ oveľa dôslednejšie uplatňovať v už existujúcich podujatiach pre populárnu hudbu a pre netradičné, špecifické snahy vytvoriť osobitné fórum.

Ak hovorím o „netradičnom“, uvediem kto teda (vychádzajúc z tohto pojmu) účinkoval na koncerte: Peter Lipa s pre neho typickou hudbou, Adriana Bartošová s fúziou evokujúcimi experiment, Tanečný orchester Československého rozhlasu s konvenčnou až manieristickou hudbou; P. Hammel, M. Žbirka, L. Lučenič, V. Patejdl (čiže traja gitaristi, jeden klavirista + spev), ktorí predstavujú netradičné stretnutie hudobníkov s netradičným obsadením podobne ako trio J. Burian – gitara, A. Šeban – gitara, A. Jaro – basgitarra; skupina Banket s typickou „banketovskou“ hudobnou produkciou, no netradičným komentárom.

Škoda, že P. Lipa odspieval na koncerte len dve piesne zo svojho „šansónovo“ ladeného repertoáru, ktorý má blízko k poslucháčovi. Nebol tu totiž vytvorený dostatočný priestor pre spevácku improvizáciu a myslím, že viacerí sme boli zvedaví aj na prezentáciu mladých hudobníkov v jeho sprievodnej skupine. To isté mi vadilo vo vystúpení A. Bartošovej, ktoré sa javilo ako krátke intermezzo (odspievala len jednu skladbu).

Prečo som označila hudbu TOČRu za manieristickú? Z pohľadu kritérií súčasných požiadaviek sotva existujú sweet music TOČRu (dirigenti V. Matušik, V. Valovič, skladby G. Dusika, A. Lieskovského, M. Matušika, P. Zelenaya, E. Štassela). Chápem, že tieto skladby boli komponované v určitej dobe a odrážajú aj požiadavky obecnosti v tom čase, myslím si však, že sa dá mnoho urobiť v úprave piesní, zaktualizovať ich tvár v intenciách súčasného jazyka. Nemožno prispôbovať jednotlivé skladby „starému modelu orchestra“, ale snažiť sa vniesť do nich niečo nové a osobité, inak orchester zotrva na hladine klíšé. V porovnaní s dĺžkou účinkovania Lipu, či Bartošovej bolo sedem skladieb v podaní TOČRu dramaturgickou disproporciou.

Oživením programu boli ďalšie dve vystúpenia: P. Hammel, M. Žbirka, L. Lučenič, V. Patejdl a J. Buriana, A. Šebana, A. Jara. Nie preto, že by priniesli osobitú hudbu (hoci práve druhé zoskupenie: Burian, Šeban, Jaro je príslubom týchto možností), ale skôr preto, že sme radi uvítali stretnutie dobrých hudobníkov s vynikajúcou atmosférou. V prvom prípade je zrejme, že ide len o priležitostné účinkovanie (každý z hudobníkov okrem L. Lučeniča odspieval jednu

pieseň zo svojho repertoáru). Gitarové združenie džezového zamerania Burian – Šeban – Jaro by bolo dobré motivovať pre ďalšiu prácu v tejto zostave (na Slovensku podobné zoskupenia chýbajú) hlavne preto, aby sólisti získali potrebnú improvizáciu zručnosť, pohotovosť aj v nepripravenej improvizácii.

Skupina Banket sa predstavila obecnstvu so skladbami z LP Druhá doba. Ich koncert bol vlastne komponovaným programom, ktorého výsledkom je gradácia a kontakt s publikom. Štýl skupiny je v súčasnosti posunutý viac do rockovej roviny s moderným výrazom a prostriedkami. Slovné vstupy a zameranie textov sú ostrou kritikou spoločnosti.

YVETTA LÁBSKA

Komorný koncert

V súvislosti s týmto koncertom vystúpil do popredia známy a stále aktuálny fakt – dôležitosť prístupu interpreta, jeho poctivosti a nevyhnutného individuálneho vkladu na rezonancii každého, teda aj čerstvého súčasného diela u obecnstva. Na tomto koncerte odznel rad premiér, ktorú majú ten handicap, že sú vlastne prvým dotykom diela a interpreta s obecnstvom.

Uvedomili sme si to hneď v úvodnej premiérovej 5. sonáte pre klavír s podtitulom **Slnecná** od Vítazoslava Kubičku. Naštudoval ju slovenský klavirista exportnej garnitúry **Marián Lapsanský**. Po jej vypočutí som mal pocit istých rezerv nielen v interpretačnom poňatí (technicky exponované a dynamické vrcholy boli príhlučné, veduca melódia opriadaná hustými pasážami málo plastická). Invenčne aj interpretačne zaujal krásne sfomovaný úvodný meditatívny úsek. Nevieť však dostatočne posúdiť, nakoľko možno pripísať interpretovi istý rozpor, ktorý nastolil medzi obsahom a podtitulom **Slnecná**, do akej miery by ho dokázala preklenúť ideálna interpretácia, pretože i formový pôdorys diela nebol dostatočne proporčne vyvážený.

Igor Dibák v **Rapsódií pre basklarinet a akordeón op. 41** v zhode s názvom skladby nerieši nijaké filozofické problémy, lež sa usiluje rozptýliť svojho poslucháča komunikatívnou výpoveďou epizódne sa nabaľujúcu. Špecifická a postupne blízko inšpirácii domáci hudobným folklórom (o. i. ťahavých trávnic). Sympaticky vyznelo využitie technicko-zvukových možností i vzájomnej kombinácie tónu nástrojového dua. Priaznivému prijatiu diela výrazne pomohla aj interpretácia **P. Drličku** (basklarinet) a **T. Rácza** (akordeón). Nechýbal jej pravý muzikantský náboj, technická pohotovosť, starostlivý náhľad nad hudobným účinných oblúkov. Podieľal sa na tom zrejme fakt, že sa Rapsódia nedostala do kontaktu s publikom po prvýkrát a jej interpretácia sa už „usadila“.

Azda najväčší rozpor medzi autorovým zámerom a interpretačnou podobou diela vystúpil v súvislosti s **Uspávkami Jána Skácela pre ženský hlas (Brigita Šulcová – soprán), flautu (Jaroslav Josifko), violončelo (Miroslav Petrů) a čembalo (Jaroslav Příkrýl) od Vladimíra Godára**. Hostujúci českí umelci totiž nezvládli na dostatočnej úrovni ani základné muzikantské remeslo a o citovom dotvorení a o premyslenejšej, presvedčivejšej koncepcii nemožno temer hovoriť. Výrazová diferenciácia troch uspávaniek (s Popelčiným oříškom, s panem Mozartem a se studánkou) chýbala a interpreti sa snažili skôr o zahratie nôt ako o premyslenejšie dotváranie skladateľovej predstavy. Výsledok bol pre poslucháča rozpačitý, celkové vyznenie diela nastolilo rad otázok: či tento talentovaný autor by nenašiel v radoch domácich umelcov zodpovednejších interpretov...

K najideálnejšiemu prepojeniu kvalitnej kompozičnej invencie a zodpovednému tvorivo muzikantsky prežiarčenému interpretačnému prístupu došlo v tomto programe v prípade opusu **Iris Szeghyovej – Hommage à Rodin** – dotyky s tromi sochami majstra pre husle a klavír v podaní umeleckého dua **huslistky Andrey Šestákovéj a klaviristky Valérie Kellyovej**. Opätovne sa potvrdila stará pravda, že interpret môže pomôcť, umocniť ideu skladby, ale aj ju skresliť (čoho svedkami sme boli u predchádzajúceho autora Godára). Všetky tri časti skladby Szeghyovej mali správne proporcie, invenciu ale strednú. Mysliteľ, bola najlepšia – kompozičná a interpretačný klenot.

Viktória Stracenská patrí k našim najlepším koncertným speváčkam, **Ivan Hrušovský** zas k uznávaným, veľmi invenčným skladateľom. Teda predpoklady pre úspešné vyznenie premiéry jeho **Troch reflexií pre mezzosoprán a klavír** tu boli. Po vypočutí som však nemal dojem, žeby sa prepojenie dvoch článkov – autor-interpret dostatočne prejavilo. Pojem reflexie akoby interpretke predurčil pohybovať sa v pomerne jednotvárnej výrazovej rovine, napriek kvalite techniky, hlaso-

vého timbru s istým citovým stereotypom s nie dostatočne odiferencovanými náladami (vloženými do obsahu textu). Po stránke výberu kompozičných prostriedkov sme počuli výrazné ohlasy na Debussyho (najmä Prelúdiá), čo ešte neznamená nedostatok, ale ruku na srdce: počul som od tohto autora aj vydarenejšie opusy! To, čo ma relatívne najviac zaujalo, bol kultivovaný, istý nostalgickú atmosféru navodzujúci klavír **Miloslava Starostu**, hoci aj on mal možnosť prispieť k výraznejšej diferenciacii nálad.

V priležitostnej skladbe **Ladislava Burlasa – klavírnej sonáte Matici slovenskej** napísanej k 125. výročiu založenia tejto inštitúcie, zdôvodňuje skladateľ (v bulletinu) použitie ľudových špecifik, ktoré majú slúžiť ako asociácia na éru prelomu 19. a 20. storočia, keď Matica zohrala takú významnú rolu v uvedovaní si národnosti našich otcov. Azda aj slávnostný moment viedol tvorcu k voľbe prílišného patetizmu, premietajúceho sa do hustoty faktúry, ktorej technické úskalia na imponujúcej úrovni zvládla **Elena Michalicová**. Lenže hustota klavírnej sadzby pôsobila zdĺhavo už pred prvou polovicou skladby. Žiadalo sa: buď výraznejšie diferencovať dynamickú formu smerom k vytváraniu širšieho spektra kontrastov, alebo ubrať miestami z hustoty faktúry a nahradiť ju priezračnejšími úsekmi.

Záver koncertu patril dielu, ktoré pre svoju realizáciu potrebovalo najväčší reprodukčný aparát, čo však nemusí byť vždy zárukou vyvrcholenia programu. Odznela skladba **Zdenka Mikulu Jarné spevy starej Číny pre soprán (Eva Blahová), barytón (Peter Šubert), miešaný zbor (Slovenskí madrigalisti), violončelo (Eva Čermanová) a klavír (Peter Čerman)** na verše starých čínskych básnikov v preklade Bohumila Mathesia. Čo zaujalo? Najmä to, že v kompozičnom rukopise sa autor nenechal zviazať literárnou predlohou a jej prevenciu pri voľbe postupov spojených v našich predstavách s čínskou hudbou. I pri prísnom hľadaní „sluchovou lupou“ (a tá môže byť aj omylná), iba niekoľko sledov mohlo naznačovať pentatoniku. Imponujúca bola úroveň vokálneho naštudovania: v prípade Evy Blahovej, ktorá pohotovo nahradila J. Valáškovú a v kontexte úrovne ostatných účinkujúcich vokalistov tohto podujatia to vôbec nebolo poznať, ako aj krátke epizódne entré talentovaného P. Šuberta. Účinkoval iba v jedinom čísle, v **Piesni na rozlúčku** a ináč nebol prítomný na pódiu, takže poslucháč pociťoval sústavné napätie v očakávaní (či vôbec príde, kedy príde, ako, a či vôbec odíde). V posledných piesňach spoľahlivo účinkovali aj Slovenskí madrigalisti, ktorých dirigoval Ladislav Holáček. Zaujala tiež krásna myšlienka a osobitá duchaplnosť použitej čínskej poézie.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Symfonický koncert

Nerada si vypomáham skladateľovým textom v programe. V prípade **Koncertantnej hudby Mira Bázlika** si však dovoľm výnimku. Tento text totiž zvlášť vystihuje jeho i jeho skladbu. Je to len jedna veta: „V skladbe využívam koncertantný princíp hlavne na báze jednotlivých nástrojových skupín s bohatším využitím variability sadzby s obsahom, myslím si, v podstate dramaticko-meditatívny“. Každé slovo je tu vyvážené na lekárnických váhach, každé presne vypovedá o hudobnej skladbe. Ani slovo o sebe, žiadna literatúra. Pod slovom „myslím si“ prezieravé spochybnenie estetiky („obsahu“) skladby – veď ktorý autor si ňou môže byť celkom istý? No zároveň, v tej istej chvíli, i prítomnosť sebaavedomého autorského „ja“ videného v objektivizujúcej perspektíve estetických kategórií (či výrazových označení). A opäť – charakteristika dramaticko-meditatívneho typu hudby nemôže byť presnejšia. Meditatívnosť hudby Mira Bázlika a hlavne hudby z posledného obdobia nie je boží dar, ani stav, do ktorého sa dá upadnúť. Je to niečo ťažko vybojované, pretrpené, ovládnuté s gigantickým úsilím. Permanentný svár medzi tým, čo je dané a s čím sa zmieruje tak, že to objektivizuje a ovláda (koncepcia s tým, k čomu sa derie seabývraz, osobnostná výpoveď, či „len“ vlastný príbeh. Koncertantná hudba je drámou na osi koncepcia – príbeh. Príbeh osamelého bežca, derúceho sa dopredu s obrovským nákladom všetkého, čo priniesol novší hudobný vývoj i toho, čo iba tušíme v nejasnej perspektíve.

Hudba pre violu, flautu a orchester Ivana Paríka, ktorú dirigoval **Bystrík Režucha** (s orchestrom Slovenskej filharmónie hrali **M. Telecký a M. Jurkovič**) je venovaná pamiatke Alexandra Albrechta. Sú tu sprítomnené autorove umelecké obdivy a priateľ-

Dokončenie z 5. str.

sväť. Telecký a Jurkovič tu navyše tvoria ideálny, skoro „neprenosný“ pár dostredivých, dramaturgických (Telecký) a odstredivých, upokojujúcich (Jurkovič) síl, ktoré akoby sa zrážali v celej skladbe. Chýba už iba Milan Rúfus. Ba vlastne ani nie. Lebo aj tu cítiť v ústach pichanie mdlej trávy, atmosféru jesenného stáda. Aj keď je to svet prežiariny náklonnosťou a necítiť v ňom „chlad chodiaceho ticha“, skôr zmietať úsilie nestratiť z očí vidinu, hocijako sa zahmlievajú. A predovšetkým, nekráčať len cestou vyšľapanou, no ani sa nepúšťať po cestách necestách, neuhnúť z dosiahnutých pozícií. Všetko je tu, estetika komornosti, netradičná a dnes už u nás a nielen u nás zriedkavá faktúra (na chvíľu z nej zrozníval dokonca aj Lutoslawski), i svojrázna syntéza slovensky znejúcej dodekafónie (serializmu) a impresionizmu, ktorý u Paríka nie je tým anachronickým, našským, domáckym pseudoimpresionizmom, ktorým sa dnes hemží slovenská hudba. (Nie sú azda tieto konštatovania subjektivistické, spytujem sa pod dojomom redakčnej poznámky za anketou Hudobného života!)

Napokon čo napísať o 3. symfónii Jozefa Malovca? Kus „života ťažkého“, znášaného s vyrovnanosťou a optimizmom vlastným len jemu, je vpísaný do tejto rozľahlej partitúry. V nej ako v spomienkovom románe defilujú pred nami hudobní i „mimohudobní“ svedkovia jeho i nášho doterajšieho hudobného vývoja. Stále sú zreteľné znaky známeho Malovcovho rukopisu, písmenka sú tie isté. Len myšlienky akoby sa hrnuli rýchlejšie, než ich ruka stačí zaznamenať v pamäti, rozviata v búrných vetroch zašlých i dnešných čias...

NAĎA HRČKOVÁ

17. II.

Koncert z tvorby pre deti a mládež

Každoročnou súčasťou prehliadky novej slovenskej hudby je i koncert z tvorby pre deti a mládež. Už niekoľko rokov sme mohli sledovať, ako sa naši skladatelia vysporadúvajú s touto neľahkou (pre mnohých žiaľ, neatraktívnou či podceňovanou) oblasťou hudobnej tvorby. Donesť sa tu prezentoval veľmi úzko vymedzený okruh autorov a nejedna skladbička či cyklus sa vyznačovali prílišnou snahou po príťažlivosti (často pomocou lapidárnych melódii či ponáškami na známe staršie diela pre malých muzikantov od veľkých osobností minulosti), alebo zjednodušením, ako prvý predpoklad zvladnuteľnosti obsahu i technických problémov viedli autorov až k triviálnosti a gýču. V posledných rokoch mala však tvorba pre deti a mládež stúpajúcu tendenciu a možno s potešením konštatovať, že tohtoročným koncertom dosiahla skutočne mimoriadne vysokú kvalitatívnu úroveň. Pritom vo väčšine skladieb autori neopúšťajú svoj vlastný, rokmí vybrúsený hudobný jazyk, čo je, ako skonštatoval i moderátor koncertu Juraj Hatrík, znakom skutočného majstrovstva. Ďalším pozitívnym momentom je záujem mladých skladateľov komponovať pre deti; každý rok sa v programe objavujú nové mená a nové pohľady na svet hudby deťom či detí v hudbe.

Dvoma miniatúrami pre mladých klaviristov s názvom Pre Soničku sa predstavil príslušník najmladšej generácie Peter Zagar. Kým uňho sme obdivovali pôsobivosť trízvej melodickéj línie, ktorej podriadiť celok, Pavol Malovec v Intermezzo pre dve flauty citlivo prepojil jemu vlastnú lyrickú polohu s hravými, ľudové nápevy a riekanky evokujúcimi miestami. Július Kowalski sa v Partite piccole pre dvoje huslí zamerával na polyfonické vedenie melodických línií, ktoré ozvláštnil tanečnými prvkami. U Juraja Tandlera v siedmich skladbách z cyklu Klavirne skladbičky sme s užitím sledovali nevtravosť a prirodzenosť tvorenia jednotlivých charakterových obrázkov.

Ďalšie tri diela prvej časti programu boli určené o niečo starším, zrelším muzikantom. Depša – trio pre husle, violončelo a klavír od Juraja Hatríka zaujala muzikantskou iskrou a strhujúcim vnútorným dynamizmom, Zeljenkov Album pre mladých klaviristov, z ktorého sme počuli výber, zasa zaimponoval sviežou, typickou „zeljenkovskou“ hravosťou a zreteľnosťou štruktúry. Skutočným vyvrcholením prehliadky komornej tvorby bola 3. časť 3. zošitu Salvových Rozprávok o záračných huslíčkách samohrajúcich (prvý a druhý zošit poznáme z predchádzajúcich ročníkov prehliadky), kde si poslucháči Konzervatória v Žiline plnokrvne zamuzicfovali „na ľudovú nótu“. Uznanie treba vysloviť všetkým účinkujúcim i ich pedagógom, ktorí s nimi diela našťudovali, pretože všetci podali skutočne vynikajúci výkon. Pre utvorenie celkového obrazu na nové dielo je tento moment nesmierne dôležitý.



Autor úspešného cyklu Rozprávky o záračných huslíčkách samohrajkách T. Salva po uvedení skladby. Snímka: D. Jakubcová

Skladatelia mohli byť plne spokojní i v druhej časti koncertu. V pestrom a náročnom programe sa tu prezentovali a to vynikajúco – Detský spevácky zbor pri Okresnom dome pionierov a mládeže v Prešove s dirigentkou a zbornajsterkou Evou Zacharovou. S rovnakou radosťou a interpretačnou istotou predniesli 3 zborny z dnes už klasického cyklu Májové ráno Ondreja Francisciho (text E. Čepčeková), Zemanovského Trávnice z Terchovej či tipnú skladbičku Petra Cóna Zabarambarumbariburujte si s nami (text D. Hevier), ako i náročnejšie kompozície Iris Szeghyovej Bolo to tak? (M. Ferko, D. Hevier a T. Janovic) a Hra (autentický detský text), Keď v nebi vyhrávajú (D. Hevier) a Ak sa nám fúga vydará od Juraja Hatríka i Hrušovského Šarišské hry. Je obdivuhodné, ako zvládli nielen náročné väzby vokálnych línií, ale i výrazové zvláštnosti skladieb (Zemanovský, Hrušovský) či náročnosť partnerského vzťahu v delených zboroch (Szeghyovej Hra a Hrušovského Šarišské hry). Tohtoročný koncert z tvorby pre deti a mládež v rámci NSH bol teda reprezentatívny ukázkou kvality ako autorskej, tak i interpretačnej.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

18. II.

Symfonický koncert

Prehliadky novej tvorby mi pripomínajú Vianoce. Človek sa na ne teší celý rok, v očakávaní a vyhľadávaní toho svojho darčeka je schopný absolvovať týždenný maratón koncertných a ďalších podujatí. Nákupová dramaturgická komisia ZSSKU si ulavene sadá k februárovým štedrým večerom a zhovievavo sa prízerá postupnému rozbaľovaniu partitúr neraz horko-ťažko získaných zo skromného sortimentu ponuky skladateľov-dodávateľov. A potom koleďníci kritici zanôtia očakávaný viňš, pár obvyklých slov do okenka dennej a odbornej tlače. Rok skladateľov a milovníkov súčasnej hudobnej tvorby uplynie ako voda, párkrát oživený jubilantskými koncertmi a sporadickými sviatkami premiér pár skladieb. Vlaňajšie darčeky ležia väčšinou zabudnuté na policiach, niektoré partitúry zapadnú prachom, iné (a nie je ich veľa) uzrú svetlo sveta v notovom vydaní... Temer niet takých, ktoré sa skutočne obhrajú. Napriek tomu so zvedavosťou sa očakáva každá novinka zaradená do nasledovných darčekových balíčkov.

Neviem, ako pre iných, no pre mňa záverečný (z viacerých dôvodov jediný, takže bez konfrontácie) koncert sa niesol plne v znamení štedrého večera. V nepočtetnom rodinnom kruhu profesionálneho publika (o elitárstve nehovoriac) rozvinula Štátna filharmónia Košice pod taktovkou Richarda Zimmera jeden balík not za druhým, trojicu noviniiek z tvorby Jozefa Podprockého, Jána Zimmera a Vladimíra Bokesa. Elegantne, s vedomím, že nedáva hocičo. Orchester sa zajal ako vianočná jedlička – na jedničku. Ostatne, slovenský vidiek zvykne pripravovať štedré večere dôslednejšie, pôvabnejšie a s väčšou úprimnosťou a zodpovednosťou voči tomu, kofko dary stoja. Nepochybujem, že tentokrát kopu driny, a predovšetkým záujmu pre

diela dobre zvolené. Orchester citlivo reagoval na dirigentské poňatie, za ktorým bol citelný nadhľad voči rukopisu Podprockého, Zimmerovej a Bokesovej partitúry.

Symfónia Jozefa Podprockého sa v úvode koncertu zatrblietala ako lesná studnička; číra, svedomito upravená, prýštiaca z bohatého prameňa, ktorý vonia zemitosťou. Sú v nej striedmoslané slzy ľudových plačiek (podľa skladateľa „zašifované“), ale i kyslosť či pikantnosť súčasnosti, dodekafónie v rozumnej, nie nebezpečnej dávke. Ergo, prameň, ktorý má právo na svoje meno – Podprocký sa tu javí ako autor kryštalizujúceho prejavu, syntetizujúci a posúvajúci svoj skladateľský prejav. Ešte nie riava so širokým korytom, ale tok hudby pádnej a priamočiarej, tok, ktorý dokáže strhnúť a unášať s osviežujúcou spfškou invencie. Priezračnosť partitúry v podaní košického orchestra vynikla priam ako doména.

Concerto polifonico pre organ a orchester Jána Zimmera z r. 1986 zaznelo so sólistom Jánom Vladimírom Michalkom ako dielo bohatého a pritom tónovaného spektra. Výborne sa pojilo s atmosférou predchádzajúcej skladby svojím zakotvením v pevnej myšlienke, v báze výpovede stavajúcej na tradíciách. Skladba pôsobí homogénne, s umnou dramaturgickou kostrou, v ktorej dialóg organa a orchestra stavia viac na zblížení než kontraste, či opozícii. Pociťoval som tu potrebu vyjadrenia pritakania, súhlasu, vzájomného rešpektu a tolerancie medzi partnermi pôsobiacimi v hudobnom procese. Akýsi pohľad nie zoči voči, ale z rôznych strán namierený jedným smerom. A imponovala mi variačnosť použitá v skladbe a dodávajúca jej dynamiku a kompaktnosť.

A propos Bokes. Skladateľ donedávna tabu, outsider, bad boy, zatvrdilý avantgardista, konštruktér, s ktorého tvorbou sa pripomínajú pojmy škandal, prípad, problém, neporozumenie etc. etc. Hádám to skončilo. Ak nie, malo by. Lebo jeho tretia z piatich už symfónii je Opus (nemecky Werk, z vyše päťdesiatich opusov tridsiatyšiesty). Hlavné pre tých poslucháčov, ktorým vyrástli uši s hudbou dvadsiateho storočia (s hudbou Stravinského, Schönberga, Šostakoviča, Webera, Xenakisa, Lutoslawského... Bellu, Albrechta, Grešáka, Ferenczyho, Zeljenku, Bergera, Bázlika atď., atď...). Richard Zimmer s Košickou filharmóniou nám ukázal, že Bokesova hudba je nielen hrateľná a počúvateľná, ale že je v nej život, pulzuje krv a fungujú nervy, že jej krása je z tohto sveta. Bokesova Tretia zobúďa, presnejšie púšťa žilou jedovatej dávnej krvi, pretože zatína do živého. Nie preto, že dnes je dnes – takou bola už vtedy, keď písal jej noty a nachádzal jej modus vivendi (1980). Len sme to nechceli vidieť a hlavne počuť! Zo skladateľa znejúcej hudby sme robili spisovateľa hudobnej literatúry, lebo niečo dobiehal a niečo predbehol a bol pritom neveriteľne osamelým bežcom. V lige sa dostal do ofsajdu a na trestnú lavicu zápasov o tvár slovenskej hudby, nie tak dávno a predsa na dost dlho bez povzbudzujúceho kriku z tribúny slovenského skladateľského trávnik. Potlesk na konci tohtoročného týždňa bol snáď bodkou tomuto. Symfónia totiž strhla publikum, i vďaka interpretácii, ktorá od prvých taktov odhalila jej dimenzie. Je tu pôsobivá tektonická invencia, rafinovanosť variantnosti a farebnej nuansovanosti hudobného procesu, no predovšetkým je tu myšlienka – kto sme, čo chceme, kam ideme... Odkiaľ a kam siaha úprimnosť rizika a tolerancia (to je len zo skladateľových slov či nôt, alebo to iba visí vo vzduchu?). Ako poznamenal jeden z dosiaľ nezúčastnených poslucháčov – tu vieš kde je idea. A keď vám spoza chrbta uprostred symfónie zaznie tuba a hudie si svoje, zistíte, že to s tým na javisku vlastne ladí. Lebo takí sme – sami sebou uprostred masy: raz súhlasní, inokedy mlkvi alebo hundrajúci. Ale ako ľudia sme svoji. Hlavne, keď sa dostaneme k slovu. Ďakujem.

MILAN ADAMCIÁK

Komorný koncert

Rady publika na poslednom komornom koncerte postupne, v priebehu podujatia redli. Predpokladám, že jednak vzhľadom k neprimeranej dĺžke koncertu, ktorá v sieni dokázala udržať len skutočných vytrvalcov, jednak z hľadiska dramaturgie, ktorá spochybnila celkový dojem koncertu. Oznegli na ňom diela rôznej úrovne a niektoré z nich (najmä v 2. polovici) pôsobili skôr ako zadosťučinenie zásade prezentovať sa na prehliadke za každú cenu.

Úvodnou skladbou koncertu bolo dielo Petra Martinčeka Passi di jazz (Džezové kroky), ktoré zaznelo v interpretácii flautistu Jozefa Gurvaia a harfistu Miloslava Vildnera.

Skladba, ako to už napovedá jej názov, je skoncipovaná v duchu džezových zvukových a rytmických variácií, popretkávaných úsekmi seriálnymi. V dvoch okrajových mediatívnych častiach, v ktorých sú evidentné stopy tradičnejšieho harmonického spracovania, je nositeľom hudobného diania barfa, evokujúca na viacerých miestach zvuk džezovej gitary. Stredobodom diela sú krátke úsečné plochy s názvkami „minimal music“, v ktorých nástroje prezentujú najmä svoje zvukové možnosti. Skladateľ v nich uplatňuje kompozičné princípy kontrastov a variačných techník. Passi di jazz – Džezové kroky sú v prenesenom zmysle slova experimentálnymi krokmi mladého skladateľa, nesporne invenčného: Kroky po ceste hľadania vlastných umeleckých výrazov, vyrovnávajúce sa nielen s klasickým odkazom, ale aj so smerni z nedávnej minulosti. Teda experiment – nie neúspešný.

Cantus firmus pre sláčikové kvarteto Pavla Malovca premiérovú uviedlo Filharmonické kvarteto. K interpretácii skladby pristúpilo aspoň s takou vážnosťou, s akou autor k realizácii svojej idey. Pre skladbu je charakteristické striedanie lyrických melodických úsekov s úsekmi dramatickými. Plocha, na ktorej sa odohráva dej je nie rozsiahla, práca s jednotlivými motívmi je úsporná, ekonomická. Tejto zásade zodpovedá i prehľadné formové riešenie, v rámci ktorého jednotlivé nástroje v nepretršovanom toku preberajú a rozvíjajú základný motív – cantus firmus. Kompozícia P. Malovca je vyváženým, zrelým kompozičným opusom mladého skladateľa.

Úplne iný charakter má klavirné trio Ego na Kráka Non omnis moriar, inšpirované dielom a osobnosťou Jána Hollého. V jej riešeníach je evidentné ovplyvnenie autora tvorbou niektorých skladateľov zo začiatku nášho storočia (mám na mysli predovšetkým B. Martinu). Základom kompozície je motívická práca vo vertikálnej i horizontálnej polohe. Treba podotknúť, že čiastočne i na úkor vyváženosti. Nositeľom obsahovej idey je zrejme 3. časť Tria, navodzujúca v melodike i v harmónii prvky slovenskosti. Trio je založené na rovnoprávnom využívaní nástrojov, pričom zrejmy bol autorov zámer – závažnosť idey i postoj k odkazu slovenského literárneho klasika podčiarknuť predovšetkým hnutosťou klavirnej sadzby. Celkové vyznenie diela však nie dostatočne zodpovedá zámeru. Interpretmi tria boli Pavol Bogacz – husle, Ján Slávik – violončelo, Dana Ruso – klavír.

Trio pre flautu, gitaru a violončelo op. 64 Juraja Pospíšila (Viktor Vavro – flauta, Alois Menšík – gitara, Vladimír Sirota – violončelo), je prejavom vyhraného a ustáleného autorovho kompozičného štýlu, nenáročujúceho si tľmočiť vyššie ideové posolstvá. Je to skladba inšpirovaná konkrétnym komorným združením, z tohto hľadiska je predovšetkým príležitosťou pre interpretov prezentovať svoj nástroj na profesionálnej úrovni. V tvorbe J. Pospíšila je Trio pre flautu, gitaru a violončelo jednou z radových kompozícií bez väčších umeleckých ambícií.

Príjemným prekvapením koncertu bolo Divertimento pre flautu, hoboj, klarinet, lesný roh a fagot Ludovíta Rajtera. Zrelé kompozičné majstrovstvo a vysoká profesionálna úroveň napovedá veľa o poznatkoch skladateľa. Dielo zaujalo profesionálnou kompozičnou prejavu, sviežosťou ducha a intelektom: jednotlivé časti diela sú venované pamiatke pedagogických a umeleckých osobností, s ktorými sa autor počas svojej umeleckej praxe stretol.

Ako som už v úvode spomenula, druhá časť koncertu vo mne zanechala rozpačité dojmy. Pokiaľ Sonáta pre kontrabas a klavír Jozefa Gahéra je prínosom predovšetkým z hľadiska obohatenia slovenskej literatúry pre toto obsadenie a vyznela priaznivejšie zásluhou zaničenosti sólistov Rudolfa Šašinu – kontrabas, Dany Šašinovej – klavír; za otáznive považujem zaradenie Sonáty pre husle a klavír Miloslava Kořinka i Tria pre husle, violončelo a klavír č. 2 Júliusa Kowalského, diel, ktoré nepriinesli žiadny nový prvok a obohatenie ani v zmysle doterajšej tvorby skladateľov, ani v kontexte slovenskej komornej hudby.

I keď Dve árie a intermezzo pre bas a klavír z kantáty Láska najčistejšia od Tadeáša Salva opäť zaujali nielen interpretačným stvárnením (P. Mikuláš a J. Salay), zaradenie tejto skladby (resp. časti z diela), tiež pokladám za sporný dramaturgický krok. Hodnota celku oproti jeho výseku je neporovnateľná, najmä keď ide o dielo takej úrovne, ako je Salvova kantáta. Nakoniec mali sme možnosť presvedčiť sa o tom i na premiére skladby, ktorá odznela na nedávnych BHS.

MARTA FOLDEŠOVÁ HZ

NA PRVOM MIESTE JE ZODPOVEDNOSŤ...

K jubileu zaslužitého umelca Ferdinanda Klindu

Zaslúžilý umelec prof. MUDr. Ferdinand Klinda je výrazným, ojedinelým umelcom s všestranne rozvetvenými záujmami, ktorý darom energie koncentrovanej správnym smerom chce byť prospešný nielen sebe, ale cez seba predovšetkým spoločnosti. Pri naša hodnoty, ktoré v kontinuite vývoja majú svoje nezastupiteľné, trvácne poslanie, dobjá neobjavené, tvorí nové.

Je typom nepokojného človeka – práve na neho sa nesporné vzťahuje brechtovský výrok „nepokoj je motorom myslenia“. On však tomuto nepokoju zakladá kantár tvorivosti – a nielen v samotnej interpretácii. Je akoby históriou vytipovanou osobnosťou, zasadenou do vývoja slovenskej hudobnej kultúry v čase, keď je najviac potrebná: aby zaplnila biele miesta v oblasti bytostne zviazanej s jej ďalším umeleckým rastom a vývojom. V hudobnej činnosti dr. Klindu možno teda konštatovať, že je predstaviteľom moderného interpretačného umenia, výnimočným pedagógom, „tutorom“ obnovy historických organov na Slovensku, neúnavným propagátorom slovenskej organovej hudby v zahraničí, sólistom Slovenskej filharmónie, tvorcom väčšiny projektov nových organov na Slovensku (Bratislavský hrad, Piešťany, Koncertná sieň Československého rozhlasu, Žilina), zasväteným odborníkom na tvorbu Oliviera Messiaena, autorom knihy *Organová interpretácia*, predsedom programovej komisie BHS a predsedom Tvorivej komisie koncertných umelcov pri ZSSKU.

„Prof. Klinda sa musel sám dopracovať k určitým výsledkom. V jeho interpretácii výrazne cítiť historické vedomie...“ (zasl. um. Ladislav Burlas, z pripravovanej rozhlasovej relácie).

V porovnaní so svetom (a nielen vzdialeným, ale i susedným) existuje u nás určité vákuum v uvedomovaní si miesta organa v spoločenskom a historickom vedomí. Hoci už dnes

plní na Slovensku funkciu koncertného nástroja – čomu môže napomôcť aj existencia početných historických organov, predstaviteľia miest (až na malé výnimky) toto dedičstvo našich kultúrnych dejín dostatočne nedoceňujú. O hodnotných nástrojoch zo 17. storočia informuje aj kniha *Historické organy na Slovensku* autorskej dvojice dr. Wurma – dr. Gergelya.

„Záujem o pamiatkové nástroje nás s dr. Klindom spojil už začiatkom 60. rokov. Koncom 70. rokov realizoval nahrávky pre OPUS na 14 historických nástrojoch...“ (dr. Karol Wurm, z pripravovanej rozhlasovej relácie). Polarita tradície a novátorstva v umení, konkrétne v hudbe, si vyžaduje neustálu prужnosť v odovzdávaní a prijímaní hodnôt. Interpret – sprostredkovateľ medzi dielami minulosti a súčasným konzumentom, vytvára novú estetickú hodnotu, pričom sublimuje a zachováva štýlové zvláštnosti a originalitu tvorcu. Klinda sleduje svojím umením práve tento cieľ: dokázať a objaviť v skladbách napriek overeným a ustáleným interpretačným ideálom nové možnosti umeleckého stvárnenia. Jeho interpretácia je výsledkom nových zvukových predstáv, s cieľom osloviť súčasníka čo najadekvátnejšou výpoveďou. Talent a hudobné čítanie obohatené intelektom integroval do vlastnej interpretačnej tvorivosti. Tento racionálny a intelektuálny nadhľad mu umožňuje pochopiť a dokumentovať význam i zástoj tej-ktorej skladby nielen v autorovom, ale i v celom kultúrnom dedičstve.

„Má obdivuhodné znalosti nielen z hudby, ale z umenia vôbec... Prepojenie všeobecného so špecifickým v teórii sa spája s konkrétnou praxou – koncertnou produkciou, ktorá je u prof. Klindu nesmierne bohatá...“ (Ján V. Michalko, z pripravovanej rozhlasovej relácie).

Diela jeho širokého repertoáru – od starých slovenských autorov cez Bacha, Francka, Regera, Liszta, Duprého, Messiaena až k najnovším slovenským premiéram – sa

prihovárajú novou zvukovosťou, emotívnou silou, obsahom, ale najmä prítomnosťou umenia. Jeho základom je dobrá skladba rovnako ako tvorivá interpretácia, ktorá vzbudzuje pocit hlbokého umeleckého zážitku. U Klindu ešte znásobeného výberom myšlienkovito závažných diel.

„Ak má byť interpret sprostredkovateľom medzi skladateľom a poslucháčom a súčasne ich partnerom, musí oboj v prvom rade rozumieť, v druhom rade vyrovnávať ich nezhody a v treťom rade presvedčiť ich o svojej pravde...“ (zasl. um. F. Klinda)

Vývojové cesty umelca, ktorý stojí na vrchole svojich tvorivých síl, nadobúdajú nové ideály, vyššie umelecké ambície, syntetizujúce ciele. Jeho interpretačný ideál dostáva nové dimenzie akéhosi oprostenia, zjednodušenia a očisty. Do popredia vystupuje otázka vkusu, miery únosnosti a štýlovej citlivosti výpovede. S tým korešponduje aj neustála inšpirácia dielom Oliviera Messiaena, pretože je to hudba písaná predovšetkým pre široko rozvetvený svet hudobníka-intelektuála, stožňujúceho sa s filozofiou a umeleckými súradnicami jeho hudby. Umenie a myslenie F. Klindu sa vyvíjalo pod priamym vplyvom tejto veľkej osobnosti hudobnej súčasnosti. Preto mu zostalo blízke po celý život, preto mu venoval toľko úcty a oddanosti, a preto učil aj druhých poznávať jeho dielo.

„Predovšetkým vám osobne chcem poďakovať ako vyslancovi mojej organovej hudby osobitne tu v Československu a tu v Bratislave. Ďakujem vašim žiakom za lásku k mojej hudbe a za to, že tak radi hrajú moje diela...“ (Olivier Messiaen, Bratislava december 1988). Svoju všestrannú rozhladenosť a bohaté vedomosti zúročuje F. Klinda aj v svojej pedagogickej práci.

„Na úspešnosti pedagogického majstrovstva dr. Klindu mi imponovala predovšetkým dôslednosť, maximálna odborná prípravenosť, náročnosť a zodpovednosť za odvedenú



Snímka: Z. Mináčová

prácu...“ (Emília Dzemjanová, z pripravovanej rozhlasovej relácie).

Životom Ferdinanda Klindu je práca. Jej hodnoty transportuje do umenia, ktoré odovzdáva spoločnosti. Intenzívne si to uvedomujeme najmä v dňoch jeho životného jubilea. Opäť práca je ich ozdobou. Všetky aktivity sú podmienené nesmiernou koncentráciou a zodpovednosťou.

„Keby som mal zoradiť životné hodnoty, ktoré si čím a vyznávam, na prvom mieste je zodpovednosť. Myslím, že v nej je obsiahnutých mnoho vlastností a hodnôt. Je to vzťah k iným, k okoliu, ku svetu, k spoločnosti. Je to vlastnosť, ktorá aktivizuje človeka, ktorá ho vedie k náročnosti k práci, k sebe, k postojom. Núti ho každú činnosť považovať za poslanie. Hlavne v umení je to tak“ (dr. F. Klinda).

ETELA ČÁRSKA

Ctirad Kohoutek šestdesiatročný

Prof. Dr. Ctirad Kohoutek, CSc. patrí k najvýznamnejším súčasným českým skladateľom a hudobným teoretikom. Kým odišiel do Prahy na miesto riaditeľa Českej filharmónie a profesora AMU, pôsobil celé desaťročie na brnenskej Janáčkovej akadémii múzických umení. Viedol tu dlhé roky katedru hudobnej skladby a teórie a spolu s Milošlavom Ištvanom a Aloišom Piňosom spolupracoval od 60. rokov v Brne mimoriadne priaznivú a avantgardnú klímu. Toto blahodarné pedagogické pôsobenie smerovalo súčasne k hudobnoteoretickej činnosti. Odzrkadľuje v plnej miere Kohoutkove črty a umelecké i vedecké postoje – precíznosť, neustála snaha poznávať, pracovný fanatizmus a vysokú mieru všeobecného vzdelania, ktorá ho zaradila v českej hudobnej teórii na jednu z čelných pozícií. Ctirad Kohoutek zamerával svoj teoretický záujem na popis a objasňovanie javov tzv. Novej hudby. Je jeho veľkou zásluhou, že ako prvý uviedol túto problematiku v celej šírke a na úrovni pôvodných prameňov do českej hudobnej teórie. Záujem o novú hudbu a kompozičné techniky v druhej polovici 20. storočia spájali Kohoutek jednak s osobnou kompozičnou

metódou (projektová hudobná kompozícia, ktorej venoval rovnomenú monografiu), jednak ho práve táto problematika cez historické súvislosti doviedla až k etnomuzikologickým štúdiám, venovaným všeobecnejším otázkam štýlu. Aj v tomto smere sú jeho výsledky priam zásadnej povahy pre ďalšie štúdiá, najmä ako vysokoškolské učebnice – či skôr kompendiá a antológie ukážok.

Kvôli hudobnoteoretickej činnosti sa niekedy právom zabúda na Kohoutka skladateľa. Máme tendenciu zjednodušovať a jedna činnosť sa nám zrejme zdá dostačujúca. A predsa Kohoutek znamenal v 60. a 70. rokoch základný prínos pre orientáciu našej hudby smerom k novodobým kompozičným technikám. Mnohé z týchto výsledkov prenikli i do medzinárodného povedomia (napr. Memento 67 pre dychové a bicie nástroje, ktoré získalo významnú skladateľskú cenu vo Francúzsku). Môžeme menovať aj symfonický triptych, rad skladieb spájajúcich snahu o novodobú virtuozitu s prvkami nových kompozičných techník, ale aj skladby orientované inštruktívne. Priekopnícky význam majú v tomto smere Kohoutkove detské zbory. -mš-

Za Jánom Šeflom...

29. januára zomrel v Plzni dirigent Jan Šefl, významná osobnosť hudobného života východného Slovenska v 60. rokoch. Od roku 1956 až do zrušenia v 1972 bol šéfdirigentom Košického rozhlasového orchestra a autorom mnohých scénických rozhlasových skladieb. Narodil sa 10. mája 1919 v Nýranoch ako syn baníka. Po maturite na učiteľskom ústave v Plzni a zložení štátnych skúšok z klavíra, huslí, organa, spevu a dirigovania (po súkromnom štúdiu u P. Dědečka, O. Jeremiáša a i.) pôsobil v opere plzenského divadla a v rozhlase, kde bol spoluzakladateľom Plzenského rozhlasového orchestra. Bol dirigentom aj Karlovarského symfonického orchestra, Lázeňského symfonického orchestra v Mariánskych Láznach a iných českých orchestroch.

Košický rozhlasový orchester mal v dirigentovi Janovi Šeflovi skúseného a cit-

liveho muzikanta so širokým rozhľadom, výborne ovládajúceho majstrovstvo dirigovania, znalca štýlov a žánrov. Bol osobným priateľom a propagátorom tvorby mnohých slovenských skladateľov, zaslúžil sa o premiérové uvedenie viacerých diel Jozefa Grešáka, Tadeáša Salva, Juraja Hatríka a i. Spolupracoval s mnohými významnými sólistami, podporoval najmä mladé talenty – Petra Toperczera, Jozefa Kýšku, Vladimíra Čuchrana, Karola Petróciho.

Jan Šefl okrem rozhlasového štúdiového nahrávania podporoval rozvoj koncertnej činnosti najmä v Košiciach, kde jeho zásluhou vznikol v r. 1956 hudobný festival Košická hudobná jar. Česť jeho pamiatke!

LYDIA URBANČIKOVA

KONKURZ

Riaditeľ Novej scény v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie miest:

- člena baletného zboru – muži aj ženy,
- člena speváckeho zboru – bas.

Prihlášky s krátkym životopisom, s uvedením vzdelania a praxe zasielajte na adresu: Nová scéna, Živnostenská 1, 812 14 Bratislava. Termín konkurzu uchádzačom oznámime písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

x x x

Slovenský hudobný fond Bratislava a Ministerstvo kultúry SSR vypisujú konkurz na tvorivé štipendium pre absolventov hudobných škôl (skladatelia, koncertní umelci, muzikológovia, skladatelia a interpreti z oblasti džezu).

Prihlášky na konkurz podávajú na predpísanom tlačive v Slovenskom hudobnom fonde, Fučíkova 29, 811 02 Bratislava, do 30. apríla 1989.

x x x

Riaditeľka Štátnej filharmónie v Košiciach vypisuje konkurz na miesto dramaturga ŠFK. Predpoklady: VŠ – hudobná teória alebo hudobná veda.

Prihlášky posielajte na adresu: Štátna filharmónia, Košice, Dom umenia, 043 21.

x x x

Riaditeľ SF v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie miest sólistov Komornej opery SF vo všetkých hlasových odboroch. Termín konkurzu: 14. a 15. 4. 1989, informácie: KaPÚ SF, Fučíkova 3, Bratislava, tel.: 333351.

x x x

Riaditeľ Štátneho komorného orchestra v Žiline vypisuje konkurz na obsadenie nasledovných miest:

- hráčov na husliach,
- hráča na kontrabase,
- hráčov na violončele,
- hráča na flaute.

Podmienkou prijatia je absolvovanie konzervatória alebo VŠ – hudobný smer.

Konkurz sa skladá: zo sólovej hry pomalej a rýchlej časti skladby z obdobia klasicizmu a skladieb podľa vlastného výberu, hry z orchestrálnych partov. Uzavierka prihlášok je 10. marca 1989. Slobodným poskytneme ubytovanie. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom. Uchádzači budú pozvaní na konkurz písomne. Prihlášky posielajte na adresu: Štátny komorný orchester, Dolný val 47, 011 28 Žilina.

HIS informuje

13. medzinárodná klavírna súťaž Clara Haskil, ktorá sa koná 23. 8. – 2. 9. 1989 vo Vevey (Švajčiarsko) je vypísaná pre všetkých klaviristov narodených po 1. 1. 1957. Vstupné je 250 Šfrs uzáverka prihlášok 5. júla 1989.

10. medzinárodná súťaž Roberta Schumana v Zwickau sa uskutoční 1. – 21. júna 1989, v odbore klavír a spev. Na súťaži sa môžu zúčastniť interpreti vo veku max. 25 rokov (klaviristi), resp. 32 rokov (speváci). Vstupné je 100 M, prihlášku treba poslať na sekretariát súťaže do 1. apríla 1989.

Na 3. ročník International New Music Composers Competition (Miami, Florida) možno zaslať skladby rôznych žánrov a obsadenia. Vstupné je 25 US \$, uzáverka je 1. apríla 1989.

International Competition for Composers Goffredo Petrassi organizuje orchester Sinfonica dell' Emilia-Romagna Arturo Toscanini pre všetkých skladateľov bez vekového ohraničenia. Témou súťaže je nepublikovaná, nepredvedená skladba pre symfonický orchester v trvaní max. 30 minút. Vstupné je 50 000 Lit., uzáverka súťaže je 20. mája 1989.

Festival súčasnej hudby ARS Musica 89 The spring of contemporary music sa uskutoční 3. – 24. marca 1989.

x x x

Riaditeľstvo DJGT – opera B. Bystrica vypisuje konkurz do hlasových skupín speváckeho zboru:

- soprán,
- tenor,
- bas.

Prihlášky zasielajte do 31. 3. 1989 na adresu DJGT, opera, Nábřeží duklianských hrdinov 3, 974 73 Banská Bystrica. Termín konkurzu uchádzačom oznámime písomne.

-JS-

Cena Jurajovi Hatríkovi

Minister kultúry SSR udelil hudobnému skladateľovi Jurajovi Hatríkovi Cenu ministra kultúry SSR za rok 1988 za záslužnú prácu pri hudobnej výchove mladej generácie. Srdečne blahozeláme!

Snímka: R. Polák

Umelec, ktorý predstihol dobu

Svetová hudobná verejnosť sa zhoduje v názore, že Musorgskij je jeden z najväčších hudobníkov v celých dejinách ľudstva. UNESCO vyhlásilo rok 1989 za Rok Musorgského, jeho humanistická estetika, národné myslenie sú cenným prínosom pre svetovú civilizáciu. Jeho nesmierne sugestívna „ruskosť“ prekonáva všetky bariéry, vrátane jazykovej – nie náhodou sa jeho chef d'oeuvre – opera Boris Godunov, interpretuje všade na svete výlučne v ruštine.

Spievam Musorgského často – doma i v zahraničí – a trúfam si tvrdiť: duchovná dokonalosť a sila jeho hudby si podmaní každé publikum – talianske (nadovšetko si cenice krásu melódii), nemecké či rakúske (až prehnané zdôrazňujúce dokonalosť) a mnohé iné – Musorgského hudba všade nachádza mimoriadne živú a trvalú odozvu. Príčina je v jeho súcitení. V jeho láskavosti voči blížnym, v jeho vzťahu k duchovne spriazneným priateľom z legendárnej Mocnej hrstky, v chápaní svojich hrdinov – chudáka, či cára. Tento dar spolicenia vtelil do svojej hudby, ktorou sa povzniesol na výšiny všeludskosti. Mnohostrannosť svojho talentu prejavuje Musorgskij aj ako filozof, literát, kultúrny činiteľ, dramatik. Vo všetkých týchto oblastiach predstihol svoju dobu – ako mysliteľ i ako umelec.

V čom ešte spočíva jeho veľkosť? Musorgskij ako žiadny iný ruský skladateľ potvrdil oprávnenosť národného hudobného myslenia v ľudskej civilizácii. Jeho opera Boris Godunov zaradila kongeniálnu, no žiaľ, nepreložitelnú tragédiu Alexandra Puškina do svetového kultúrneho dedičstva. Kongeniálnosť Musorgského a Puškina doslova diktuje interpretovi ešte i spôsob chôdze, gestá, intonáciu. Spomeňme, napríklad, veľkého ruského speváka Fiodora Šalapina, ktorý v roli Borisa Godunova dobyl celý svet. Vezmime hoci jeho legendárny monológ Smúti duša. Ľud jasá, nadšene víta v Kremli novozvoleného ruského cára, a zrazu – vnútorný monológ – neriešiteľný problém pre režiséra. Musorgskij tu akoby anticipoval neznámy umelecký žáner. Ja si riešenie tejto scény neviem predstaviť ináč, ako filmovými prostriedkami. Aj týmto dramatickým paradoxom Musorgskij predbieha svoju dobu. Taká je sila a nesmiernosť jeho Divadla – malebného, dramatického a hlbokého.

Musorgského hudba je veľmi ťažka. Lenivých umelcov odstraňuje. Jej melódika, vyja-

drujúca živé city a vášne, vychádza z hovornej reči, preto je pre hlas prirodzená. Podľa tvrdenia súčasníkov skladateľ sám disponoval príjemným barytónom, hoci spev nikdy neštudoval. Jeho subjektívne chápanie povahy hovoreného slova sa prejavuje nielen v široko rozvinutých operných partiách, ale aj piesňach a romancách.

Zvýšená pozornosť, ktorú venujem prirodzenému charakteru Musorgského melódiky, súvisí s mojou účasťou na príprave kompletného vydania jeho diel sovietskym vydavateľstvom Muzyka, čo predpokladám, bude udalosťou svetového významu. Veď dodnes sa Musorgskij hrá a spieva z rôznorodého notového materiálu. Ako interpret i ako pedagóg považujem za veľkú česť, že som sa stal členom redakčnej rady, zloženej zo známych skladateľov, teoretikov i textológov. Pripravuje sa nielen vydanie pôvodných autorových textov, ale aj faksimilová rekonštrukcia celého priebehu vzniku partitúr. Zahraničným vedeckým pracovníkom sú určené paralelné texty v angličtine. Konečne môžu skladateľove zabudnuté alebo skomolené opery Salambo, Soročinský jarmok a Ženba zaznieť v pôvodnej podobe...

Musorgského život pokračuje i v neutíchajúcich polemikách o redakciách jeho oper Boris Godunov a Chovanščina. Moje hostovania na najznámejších svetových scénach ma obohatili o poznanie, že všade sa prikláňajú k autorským verziám. Stará a nepravdivá legenda o úbohosti Musorgského orchestra podnietila Nikolaja Rimského-Korsakova i Dmitrija Šostakoviča (ktorý sa opieral o rekonštrukciu textológa Pavla Lamma) k novej instrumentácii Borisa Godunova. Obe redakcie zohrali svoju historickú úlohu a sú už prekonané. Úctyhodný je i pokus Angličana Davida Lloyd-Jonesa o rekonštrukciu dvoch známych autorských redakcií Musorgského, vynútených svojho času ústupkami dobovému vkusu. Prvá redakcia Borisa Godunova sa po prvýkrát realizovala v akademickom divadle Estónia v Talline a som šťastný, že som účinkoval v premiére tohoto predstavenia. V súčasnosti aj Komická opera v Berlíne i viedenská Volksoper pozorne sledujú naše skúsenosti. Spievam dnes vo všetkých redakciách a presvedčil som sa, že Musorgského originál je najdokonalejší.

Čo sa týka druhého Musorgského klenotu – opery Chovanščina, ktorú autor vinou tragických životných okolností nestihol zinstru-



Jevgenij Nesterenko v roli Borisa Godunova z rovnomennej opery na scéne Veľkého divadla v Moskve. Snímka: archív HŽ

mentovať, som toho názoru, že treba prijať redakciu Dmitrija Šostakoviča a dôrazne zamietnuť instrumentáciu Rimského-Korsakova. Samozrejme, kdekto mi môže oponovať a nariekať nad stratou monumentálnych predstavení – fresiek režiséra Leonida Barátova a výtvarníka Fiodora Fiodorovského, ktoré patrili k „zlatému fondu“ Veľkého divadla ZSSR. No ja som presvedčený, že sa musíme bezpodmienečne vrátiť k autentickému Musorgskému!

Na prahu jubilejných osláv bola v Musorgského múzeu v Naumove – matkinej usadlosti nachádzajúcej sa v Pskovskej oblasti, inštalovaná nová expozícia. Existuje obširný plán vytvorenia prírodnej rezervácie na brehoch Žižického jazera, kam by mali patriť tri dediny: Naumovo, Pošivkino a Karevo. Skladateľov rodný dom v Kareve ešte začiatkom 20. storočia takmer zbúrali. Tu na kopcoch, kde ostali len spustnuté ovocné stromy a orgován kedysi nazerajúci do okna Modestovej spálničky a kde sa nad rybníkom sklňajú pokrútené staré vrbý, čoskoro odhalia Mu-

sorgského pomník, ktorého autorom je sochár Viktor Dumaňan. Bude stáť na kopci. Je to vhodné miesto, priestranné. Má dokonca akúsi vlastnú akustiku. Skúšal som tam i spievať. Či v zimných mesiacoch, či v lete alebo na jeseň, stále som tu – v rezervácii a pomáham múzeu. Neraz som tu účinkoval spolu s Jelenou Obrazcovovou, zborom Vladimíra Minina a s miestnym folklórnym súborom. Snívame o tom, že počas slávností umiestnime na pódiu pri pomníku i zbor a orchester – veď na lúke, zvažujúcej sa k jazeru Žižica sa môžu zísť tisíce poslucháčov. Z vršku bude bronzový Musorgskij hľadieť na matkin statok – múzeum v Naumove, na susedné Pošivkino, kde na starom cintoríne odpočívajú jeho rodičia, na kostol Odigitrie, kde bol krstený...

Musorgskij sa celý život potuloval po cudzích kútoch, nech teraz ožije jeho staré rodko. Traduje sa, že skladateľ si často vyšiel na vršok a kochal sa rodným krajom. Nech tu odtiaľ ostane naveky...

JEVGENIJ NESTERENKO

Mozartwoche 1989

Popri medzinárodnom letnom, veľkonočnom a turečnom festivale sa v poslednej tretine januára koná v Salzburgu každoročne Mozartovský týždeň – Mozartwoche – pri príležitosti Mozartových narodenín 27. januára 1756. Usporiadateľ tohto festivalu – Medzinárodná nadácia Mozarteum – nedisponuje prostriedkami, ktoré by umožnili grandiózny festival „hviezd“ podobný ostatným trom menovaným veľkolepým podujatiam, zato sa však nemôže sťažovať na nedostatočnú kvalitu interpretov alebo na nezáujem obecnosti. Program je zameraný predovšetkým na tvorbu W. A. Mozarta a jeho „okolía“, má vyhranenú koncepciu a vzniká v spolupráci s hudobnými vedcami a editormi kritického vydania skladateľovej tvorby.

Tohto roku nadviazal Mozartovský týždeň scénickou realizáciou Mozartovej ranej opery *Il re pastore* (Kráľ pastierom) na tie úspešné obdobia, kedy Leopold Hager s Orchestrom Mozarteum a s vynikajúcimi speváckmi ako sú A. Auger, M. Cotrubas alebo P. Schreier uviedol Mozartove opery z mladosti v koncertantných produkciách. Napriek muzikologickej a hudobnohistorickej dôkladnosti, ku ktorej sa viedy dospelo vďaka neskráteným, po hudobnej stránke prevažne vysokokvalitným interpretáciám, neustály hlasy, dožadujúce sa javiskových realizácií (isto nie bezproblémových), tým skôr, že starostlivosť o Mozartove opery – vrátane majstrovských diel – je v Salzburgu témou, ktorú letný festival z najrôznejších príčin akoby obchádzal.

Na uvedenú premiéru nelutoval usporiadateľ náklady a angažoval umelcov, ktorí sice nie vždy zadostučinili pôvodnému zámeru Mozartovského týždňa – určovať interpretačné zásady –, avšak zaručili prvotriednu úroveň celku. V úzkej orchestrálnej jame veľkolepo vyzdobeného Krajského divadla (výprava Elisabeth Dalton) sa tiesnila londýnska Academy of St. Martin-in-the-Fields, ktorej zakladateľ a dirigent Sir Neville Marriner rozvinul od prvých taktov statnej predohry nervnú, v danej akustike priam „šlachovitú“ zvučnosť a interpretačnú schému, precíznu v charakterových kontrastoch i v zoškrtaných recitatívoch (s čembalom Johnom Constableom na javisku). Boli to malé, na dve a pol hodiny zúžené divácke a posluchácke hody, vybudované na základe minimálnych dramatických síl. Presnejšie: dielo je do hudby prenesenou poctou Alexandrovi Macedónskemu, dobyvateľovi Sidonu, ktorý tu panuje zmierlivo a múdro a nakoniec zdôverí vládu zákonnému dedičovi kráľovského rodu – pastierovi, dovtedy žijúcemu v biednych pomeroch. Strieborné ovce a pastierske pozlátka dodáva nobles-

nému zariadeniu nádych pastorely, pričom kráľovský pastier – veľmi ľudsky a s inteligentnou muzikaliťou interpretovaný Angelou Mariou Blasiovou – od samého počiatku neskrýva svoj dobrý pôvod.

Táto serenáda v dvoch dejstvách (KV 208) získava gestickú strojenosť a nádych reprezentačného a morálneho „dojaku“ v dôsledku artistických opatrení režiséra Johna Coxa. Jeho vznešne koncipovanému priestoru, ktorý by sa bez námahy dal adaptovať do inscenácie Galaviera s ružou, sa oddane prispôbuje až do detailov ušľachtilé kvinteto sólistov (tri soprány, dva tenory!). Keby Sylvia McNairová (Elisa) redukovala svoje (možno premiérou podmienené) napätie a s ním spojenú timbrovú drsnosť, dalo by sa hovoriť o vysokokarátovom mozartovskom súbore. Claes H. Ahnsjö (Agnore), Jerry Hadley (Alessandro) – dvaja presní, ale nie nudní, vo výškach bezpečnej mozartovskej interpretácie –, k tomu pôvabná, v koloratúre zručná Iris Vermillionová ako Tamiri a spomínaná vynikajúca Angela Maria Blasiová vytvárajú organické kvinteto, ktoré sa vynájde aj v najprírodzenejších metastasiovských zakľínadlách – nech ide len – vďaka Johnovi Coxovi! – o vynikajúce odovzdávanie prílby lokajovi, oddane stojacemu pri stene.

Viac anglického obecnosti ako inokedy – zdá sa – v Salzburgu. Nečudo, keď Academy hrá trikrát operu a okrem toho aj koncerty. Ak však porovnáme čisto orchestrálne vystúpenie londýnskeho súboru napríklad s fulminantnou, priam revolučne stvárnenou Beethovenovou 4. symfóniou, ktorú Nikolaus Harnoncourt presadzoval s Viedenskými filharmonikmi ku koncu Mozartovského týždňa priostrením už aj tak dost prepatých finálových zvyklostí, potom sú Briti so svojimi vlašnými, beznázorovými tlmočeniami (večne sa náhliaci za rýchlym zárobkom, ktorého ľvi podiel obdržá dirigent Sir Neville) na najlepší ceste stratiť svoju povest tvorcov interpretačného štýlu.

Čuťelia Mozarta a priatelia, ba fanatici jeho hudby nie vždy budú súhlasit s usporiadateľom Mozartovského týždňa, keď v rámci novšieho programového konceptu hodí do diskusie aj diela iných veľkých a malých majstrov. Za zvlášť problematický postup považujú mnohí zaradenie premiéry skladby súčasného autora. Ale práve v oblasti tejto nebezpečnej, ale pre inováciu a sebaočistu festivalu rozhodujúcej konfrontácii súčasnosti s múzeálnou spokojnosťou treba Medzinárodnú nadáciu Mozarteum výrazne podporovať. Pokiaľ ide o diela J. Haydna, J. Ch. Bacha, F. X. Süßmayra, A. Salieriho – až po Beethovena a Glucka sa táto zásada pestrostri presadzuje ľahšie: jedným sice mozartovskú radosť prekazí Beethovenova Vzdialená milienka (Peter Schreier a Karl Engel), alebo Haydnova Symfónia Miracle, aj keď sú vynikajúco interpretované, druhí však uvítajú štýlové prepojenia i pozoruhodné plytkosti (Salieriho Dvojkoncert pre flautu, hoboju a sláčiky – takisto vzorovo vypracova-

INTERNATIONALE STIFTUNG Mozarteum SALZBURG



né pod taktovkou Sándora Végha), – tieto osvetlenia hudobného okolia, diagnózy estetických podmienok i dôsledkov ako užitočné poznatky na obohatenie svojich predstáv o Mozartovi.

Premiéru tohto roku prisľúbili Gerhardovi Wimbergerovi, dlhé roky v Salzburgu vyučujúcemu a komponujúcemu umelcovi, ktorý sa vzdal opätovného použitia obvyklého citátového receptu. Hoci názov skladby, venovanej Viedenským filharmonikom a nimi interpretovanej pod taktovkou Petra Schneidera pripomína mozartovské zvraty, bola Nočná hudba Smútočná hudba (Nachtmusik Trauermusik Finalmusik) pre skladateľa predsa príležitosťou na silne subjektívne, odvážne a formovo pevne zomknuté invencie, ktoré vzbĺkli čarom súvisu týchto slov s Mozartovými titulmi. Vydarený bol už začiatok, ktorého rafinované snovy základnú farbu čoskoro vystriedali agresívnejšie momenty. Nie je to buričská, ale aktívnu spoluúčast podnecujúca kapitola novej hudby, vhodná práve v tento večer preklenúť neosobný, v menej dobrom zmysle kapelnícky výkon Petra Schneidera. Viedenski filharmonici pôsobili najprv ospalo (Symfónia KV 128) a potom nie viac ako solídne, pričom z Frankfurtu pozvaná hornistka Marie-Luise Neunecker s Koncertmi pre lesný roh a orchester KV 417 a 447 podčiarkla tiež skôr snahu o solídny prejav – pravda, na vysokej hráčskej úrovni.

Zaujímavé komorné koncerty (so súborom Schulz-Schellenbergera, s kvartetom Pro arte, alebo s dyhármami ako Milan Turkoviča a Alois Brandhofer), nadzvyčajne svieže a nové predvedenie Malej nočnej hudby Cameratou pod vedením Sándora Végha a skvelý pianistický výkon Talianky Marie Tipovej (KV 271) zaokrúhlili desaťdňový širokospektrálny obraz snáh (i prehler) o Mozarta, ku ktorému veda (výstavy, texty) poskytla množstvo materiálu na pozeranie a rozmýšľanie.

PETER COSSÉ
(napísané pre Hudobný život)

M. P. Musorgskij

(21. 3. 1839 – 28. 3. 1881)

ANNA ŽILKOVÁ

„Musorgskij ani charakterom svojich kompozícií, ani svojimi umeleckými názormi nepatrí k žiadnej súčasnej škole. Definícia jeho umeleckého presvedčenia môže byť odvodená z toho, v čom a ako skladateľ videl poslanie umenia: umenie je prostriedkom dorozumievania medzi ľuďmi, nie je samoučelné. Týmto vedúcim princípom je určená celá jeho tvorivá činnosť. Vychádza z presvedčenia, že ľudská reč sa riadi prísnyimi hudobnými zákonmi a úlohu hudby vidí nielen v tom, aby vyjadrila cit, ale predovšetkým v tom, aby verne vystihla intonáciu ľudskej reči. Domnieva sa, že len veľkí umelci-reformátori, ako Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz alebo Liszt vytvárali zákony umenia, nepovažuje ich ale za niečo nemenné, naopak, je presvedčený, že tiež reagujú na zmeny a pokrok a vyvíjajú sa ako celý duchovný svet človeka.“

Tieto slová napísal Musorgskij v roku 1881 v svojej autobiografickej čрте (pravdepodobne na objednávku Huga Riemanna, ktorý v tom čase pripravoval prvé vydanie svojho hudobného slovníka) a sotva by sa jeho definícia umenia a umelecký postoj dal vyjadriť výstižnejšie. Napísal ich tesne pred smrťou, ale rovnako ich mohol napísať o dvadsaťročie skôr, v dobe, keď začínal skladateľskú dráhu: pri všetkej rozmanitosti vychádza jeho tvorba vždy z tých istých princípov – Musorgskij nepoznal a ani nepotreboval umeleckú konverziu.

Aké sú korene jeho umeleckého presvedčenia? Podrobné vylíčené Musorgského hudobného vývoja od kolísky po hrob je vecou autorov biografii, uspokojíme sa tu so stručnou charakteristikou 18-ročného mladíka aristokratického pôvodu i spôsobov, študenta vojenskej akadémie, ktorý vďaka svojej oslňujúcej hre na klavíri, schopnosti improvizovať a hrať celé úseky obľúbených oper spamäti bol pravou hudobnou hviezdou školy a miláčikom salónov. Úprimne obdivoval talianske opery, najmä Rissiniho, Donizettiho, Belliniho. V tomto obraze niet ani náznak budúceho autora Borisa, novátora, predchodcu impresionizmu, expresionizmu i hudby 20. storočia.

V roku 1857 sa Musorgskij zoznámil s Alexandrom S. Dargomyžským a začal navštevovať hudobné večery v jeho dome, kde sa zblížil s Cézarom Kujom, Milijom Balakirevom a bratmi Stasovými. Vladimír Stasov bol v tej dobe už známy archeológ a výtvarný kritik a Balakireva – vtedy sotva 20-ročného – sprevádzali okriedené Glinkove slová, že z neho „bude časom druhý Glinka“. Musorgskij sa ocitol vo svete, ktorý ho od prvej chvíle uchvátil. Títo vzdelaní a talentovaní ľudia sa pozerali na umeleckú tvorbu ako na dôležitú spoločenskú činnosť a usilovali o „veľkú a silnú – vskutku národnú ruskú hudbu.“ Balakirev mu ponúkol, že ho oboznámi so základmi skladby (neskôr Balakirev spomína, že s ním vlastne „preberal formu skladieb. Nemohol som ho naučiť harmóniu – nebol som teoretikom, čo bolo tiež jeho nešťastím“), čo Musorgskij s radosťou prijal, a aby sa mohol intenzívnejšie venovať hudbe, opustil vojenskú službu (1858). V roku 1861 sa Balakirevov krúžok rozrástol o N. Rimského-Korsakova a potom o A. P. Borodina, takže budúca Mocná hŕstka už bola pohromade a pripravovala sa na svoje umelecko-spoločenské poslanie. Pravidelne sa schádzali a so smrteľnou vážnosťou svojich 20-tich rokov debatovali o literárnych otázkach, o estetike, o poslaní umenia. Vladimír Stasov bol „ideovým motorom“ a neskôr i tlmočníkom a zástupcom skupiny. Stal sa v pravom zmysle duchovným vodcom Musorgského, usmerňoval jeho vkus i život a ovplyvňoval ho i vo výbere literatúry na čítanie. Ako prvý významný umelecký kritik rozpoznal a ocenil skladateľov tvorivý talent a je dnes neuveriteľné, že ešte v roku 1863 napísal Balakirevovi: „U Musorgského je všetko také bezfarebné, mdlé. Zdá sa mi, že je to úplný idiot. Myslím, že keby sme ho nechali bez dozoru... a dali mu voľnosť, čoskoro by zarástol machom a trávou ako mnohí iní. Niet v ňom vôbec nič“.

Balakirev a Kuj – zakladatelia krúžku – neboli nadšení realisti ani presvedčení nacionalisti. Ak sa nimi stali a Mocná hŕstka prijala folkloristické a realistické tendencie, vďaka im za to Stasovovi. Bol, ako sa v Rusku hovorilo, „človekom 60-tých rokov“, t. j. rokov, ktoré predznačili epochu búrlivého ideového kvasu. Vtedy v súvislosti s určitým politickým uvoľnením nastal veľký príliv európskych umelcov a umenia do Ruska a súčasne domáce sily sa zamerávali na všetko nové

a mladé, čo mohlo priniesť ruskej kultúre národný rozkvet. História nepozná mnoho situácií, kedy by v krátkom časovom úseku prebiehal taký intenzívny a zároveň všestranný boj za nové hodnoty ako oných 30 či 40 rokov v Rusku: nastupovala generácia Mocnej hŕstky, literatúra dala svetu knihy a drámy Dostojevského, Čechova, Leva Tolstého, Turgeneva, Ostrovského, Gogoľa, formoval sa národnícky smer (Nekrasov, Levitov, Uspenskij), v maliarstve vystúpila o niečo neskôr skupina „peredvižnikov“ (Repin, Perov, Krámskij, Šiškin a ďalší). Bola to doba krúžkov pokrokovej mládeže uchvátenej myšlienkami revolučných demokratov Gercena, Belinského, Dobroľubova, Černyševského, ktorého román Čo robiť sa stal takpovediac cez noc bestsellerom, a napokon to bola doba, kedy v Petrohrade vznikali tzv. komúny, t. j. internáty skupín inteligentov, ktorí si prenajímali spoločné byty a v nich spoločne hospodárili. (V jednej z takých komún žil istý čas aj Musorgskij (1863 – 1865).) Musorgskij nielen poznal, ale spoluvytváral atmosféru vzrušeného hľadania umeleckej pravdy celou svojou tvorbou dvoch desaťročí.

Musorgského najplodnejšia tvorivá etapa spadá približne medzi roky 1865 a 1875. Je ohraničená dvoma závažnými psychickými

už v piesni Kalistratuška z roku 1864). Zároveň klavírne party podporujú vokálnu líniu smelou, neortodoxnou, často výrazne evokatívnu harmóniou. Tieto dve tendencie – lyrická a naturalistická – charakterizujú i hudobno-dramatickú tvorbu: v Borisovi jestvujú popri sebe skoro v dokonalej rovnováhe, v Chovanščine a neskorších piesňach smerujú skôr k zlúčeniu ako k vzájomnej opozícii a lyrická poloha získava prevahu, v cykle Bez slnka (1874) pristupuje nový subjektívne-pesimistický moment.

Hudobno-dramatický žáner bol od mladosti ústredným predmetom Musorgského záujmu. Začal hneď s veľkými dramatickými námětmi, ako o tom svedčí fragment z hudby k Sofoklovu Oidipovi (1858 – 60), šesť výjavov z opery Salambo podľa úchvatnej románovej fresky G. Flauberta a dve dejstvá Ženby podľa Gogoľa (1868). Veľkolepý Boris Godunov na námět Puškinovej dramatickej básne je vlastne jedinou dokončenou Musorgského operou. História ho lákala veľkými udalosťami, tu ho zaujal príbeh o zločinnom cárovi Borisovi, ktorý sa zmocnil vlády, keď zavraždil dedičného cároviča a svoju vinu, za ktorú ho ľud znenávidel, musel zaplatiť vlastnou smrťou. Musorgskému, rovnako ako pred takmer štyridsiatimi rokmi Puškinovi, išlo o zobrazenie prítomnosti minulosti



M. P. Musorgskij

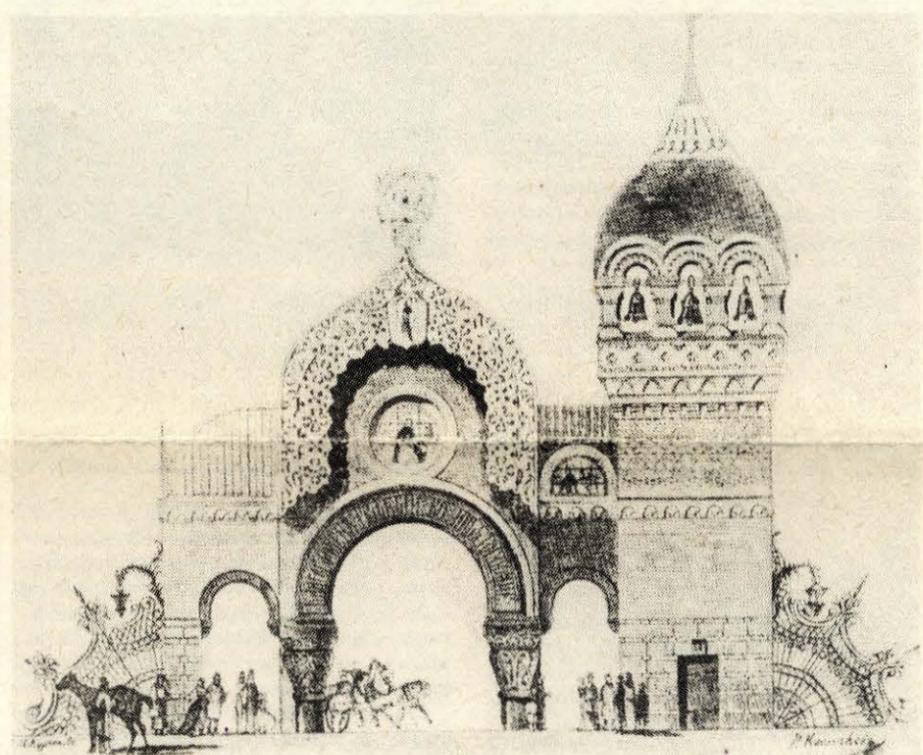
Štvrtá verzia, inscenovaná v roku 1926, v podstate vychádza z Korsakovovej a je doplnená ním vynechanou scénou pred chrámom Vasilija Blaženého v inštrumentácii Ippolita-Ivanova. Piata verzia vznikla na podnet Veľkého divadla v Moskve, ktoré v roku 1939 požiadalo Dmitrija Šostakoviča, aby našiel strednú cestu medzi verzou Musorgského a Rimského-Korsakova. Šostakovič použil obe Musorgského verzie, upravil inštrumentáciu, ale nedotkol sa harmónie.

Od roku 1872 sa datuje skladateľova práca na Chovanščine, ktorá trvala až do roku 1880. K námetu, týkajúcemu sa politických nepokojov okolo nástupu Petra Veľkého na trón, preštudoval Musorgskij množstvo historických prameňov – prípravné práce sa rozvinuli do nevídaných rozmerov, ale ucelené libreto, alebo aspoň koncepcia scenára nevznikla. Zostalo iba pri fragmentoch dost málo súvisiacich s centrálnym plánom. Torzovitost postihla i Soročinský jarmok, komickú operu podľa Gogolovej predlohy. Ešte predtým spolupracoval Musorgskij s ďalšími členmi krúžku na spoločnom projekte opery-baletu Mlada. V tom období sa začal rozpad Balakirevovho krúžku ako nesporný dôsledok umeleckého dozrievania jeho členov (okolo 1873).

Ak sa Musorgskij vtedy (a kedy vôbec!) nemožno zaradiť do žiadnej existujúcej skupiny hudobníkov (podľa citovanej autobiografie), veľmi ľahko našiel svoje miesto medzi súdobými ruskými literátmi a najmä maliarmi. Zdieľal s nimi (napríklad s Perovom, Repinom) odpor k formálnej kráse a technickému lesku a ku každému inému prejavu „umenia pre umenie“ (Stasovovi o tom píše: „Umelecky vystihnúť krásu samu – v materiálnom, nie estetickom zmysle slova – je hlúpe detinstvo, embryonálny stav umenia.“), a tak ako oni usiloval o čo najužšiu spätosť umenia so životom, s jeho udalosťami: jeho názor, že hudba má byť besedou s ľuďmi o ľuďoch, o živote, o pravde je podnes platnou základnou devízou realizmu.

Dnes všetci autori monografií o Musorgskom vidia v ňom jedného z najprenikavejších revolucionárov hudby, v ktorého tvorbe sa rodil úsvit moderného umenia. Bol novátorom v oblasti harmónie: výrazným obohatením tonality rozhodujúco zapôsobil najmä na Debussyho a Skriabina. Jeho označenie za neškoleného diletanta v harmónii vychádzalo zvyčajne z vyhranene akademických názorov, ktoré boli Musorgskému cudzie: bol v podstate empirikom, skladateľom geniálnej tvorivej intuície a nie vopred daného racionálneho systému. Novátorské bolo jeho hudobné vyjadrenie živej ľudskej reči, ktoré ovplyvnilo nielen melodické čítanie, ale aj rytmiku a stavebnú štruktúru a viedlo k funkčne poňatej forme, ktorá sa nedala zlúčiť s tradičnými schémami (o 20 rokov ho nasledoval Janáček).

Musorgskij, viac ako iní skladatelia, ostáva „otvoreným systémom“. Spomeňme len jeho skladby zapísané pre klavír. Ich klavírne party sa zvyknú považovať za klavírne výťahy nerealizovaného orchestrálneho predvedenia. Preto toľko orchestrácií komorných skladieb inými skladateľmi (Ravelom inštrumentované Kartinky sú najúspešnejším a najtalentovanejším príkladom, v poslednej dobe vznikla úspešná Denisovova inštrumentácia piesňových cyklov Bez slnka a Piesne a tance smrti, zoznam všetkých skladateľov, ktorí nejakým spôsobom „siahli“ na Musorgského kompozície by tvoril samostatnú kapitolu). Stále viac hudobníkov sa prikláňa k názoru, že cudzia inštrumentácia Borisa a ostatných oper nevytvára v plnej miere bohatstvo a zložitost Musorgského orchestrálneho myslenia a autorská verzia platí za najlepší variant. „Musorgskij sa nemýlil v ničom. ... Žiaden zo skladateľov 19. storočia nepozeral tak ďaleko do budúcnosti ako on. Počul to, čo iní začuli až mnoho rokov po jeho smrti.“ (E. Denisov)



V. A. Hartmann: Veľká brána kyjevská

krízami: prvá súvisela so stratou milovanej a zbožňovanej matky a druhá s udalosťami okolo roku 1874, kedy ho po Borisovi zradili priatelia, zomrel architekt Hartmann, jeden z najvernejších druhov a „druhá matka“ Nadežda Opočinová. Druhá polovica 60-tých rokov bola obdobím skladateľovho zvlášť intenzívneho tvorivého rastu. Vznikalo prekvapivo veľa piesní (Miláčik Savišna, Modlitba, Ach, ty opilé nemehlo, Klasik, Siroťka, Spi, usni, roľnícky synček a ďalšie), v ktorých sa už naplno ohlasuje hudobný naturalizmus, sklon k ironii a realistickej komickosti. Musorgskij si začal písať niektoré texty sám, ako to robieval aj neskôr v piesňach i operách, a to sotva z čisto básnických ambícií alebo nedostatku predloh. Jeho témou vždy bol konkrétny zážitok, životná predstava, z nej sa zrodilo slovo nerozlučne späté s intonáciou. Išlo tu o pokusy „kvázi fonografického“ zacytenia ľudskej reči, nie reči všeobecne, ale zvlášť reči ostro vykreslených individualít: dedinského idiota bľabotajúceho vyznanie lásky dedinskej kráske, ženy hrešiacej opitého muža ... V hudobnej prezentácii reči je nevyhnutný istý stupeň stylizácie, ale Musorgskij sa snažil o jej možné minimum. Odtiaľ bol už len krôčik k „dramatickej hudobnej próze“, ako nazval svoje zhudobnenie Gogolovej Ženby. Keď jej prvé dejstvo (jediné dokončené) predviedli v krúžku, všetci, dokonca i Dargomyžskij, ktorého Kamenný hosť stál na počiatku týchto realistických snažení, ho odmietli s tým, že Musorgskij dovedol experiment príliš ďaleko. Iba Stasov dielo prijal a od tej chvíle sa stal nadšeným obdivovateľom a neúnavným skladateľovým propagátorom. V Musorgského melodike je na druhej strane od počiatku prítomný aj sklon k lyrickému polohe, ktorá sa nevytránila v žiadnom období – prezentuje ju typ voľnej, asymetrickej, lyrické melódie veľmi blízkej ľudovému nápevu (napríklad

tou, samozrejme aktuálnej prítomnosti videnej očami typického predstaviteľa demokratickej inteligencie 60-tých rokov. Preto videl svoju úlohu vo vytvorení mohutného, živého obrazu ruského ľudu, ktorého jedinou protiváhou mala byť Borisova psychologická dráma, tragédia navonok neporaziteľného vládcu, ktorý ale padne v zápase s vlastným svedomím. Toto nové chápanie si vyžiadalo podstatné zásahy do Puškinovej predlohy: z pôvodných 24 obrazov vytvoril 7 a ako libretista sa s veľkou osvedčil. V súčasnosti existuje najmenej päť verzií Borisa Godunova. Prvá je kompletná partitúra, výsledok Musorgského 13-mesačnej práce, dokončená v decembri 1869 a pozostávajúca zo 7 obrazov. Druhá vznikla na naliehanie priateľov, ktorí autorovi vyčítali, že v opere nie sú žiadne mužské role, a tak okrem drobných úprav prikomponoval dva poľské obrazy a niekoľko ženských árií. Dokončil ju v roku 1874. Tretia verzia je dielom Rimského-Korsakova, ktorý sa podujal vzkriesiť operu a viac či menej múdro retušoval harmóniu, inštrumentáciu a zasiahol aj do divadelnej dramaturgie zmenou poradía obrazov. Táto verzia, dokončená v roku 1896, sa s väčšími či menšími škrtmi všeobecne uvádza. Rimskému-Korsakovovi sa často vyčítalo (a vyčítá), že sa opovážil tak hlboko zasahovať do priateľovho diela. Súviselo to iste s úlohou, ktorej sa nezištne ujal vydaním Musorgského diel: v danej chvíli pokladal za potrebné pripraviť edíciu pre praktické umelecké ciele, chcel prispôbiť hudbu Borisa sluchu súčasníkov a umožniť, aby sa mohla hrať. Faktom zostáva, že bez jeho pričinenia by sa Boris (ale aj Chovanščina, Soročinský jarmok) sotva boli stali známymi. A napokon jeho vlastné vyjadrenie: „Ak svet raz príde na to, že pôvodná verzia je krajšia než moja, postačí moju verziu pustiť a hrať Borisa Godunova presne tak, ako bol Musorgským skomponovaný...“

JÁN ALBRECHT

Gruzínska viachlasná hudba

Nie som folklorista, nikdy doteraz som sa nevenoval špeciálnym otázkam ľudovej hudby; žil som síce celý život v znamení umenia a hudby, o čom som už napísal nespočetné množstvo článkov a dve knihy, ale to je všetko, čím sa môžem legitimovať teraz, keď sa púšťam do takej náročnej témy, akou je gruzínska folklórna polyfónia. Priznávam sa, že tento zložitý folklórny štýl ma oddávna fascinoval, pričom som vždy hľadal ďalšie a ďalšie doklady tohto náročného umeleckého prejavu. Za zaujímavý podnet vďačím dr. Tamazovi Skanderelimu, ktorý mi poskytol množstvo znejúcich ukážok. Nečítal som však o tomto umení žiadne odborné štúdie a navyše neovládám gruzínsky jazyk. Myslím si však, že môže byť zaujímavý názor človeka, ktorý k tomuto fenoménu pristupuje ničím nezafarčený a neovplyvnený, vychádzajúc výlučne z poznania hudobnej histórie Európy a z bezprostrednej zvukovej skúsenosti.

Môj v poslednom čase intenzívny styk s problémami starej hudby viedol k objaveniu styčných bodov s charakteristickými črtami gruzínskeho folklóru. Mám na mysli tie javy hudobnej histórie, ktoré vznikli v navzájom vzdialených a nezávislých podmienkach, ako sa zdá, bez akéhokoľvek dotyku. Zaujímavé je totiž, že k určitým výsledkom dospel vývoj na základe polygenézy ako konzekvencia vnútornej, imanentnej logiky. Zhodne tvarové a štrukturálne formácie sa mohli vyvinúť samočinne a nezávisle len preto, lebo určité vývojové črty vytvorili zhodne východiská tak v Európe ako i v Gruzínsku.

Z povedaného môže vzniknúť dojem, že v polyfónnej gruzínskej folklórnej hudbe vidím rudimentárnu kultúru, zachovanú v akejsi archaickej nedotknutosti. Nie je to tak. Rozdiel medzi európskou kultúrou a stále živou hudbou v Gruzínsku je podstatný napriek tomu, že sa vytvorili analógie ako mimovoľné štádiá, ktoré sa museli absolvovať pri budovaní viachlasu. Kým totiž v starej Európe sa zrod viachlasu spája s vymoženosťami notopisu a bol plodom vizuálnej podpory kompozičného prístupu, rástla gruzínska folklórna hudba v nepísanej podobe a žije tak dodnes, zrejme – na rozdiel od Európy – bez akejkoľvek špekulatívnosti, racionálnej pomoci a grafickej opory.

Neraz som obdivoval vývoj takých javov týkajúcich sa človeka a jeho života, ktorých podmienkou nemohli byť žiadne racionálne postupy a vedeckoteoretické úvahy, a predsa v nich dodatočnou analýzou objavujeme zaujímavé zákonitosti a logické súvislosti. Aby som bol konkrétny: myslím napríklad na vývoj jazyka ako nástroja dorozumievania, ktorý vytvoril zložitú sústavu gramaticko-syntetických znakov. Keď človek začal tento organizovaný fenomén podrobovať analýze, bol už takmer dotvorený. Všetky poznatky o jeho zákonitostiach vznikli teda ex post; ratio stačilo iba konštatovať a potvrdiť zložitú štrukturálne pravidlá, ktoré vznikli bez pomoci uvedomenia si ich podstaty. Naše dnešné myslenie však je zvyknuté modelovať všetko podľa vopred premyslených princípov, ktoré realizujeme. Preto sa nám môže zdať paradoxné, ak výsledky, ktoré podliehajú náročným kritériám logiky, vznikli bez priameho zásahu ratia. Táto skutočnosť podmienila i môj veľký obdiv ku gruzínskemu hudobnému folklóru, na ktorý hľadám ako na ďalší záznak sveta. Môj pocit je umocnený nie nepodstatnou skutočnosťou, že tento prejav, ktorý by bol ojedinelý a vzácny aj ako dávno absolvovaný a uzavretý historický fakt, žije dodnes!

Vnútorne bohatstvo gruzínskeho ľudového viachlasu núti pozorovateľa hľadať nepochybne existentné vnútorné štýlové členenie. Podľa môjho názoru, riadeného sluchovou skúsenosťou a európskou hudobnou tradíciou, sú tu evidentné mnohé, historicky z odlišných vývojových fáz pochádzajúce vrstvy, ktoré by sa dali identifikovať podľa štruktúry improvizovaných skladieb, podľa spôsobu použitých harmonických spojov i podľa tematických tvarov.

Tak sa napríklad vyskytujú piesne, v ktorých dominuje vrchný hlas, kým ostatné hlasy, tematicky menej profilované, dodávajú harmonické pozadie, ktoré postupy sú blízke tonálnym vzťahom. Sú to pravdepodobne najnovšie vývojové vrstvy. (Hovorím tu však o blízkosti k Európe iba z hľadiska štruktúry a nie obsahu alebo výrazového náboja.) Oproti tomu obsahuje gruzínsky viachlasný folklór aj nad jedným tónom sa pohybujúce široko rozvinuté deklamačné formy, tvoriace často aj jadro zložitejších útvarov, ktoré majú svoju paralelu v určitých raných etapách tenorovej techniky organálneho (melizmatického) charakteru. Držané tóny sa realizujú striedaním spevákov kvôli obchádzaniu cezúr pri dýchaní, z čoho možno usúdiť podobný prístup v Európe, napríklad v tenorových osnovách notredamskej školy.

Popri útvaroch s diferencovanou linearitou sa v gruzínskom ľudovom speve vyskytujú aj viachlasné štruktúry, kráčajúce v syrytmickom pohybe na spôsob conductu. Nemenej zaujímavé sú rovnobežné posuny súzvukových tvarov pripomínajúcich rané európske organum. Vznikajú tým zaujímavé zvukové štruktúry a relácie, ktoré už pohybom jedného hlasu – podľa princípov polyfónie známych aj v Európe – menia výrazový náboj skladby.

Ďalší štrukturálny typ tvoria skladby, ktorých hlasy stoja v antitetickom vzťahu, bez podriadenosti určitému vedúcemu hlasu. Ich vzájomná dominantnosť sa strieda, čo vo vysokej miere sťažuje náročnosť súhry. Nie neisté, pokusné hľadanie, s ktorými sa občas stretáme aj u nás, je stavebným princípom oných gruzínskych produktov viachlasu, ale diferencovaná rovnocennosť a samostatnosť hlasov, zhodná s princípmi rozvinutej polyfónie, ktorá vládla svojho času vo vrcholných štádiách kontrapunktického štýlu Európy v období renesancie.

Tak ako štruktúra, aj harmónia sa pohybuje na odlišných rovinách vývojových fáz. Popri skladbách, ktorých postup hlasov sa podrobuje kvázi tonálno-harmonickému postupu, existujú aj nášmu súčasnému tonálnemu mysleniu vzdialené funkčné tónové vzťahy, ktoré sa zrejme riadia podľa spôsobu používania viachlasných postupov, zachovávaúc takmer všade seba zodpovedajúcu harmonickú väzbu bez toho, aby novšie, ale reálne existujúce harmonické systavy prenikali do starších podôb polyfónie. Nachádzame aj črty modálneho myslenia ako retrospektívu na archaickejšie vrstvy, v ktorých iba čistý interval je konsonantný, čo korešponduje s ranou renesanciou. V takých útvaroch sa zbiehajú dva hlasy do jedného centrálného tónu, vytvárajúc s ďalšími hlasmi interval kvarty alebo kvinty.

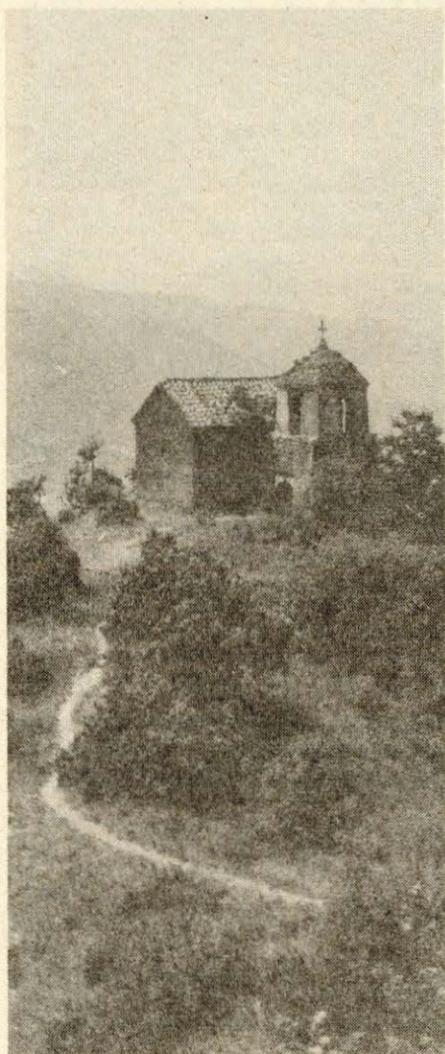
Pohyb hlasov patrí k najsvojráznejším črtám gruzínskeho folklóru. Tak raz jediný krok v jednom hlase dokáže vytvoriť bázu zmeneného harmonického pozadia, obzvlášť, ak pohyb hlasu postúpi do mimomodálneho radu, do chromatického medzistupňa, v dôsledku čoho celý priestor harmonickej superštruktúry nadobúda iný význam. Inokedy nastáva zmena súzvukového priestoru posunom celej sústavy, neraz v sekundových alebo iných disonantných paralelách. Harmonicko-intervalové superštruktúry, vytvárané pohybom hlasov však nikdy nestrácajú svoju kontinuitu. Jednotlivé hlasy sú teda aktívnymi faktormi budovania súzvukového pozadia, podobne ako v Európe vo fáze renesančného viachlasu, i keď na rozdiel od európskeho vývoja dominuje súzvuk nad linearitou.

Podstatným momentom je skutočnosť, že tieto zložité štruktúry sa improvizujú. Isté je, že každá improvizácia má svoje modely v predstave. To platí o každej improvizácii, lebo tvary nikdy nevznikajú z ničoho, ale realizujú sa – presnejšie povedané rekonkretizujú sa zo zásoby všeobecných postupov, uložených v pamäti. Napriek tomu je improvizovaný viachlas obdivuhodný, lebo elementy, ktoré sa zo spomenutej pamäťovej zásoby čerpajú, nikdy nie sú totožné, ale stále nové, aj keď medzi rekonkretizáciou existujú analógie. Preto aj každá improvizovaná skladba je nová a nemôže byť totožná s ďalšou, keďže nie je memorizovaná „hotovou“ skladbou, ale ako plod odlišných subjektov je výsledkom stáleho vzájomného prispôbovania sa raz na základe výzvy, inokedy „tichej dohody“ – citlivého ústupu v snahe vytušiť intenciu zúčastnených hudobníkov. Ide o mozaiku téz a antitéz a ich permanentnej súhry v ustavičnej rovnováhe.

Na druhej strane je obdivuhodná výrazová jednota improvizovaných výkonov. Ich výsledkom totiž nie je náhodný produkt sluchom koordinovaných hlasov, ktorých cieľom je iba nachádzať prijateľnú súhru, ale ucelebná skladba, ktorá má umeleckú váhu a pôsobí svojou integrovanosťou. Táto koncepčná jednota sa formuje napriek zložitosti štruktúry.

Z tohto uhla pohľadu je Európa so svojimi prefabrikovanými dielami, žijúcimi v pevne dopovedanej podobe, ktorá neprovokuje k spontánnej tvorbe, „degenerovaná“. U nás sa koncerty odohrávajú ako produkty hudobného priemyslu. Chodí sa na podujatia, kde sa pasívne sedí v pohodlných kreslách bez aktívnej účasti na hudobnom dianí. Poslucháč je vykázaný z tvorivého procesu. Jeho úlohou je iba ticho počúvať. Netvrdím, že vlastná aktivita dokáže nahradiť kultúrny styk s hodnotami umenia a hudby. Avšak vlastný aktívny prístup, aj keď sa odohráva v iných lokalitách ako v koncertných sálach, je ľahňou a stále živou obnovujúcou bunkou umeleckosti.

Nezanedbateľná je aj skutočnosť, že gruzínske ľudové hudobné umenie sa nevzdalo obsahovej náročnosti, že virtuózne dispozície



Gruzínsky chrámový a ľudový viachlas majú dokázateľne spoločné korene, veď Gruzínsko bolo po Arménsku druhou krajinou, v ktorej sa kresťanstvo stalo oficiálnym štátnym náboženstvom; početné architektonické pamiatky sú toho výrazným dokumentom.

v interpretácii, ktoré sú zároveň i tvorbou, sa nedali zlúkať na využitie tohto arzenálu v prospech plytkej zábavnej služby, k čomu neraz viedol vývoj v iných societách. Prísne zachovanie tradičnej náročnosti umeleckého stvárnenia, ktorého sa tento typ gruzínskeho folklóru pridržiava, patrí taktiež k jeho pozoruhodným momentom.

Pestrá škála charakterov skladieb, poukazujuca na šírku ich spoločenskej funkcie (hudba duchovná i svetská) dokumentuje univerzalitu folklóru ako aj fakt, že tradícia súčasne pestovala archaickejšie i novšie typy, ďalej zachovávaúc ich rôznorodú historickú podobu.

Dôverná a hlbšia znalosť gruzínskej viachlasnej ľudovej hudby by zaiste umožnila ešte rad ďalších zaujímavých konštatovaní – o. i. napríklad o svojráznosti diatoniky. Prípadná existencia písomných záznamov by však nemohla priniesť veľa nového. Písomný záznam zachycuje vždy iba posledný článok, finálny výsledok asociálneho oblúku a nedokáže odkryť zložitú cestu zrodu hudby zo zásob vedomia a pamäti. Objavnosť a kreativita by ostali rovnako neodhalené – a práve v nich tkvie tajomná podstata tejto tvorby.

Všetko toto tu však nie je rozhodujúce; mojim cieľom bolo vysloviť obdiv nad dodnes živými podobami národného folklóru, nad významnými produktmi umenia, ktoré v Gruzínsku žije ako zrkadlo vývoja hudby a to dokonca vo forme spontánnej genézy.

Pri príležitosti medzinárodnej konferencie o gruzínskom ľudovom viachlase, organizovanej Zväzom gruzínskych skladateľov v októbri 1988 v Dome tvorby v Boržomi, na ktorej som sa ako jediný delegát z ČSSR zúčastnil vďaka pozvaniu Giju Kančeliho, ma navyše zaujala skutočnosť, že gruzínsky viachlasný spev nie je výsadou špecializovaných súborov, ktoré túto tradíciu pestujú ako umelo konzervovaný historický relikv, ale je prezentovaný skupinami, grupujúcimi sa z reprezentantov najrôznejších profesií – roľníkov, robotníkov, lekárov, inžinierov a pod., počtom od 3 – 20 účinkujúcich. Improvizované produkcie tejto čarovnej hudby tvorili na spomínanej konferencii harmonickú jednotu so svojráznosťou gruzínskej prírody, jej jedinými kultúrnymi a historickými pamiatkami a so srdečnosťou hosťiteľov.

Slovenská muzikológia akoby v poslednom čase vystupovala z dlho stráženej anonymity. Rozhovor s jedným z jej vedúcich predstaviteľov poukazuje na nezaslúžene utajované úspechy, ale aj na problémy, ktoré čakajú na urýchlené vyriešenie.

PhDr. OSKÁR ELSCHKE (1931) absolvoval štúdium hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK v Bratislave v roku 1955. Od roku 1951 je pracovníkom Ústavu hudobnej vedy SAV (dnes Umenovedný ústav). Je autorom početných monografických prác z oblasti slovenskej ľudovej hudby, ľudových hudobných nástrojov, systematickej hudobnej vedy, teórie a metodológie hudobnej vedy. Prednáša o systematickej hudobnej vede a etnomuzikológii na FFUK (1963, opäť od roku 1989), na Viedenskej univerzite (od roku 1987), kde v roku 1988 aj habilitoval a na Vysokej škole Ferenc Liszta v Budapešti od roku 1988. Patrí k vedúcim reprezentantom svojich špecializácií aj v svetových reláciách. Okrem svojej vedeckej práce je členom vo viacerých programových a edičných radách, rozhodujúcou mierou sa podieľa na koncepcii folklórnych festivalov v Detve, Východnej, Myjave a i., vyvíja aktivitu v muzikologických komisiách ZSSKU (t. č. predseda Tvorivej komisie pre teóriu a kritiku) a SČSKU, bol šéfredaktorom časopisu Slovenská hudba (1963 – 71) a zástupcom riaditeľa bývalého Ústavu hudobnej vedy SAV, je vedúcim Etnomuzikologického laboratória SAV, predsedom študijnej komisie pre Analýzu a systematizáciu v Medzinárodnej rade pre tradičnú hudbu UNESCO a viceprezidentom tejto medzinárodnej organizácie.

Polská muzikologička Zofia Lissa raz povedala: Všetku moc etnomuzikológii! Pre nezasväteného pozorovateľa, tradične chápujúceho muzikológiu ako vedu zaoberajúcu sa predovšetkým históriou, hudobnou teóriou, prípadne aj ľudovou hudbou, je tento výrok prinajmenej prekvapujúci.

Povedala to jemnejšie, ale je to charakteristická výpoveď muzikológa z krajiny, v ktorej hrá ľudová hudba a vôbec tradičná hudba dôležitú úlohu. Boli to všeobecne muzikológovia východnej Európy, ktorí zdôrazňovali význam etnomuzikológie: v Maďarsku Bence Szabolcsi, zakladateľ maďarskej muzikológie; v Poľsku spomínaná Zofia Lissa, z ktorej „školy“ vyšli osobnosti ako A. Czekanowska, L. Bielawski, J. Steszewski a ďalší a u nás sa prof. Kresánek, ktorý sa popri histórii a hudobnej psychológii venoval aj slovenskej ľudovej hudobnej tradícii. V týchto krajinách totiž hrala ľudová hudba dôležitú úlohu nielen pri vzniku romantických národných hudobných škôl 19. storočia, ale zasiahla do vývinu hudby už v 17. a 18. storočí a je jedným zo základov súčasnej hudby. Stál si pri kolíske etnomuzikológie ako hudobnovednej disciplíny a na jej vývine – nielen v domácich reláciách – si sa významnou mierou podieľal. To znamená, že etnomuzikológia je v rade hudobnovedných disciplín najmladšia...

Zrod modernej etnomuzikológie v 50-tych rokoch bol skôr proces obnovenia bádateľskej tradície. V Európe to bola reštitúcia porovnávej hudobnej vedy ako disciplíny, ktorej vyše 100-ročný vývin bol nepredstaviteľný bez prirôdovedeckej bázy, bez tónovej psychológie, akustiky, prostriedkov optickej a počítačovej analýzy, bez elektroakustických prostriedkov výskumu a záznamu. Vývin sa začal Edisonovým vynálezom fonografu a v roku 1888 jeho komerčnou výrobou a vytvorením centového matematického systému merania tónových výšok v roku 1885 J. A. Ellisom, ako základnými podmienkami existencie porovnávej hudobnej vedy, ktorej cieľom bolo porovnanie európskych i mimoeurópskych tónových systémov. Vznikli veľké fonografické archívy pri akademiách vo Viedni, v Paríži, Leníngrade a v Berlíne, formovala sa tzv. berlínska škola porovnávej hudobnej vedy s E. M. v. Hornbostelom, C. Stumpfom, C. Sachsom, M. Schneiderom a mnohými ďalšími. Väčšina z nich však musela v 30-tych rokoch opustiť Nemecko a emigrovať, predovšetkým do Spojených štátov. Obnovenie tradície porovnávej hudobnej vedy – teraz už etnomuzikológie – v 50-tych a 60-tych rokoch sa uskutočnilo na odlišnej základni, veď fyzika, akustika, psychológia, etnológia, antropológia i hudobná veda prešli búrlivým vývinom. Aj hudobnofolkloristický výskum sa čoraz viac realizoval na inštitucionálnej báze s premysleným bádateľským programom. Prudký rozvoj vo východoeurópskych krajinách sa začal po vzniku akademických etnomuzikologických inštitúcií v Rumunsku, Maďarsku, Poľsku, Československu a i. V USA je vzostup muzikológie spojený s vývojom vysokých škôl a s rozširujúcim sa štú-

„NIET ZÁZRAKOV“

dium hudobnej vedy. V tejto situácii sa uskutočňoval počtúc 50-timi rokmi rast pracovnej aktivity slovenskej etnomuzikológie vo veľmi úzkom kontakte s medzinárodným badaním.

Oskára Elscheka, poslucháča hudobnej vedy priviedol k etnomuzikológii osobitný vzťah k ľudovej hudbe, či čaro novej, resp. staronovej disciplíny?

– Bola to skôr náhoda. Počas štúdia na filozofickej fakulte som v rámci prázdninovej práce uskutočňoval výskumy, najprv hudobnohistorické, ale takmer súčasne na východnom Slovensku aj etnomuzikologické. Nasledujúce pravidelné každoročné výskumy a požiadavka spolupracovať aj pri iných hudobnofolkloristických prácach ma zbližili s touto problematikou, hoci som diplomovú prácu venoval hudobnohistorickej téme 16. storočia. Ale už v roku 1951, keď prešiel štátny ústav pre ľudovú pieseň (založený ešte v roku 1919 na Slovensku) do obnoveného Ústavu pre hudobnú vedu SAVU, som sa stal jeho pracovníkom. Začala sa tu systematicky realizovať celá paleta prác od intenzívneho štúdia ľudovej tradície, jej dokumentácie, zbierania, analýzy, systemizácie až po vydávanie nových zbierok. Postupne som sa začal špecializovať na slovenské, ale aj európske ľudové hudobné nástroje, ktorým sa dovtedy nevenovala takmer nijaká pozornosť. Od etnografického a výtvarného videnia nástrojov bolo potrebné prejsť k štúdiu nástrojov ako hudobnointerpretačných prostriedkov. Prvé výskumy na Horehroní v roku 1955 začali so sólovými nástrojmi a muzikami (zobieral som tam asi 500 skladieb), začalo sa aj s filmovaním tancov-muzik. Výsledky týchto prác vyšli až v minulom roku (po tom, čo viac ako celé desaťročie ležali v redakcii nedotknuté). S tým súviselo vypracovanie pracovného programu a metodiky organologického badania s perspektívou niekoľkých desaťročí, ktorej celostné, syntetické výsledky boli uzatvorené a publikované začiatkom 80-tych rokov. Kľúčovou otázkou bolo zabezpečiť vytvorenie dokumentárnej bázy na špičkovej úrovni tak, aby zvukové záznamy neustratili svoju umeleckú a technickú hodnotu ani v budúcich desaťročiach (dnes máme k dispozícii 80 000 záznamov).

Slovenská etnomuzikológia dostala do vienka mimoriadny dar: rozsiahlu vedeckú zbierku slovenských ľudových piesní od Bélu Bartóka. Čo znamenala pre slovenských bádateľov?

– Bartóka hodnotíme z dvoch hľadísk. Jeho zberateľská aktivita je veľmi cenná, lebo dokumentuje obraz slovenskej ľudovej piesne v období (do roku 1919), z ktorého máme málo záznamov. Pred Bartókom rozvíjali svoju prácu vydavateľia Slovenských spevov, po Bartókovi nastúpil v 20-tych rokoch do Matice slovenskej Karol Plicka ako zberateľ ľudových piesní. Okrem toho je Bartók všestranným vzorom v rozvíjaní etnomuzikologického badania, najmä všetkých pracovných oblastí, terénneho výskumu (prešiel stovky dedín), nahral a zapísal celkom okolo 10 000 piesní, z toho najviac na Slovensku (viac 3 000), zaoberal sa problematikou transkripcie, analýzy, klasifikácie, identifikáciou pôvodu piesní (maďarského, slovenského a i.), ich vekom (či patria k starej alebo novej štýlovej vrstve). Bartók veľmi intenzívne uvažoval o koncepcii, poslaní a zmysle hudobného výskumu, jeho záujem ďaleko presahoval interese skladateľský – bol typom vyhraneného vedca. Pre nás je cenné, že zostavil zbierku slovenských ľudových piesní, ktorá v mnohom ohľade prekonáva jeho maďarské a rumunské zbierky ako typ syntetického zberu so širokým komparačným zájmom slovenského, moravského či českého materiálu.

Je prístupná verejnosti?

– Dva zväzky boli vydané, a to v roku 1959 a 1970 (SAV), zredigovaný tretí a štvrtý zväzok čakajú už dvadsať rokov na vydavateľstvo, ktoré by bolo ochotné ich vydať. Súčasťou rozvoja slovenskej etnomuzikológie bol aj vznik unikátneho laboratória, vybudovaného na pôde Ústavu hudobnej vedy SAV (dnes Umenovedného ústavu) napriek všetkým ťažkostiam, prekážkam, nástrahám. V čom spočíva jeho ojedinelosť aj v kontexte medzinárodnom?

– V etnomuzikológii bola – ako som spomínal – od počiatku veľmi dôležitá technická zložka. Porovnajme ju s prácou historikov: majú k dispozícii písomný hudobný prameň, z ktorého stačí vyhotoviť kópiu, prípadne prepis do modernej notácie. Etnomuzikológia si musí pramennú základňu vytvoriť sama, študovanú hudobnú kultúru zaznamenať zo živej hudobnej interpretácie, zvukovo fixovať a previesť do notového záznamu. Priamy zápis je pri zložitých viachlasných prejavoch, nástrojových združeniach i komplikovaných sólových prejavoch prakticky nemožný. Objektívne možnosti poskytuje zvukový záznam. Aká je kvalita zvukového

záznamu, taká je hodnota a kvalita základného prameňa a celá následná bádateľská práca. Napríklad nedokonalé fonografické záznamy s ťažko zrozumiteľnou verbálnou zložkou a neidentifikovateľnou melodicou štruktúrou sa nedajú vyhodnotiť. Kvalitné záznamy poskytujú obraz o tom, ako hudba skutočne znie, majú okrem vedeckej aj estetickú hodnotu. To je dôvod, prečo je technika pre etnomuzikológiu rozhodujúca. Jaap Kunst, jeden zo zakladateľov modernej etnomuzikológie v Európe napísal, že bez fonografu by nebolo etnomuzikológia ako vedeckej disciplíny. Centové merania pomocou mono-polygordu, osciloskopu, stroboskópu, melografia, spektrálna analýza sú v etnomuzikológii nenahraditeľné metodologické predpoklady.

Keď sa v 50-tych rokoch zakladala v akadémii moderná etnomuzikológia, bolo preto prvotnou úlohou vytvoriť pre bádateľskú prácu technické predpoklady: prejsť od jed-



PhDr. Oskár Elschek

Snímka: T. Szabó

noduchého analógového na digitálny záznam, k stereofónnej technike s podstatne lepšou identifikovateľnosťou zvukového poľa, k 4–6-kanálovým záznamom nástrojových združení. Objektívizácia transkripčného procesu, meranie singulárnych tónov po zachytenie hudobnej procesualnosti viedla k melografickej technike. Na sklonku 50-tych rokov sa v spolupráci s M. Filipom začala konštrukcia prvého československého melografu, v 60-tych rokoch spektrálneho analyzátoru (v rokoch 1951 a 1954 vznikli vôbec prvé prístroje tohto druhu v USA a v Nórsku). Bez etnomuzikológie a jej laboratórnych zložík by sa tieto exaktné prostriedky výskumu neboli nikdy vytvorili.

Súčasne však hudobná technika, hudobná interpretácia, hudobné nástroje a s ňou spojené herné techniky, vzťah pohybu a hudby, tanečné, hrové prejavy, zvykoslovné akcie si vyžadovali plastickejšie a spoľahlivejšie možnosti štúdia a analýzy, ako ich poskytoval výlučne zvukový zápis. Preto vznikala od roku 1955 rozsiahla zvuková filmová dokumentácia; do konca roku 1970 sme vytvorili viac ako 500 vedecko-výskumných filmov. Koncom roku 1979 sme postupne prechádzali na videotekniku, ktorá je náročnejšia na technickej stránke, ale v používaní jednoduchšia a efektívnejšia. Vybudovali sme nahrávacie štúdio, merné fyzikálne, filmovo-spracovateľské a audiovizuálne laboratórium. Priestorové obmedzenia a typ terénnej výskumnej práce nás nútli skonštruovať pojazdné videozáznamové vozidlo, vytvorené inž. M. Ruttkayom a Vl. Šrámkom, so širokou využiteľnosťou pre primárny záznam, strih, trikové, animačné procesy, kopírovanie, pohybové analytické štúdie, technologicko-výrobné operácie atď.

Existuje z hľadiska komplexného technického vybavenia a koncepcného programu niekde vo svete porovnateľné etnomuzikologické pracovisko?

– Laboratórium takého komplexného typu ako u nás nejestvuje nikde; myslím tým na jeho všestrannosť, širokospektrálne zameranie od akustických analýz, fyzikálnych elektroakustických procedúr až po audiovizuálnu oblasť výroby vedecko-výskumných dokumentov a ich počítačového spracovania atď. Pokiaľ sa niektorá inštitúcia špecializuje len na istú oblasť práce (napríklad na akustickú analýzu v Rakúskej akadémii vied, na konzervačnú audiálnu techniku vo Viedni a Budapešti, na produkciu filmových dokumentov v Paríži), pracujú vo svojej parciálnej špecializácii na vyššej úrovni. Nám však ide o to, vytvoriť vcelku všestranne modernú metodológiu etnomuzikologického badania. Pravda, bez človeka, ktorý vie, čo s technikou chce dosiahnuť, ako s ňou zaobchádzať, ako ju využívať, sú aj prístroje drahou kopou šrotu.

Teda bratislavský zázrak?

– Niet zázrakov. Jestvuje len dlhodobá cieľavedomá a tvrdá práca, všetko ostatné je šarlatánstvo. O kvalitách môžu svedčiť len pracovné výsledky. Ako príklady úspechu

v oblasti audiovizuálnej analytickej práce môžem uviesť prvý medzinárodný etnomuzikologický seminár O metódach a technikách filmu v etnomuzikologickom výskume, ktorý sa konal v roku 1979 na Liptove a z ktorého vznikol dnes už 5. celoštátne realizované bienále Etnofilm-Čadca; v roku 1988 sme v Dolnej Krupej uskutočnili na požiadanie Medzinárodnej rady pre tradičnú hudbu UNESCO kolokvium Metódy a techniky filmu a videozáznamu v etnomuzikologickom badaní; v roku 1987 naše laboratórium technicky zabezpečilo 29. svetový kongres tej istej organizácie UNESCO v Berlíne a prišli aj ďalšie požiadavky tohto druhu. Pravda, takúto úroveň v medzinárodnom meradle možno dosiahnuť iba sústavným úsilím, snahou nestratiť kontakt s novými metódami badania, plánovaním, predvídaním a účasťou na nových trendoch, v čase ich formovania. Je nevyhnutné aktívne sa podieľať na vytváraní objektívnejších, efektívnejších metód

výskumnej práce. Tak vznikol u nás prvý československý melograf a spektrálny analyzátor, zúčastnili sme sa s Výskumným ústavom rozhlasu a televízie (VUSOR) v Prahe na vývoji prvej československej prenosnej videokamery so značnými investičnými devízovými úsporami. Celkovo laboratórium umožňuje výrobu bádateľských a analytických snímkov s najvyššími technickými parametrami, a to s 10 % finančných nákladov iných profesionálnych československých filmových štúdií. Záznamy si musia uchovať svoju kvalitu aj po desaťročiach, kedy nadohnutú nenahraditeľnú, jedinečnú a nevyčísľiteľnú vedeckú a kultúrnu hodnotu. Na tomto základe spočíval po desaťročia vedecko-výskumný, technický a ekonomický koncept vývoja etnomuzikologického laboratória. V tejto súvislosti treba dodať, že posledné tri roky patrili v živote etnomuzikologického laboratória z hľadiska možností rozvoja pracovných programov k najhorším za obdobie jeho 28-ročnej existencie.

Vedecká práca v oblasti folklóru však tvorí iba časť tvojich aktivít. Cez otázky systematicky siahajú tvoje ambície a konkrétne výsledky až k vytvoreniu všeobecnej koncepcie hudobnej vedy. Je to zámeraná snaha vyhnúť sa úzkej špecializácii?

– V ktorejkoľvek hudobnovednej špecializácii je ústredným problémom vždy hudba, možnosti jej skúmania, analýzy a hlbšieho poznania. V etnomuzikológii, resp. v tzv. porovnávej hudobnej vede tento postoj platil vždy. Napríklad Hornbostel, vzdelaním chemik, sa zaoberal otázkami hudobno-teoretickými a hudobnoestetickými, hudobnou fyziológiou i psychológiou. Aj po vojne sa etnomuzikológia usilovala o čo najširšiu kooperáciu s mnohými disciplínami, a to nielen v rámci hudobnej vedy, ale i s mimohudobnými disciplínami, najmä so sociológiou, antropológiou, etnografiou a všeobecnou folkloristikou. Otázka širšieho hudobnovedného záujmu bola preto aj pre mňa samozrejma. Viedlo ma to k ozrejmieniu si celkovej systematickej bádky, úloh hudobnej vedy, jej spoločenského a vedeckého zmyslu, čo má poznať, čomu to poznanie má slúžiť: k lepšiemu pochopeniu hudby? zlepšeniu hudobnej výchovy? k lepšiemu uplatneniu hudby v spoločnosti? A to je otázka koncepcie: vedecká práca musí byť v kultúrnej a spoločenskej praxi použiteľná. Kabinetná, šuflíková práca nemá význam.

Tvoje práce v oblasti systematickej a koncepcie hudobnej vedy sú vo svete – ako vyplýva z dlhého zoznamu tvojich zahraničných publikácií – dobre známe. Aký majú ohlas? Aké je ich miesto v súčasnej medzinárodnej muzikológii?

– V súčasnosti panuje vo svete istá averzia, skepsa a opatrnosť voči koncepcným prácam. Málokto sa chce v oblasti systematickej angažovať. Pokiaľ ide o ohlas mojej systematickej práce, model, ktorý som vytvoril koncom 60-tych rokov sa dostal do encyklopedickej edície O. Wessely: Musik. Das Wissen der Gegen-

wart. Geisteswissenschaften (Darmstadt 1972), venovanej jednotlivým umeniam a je tam interpretovaný ako model ideálny. Teda teoretické prijatie je všeobecne pozitívne. V praxi – týka sa to najmä školstva – však nie je možná preorientácia zo dňa na deň; to je otázka dlhšieho obdobia.

Na základe šírky záberu etnomuzikológie sa vynára otázka, či by ona mohla byť bázou, na ktorej by sa dala vytvoriť koncepcia problému človek – hudba zohľadnením všetkých aspektov – o. i. historického, sociologického, antropologického, etnického, psychologického. Existujú z tohto hľadiska princípy platné pre všetky regióny našej zeme a pre všetky historické obdobia?

– Čím sa doteraz zaoberala hudobná veda? Európskou umelou hudbou, o ktorej sa tvrdilo, že predstavuje najvyššie štádium hudby vôbec a ostatné hudobné kultúry sa nachádzajú na nižších stupňoch a k európskej hudbe sa iba ak približujú. Myšlienka univerzality európskej hudby a teórie, ktorá bola veľmi silná najmä v 19. storočí, pretrvávala do súčasnosti. Hudba však nie je unifikovaným prejavom, ale javom polysématickým a polyštýlovým, zahŕňa rôzne typy hudobných kultúr, ktoré ťažko možno interpretovať na jednotnej základni. Samozrejme, existujú spoločné sociálne funkcie, spoločné fyziologické predpoklady vnímania hudby a akustických štruktúr – teda v biologicko-fyziologickej sfére (pravda v rôznych estetických, sémantických a zvukových hudobných systémoch), ktorá umožňuje, že isté prejavy sú vôbec komunikovateľné. Hudba avšak nie je ani abstraktný, prázdny model, ale realizovaná forma zvukových, hudobných, estetických prejavov v rôznom spoločenskom prostredí a kontexte. Musíme sa preto odpútať od predsudkových noriem a abstraktných predstáv a hlbšie preniknúť do jednotlivých hudobných kultúr. Nejestvuje jedna hudobná kultúra, ale množstvo hudobných kultúr špecifickej povahy a nám ide o to, pochopiť každú z nich.

Možno hovoriť o bratislavskej etnomuzikologickej škole?

– To je skôr potencionálna otázka. O škole nemožno hovoriť, lebo výchova za posledných 25 rokov bola minimálna a náhodná. Bádanie v oblasti slovenskej a stredo-európskej ľudovej hudby a ich karpatsko-balkánskych vzťahov má svojské črty a preto možno tu hovoriť o istom názorovom koncepte. Žiaľ, chýba nám širšia pracovná báza: máme málo etnomuzikológov a pracovné možnosti a projekty sa administratívne a materiálne čoraz viac obmedzujú.

Ako sa dá vysvetliť skutočnosť, že práve v Bratislave, kde existuje metodologicky a koncepcne také unikátne etnomuzikologické pracovisko, nebolo možné zabezpečiť štúdium etnomuzikológie aj na univerzite, resp. vypracovať moderný koncept vysokoškolského štúdia hudobnej vedy?

– Etnomuzikologická výchova je celoeurópskym a svetovým problémom, pretože zástancovia tradičných koncepcií štúdia sa obávajú, že by sa mala uskutočniť na úkor historických a systematických disciplín (prídom u nás absentujú aj systematické disciplíny). U nás je tento problém zosťrený ešte veľmi silným administratívnym esteticko-centrizmom a kultúrnoteoretickou preferenciou. Už v roku 1978 sme na etnomuzikologickom seminári o výchove etnomuzikológov v ČSSR navrhli nové študijné programy, ktoré však doteraz zostali na papieri. Teraz, od roku 1989 sa však začne kombinované štúdium národopisu s hudobnou vedou, neskôr pristúpia aj iné kombinácie (napríklad dejiny umenia s hudobnou vedou). Je nevyhnutné prelomiť tradičný systém a prispôbiť sa výchovou potrebám súčasnosti.

Myslím si, že tento rozhor prekvapí nejedného nezaväznaného čitateľa, najmä pokiaľ ide o informácie o rozsahu, kvalite a zahraničnom ohlase slovenskej etnomuzikológie. Prekvapí, pretože doma táto disciplína, ako vôbec hudobná veda, prakticky nemá publicitu, akoby žila v klauzúre.

– Súvisí to s edičnou politikou. Keď niet objednávateľa, nevznikajú práce. Isté zlepšenie nastalo teraz, keď Musicologica slovacca môže vychádzať dvakrát do roka. To ale nestačí. V Maďarsku existujú 3–4 takéto edície. Svedčí to o celkovej situácii, do ktorej sa u nás hudobná veda, ale nielen ona, dostala. Mladí absolventi nepíšu, lebo nemajú kde publikovať. Ďalší problém: v socialistických krajinách je živá aktivita vydávania v cudzích jazykoch, u nás to prakticky nejestvuje. To nie je len otázka interná, je to otázka propagácie, informovania verejnosti, aj zahraničnej, o výsledkoch výskumnej práce na Slovensku a o hudobnej kultúre vôbec.

Nemôžeme zakončiť optimisticky?

– Sotva. Žijeme vo verbálnej dobe, po slovách nasledujú zase len slová, ba záplava slov a všetko sa utápa v nič nehovoriacich frázach. Je to akási apatia, únavné, letné, matné, malálne ovzdušie, ktoré nás obklopuje ako vo Faunovom popoludní, všetko, aj vzduch stojí, je nehybný. Nevidím optimistickú perspektívu budúcnosti, aspoň nie tej najbližšej.

Prípravila: ALŽBETA RAJTEROVÁ

MUZIKOLÓGIA VČERA A DNES

LADISLAV BURLAS

Referát Dr. Ladislava Burlasa, DrSc. odznel ako ďalší príspevok v rámci prípravného cyklu prednášok pred celoštátnou muzikologickou konferenciou o vývoji hudobnej vedy v Československu od roku 1918, ktorá sa uskutoční koncom apríla t. r.

Ako je známe, hudobná veda na Slovensku sa začala pestovať ako profesionálna vedná disciplína až po založení Univerzity Komenského v roku 1919 a príchodom prof. Dobroslava Orla (1870–1942) za ordinára hudobnej vedy na Slovensku. Prof. Orel, hoci sa neprestal zaoberať aj výskumom starších českých dejín (počiatky českého viachlasu, svätováclavské prvky), položil základy slovenského hudobného dejepisectva. V bibliografii jeho vedeckých prác nájdeme smer heuristický, zacielený na inventarizáciu hudobných pamiatok na Slovensku, ako aj monografické práce o osobnostiach slovenskej hudby, resp. o vzťahu európskych hudobných osobností k Bratislave. Orel bol žiakom pražskej a viedenskej muzikologickej školy a v poňatí hudobnohistorickej orientácie ho možno charakterizovať ako pozitivisticky orientovaného bádateľa. Orlova orientácia na hudobnohistorickú problematiku bola primeraná predovšetkým tradičnej koncepcii hudobnej vedy, ako sa ona pestovala v 19. a 20. storočí na nemeckých univerzitách. Hudobnohistorická problematika bola u nás z hľadiska neprebádanosti dejín slovenskej hudby výsostne aktuálna a táto aktuálnosť pretrváva až po súčasnosť, hoci treba vidieť aj vývin prístupov k dejinám slovenskej hudby a hudby na Slovensku. Pre Orla boli vítané a akcentované fakty česko-slovenských vzťahov a fakty európskeho kontextu hudby na Slovensku. Vyvíjal sa však problém ucelených dejín slovenskej hudby a možnosti chápania vzťahov slovenskej hudby v rámci Uhorska a jeho kultúrnych dejín. Záujem maďarských bádateľov prešiel za posledné storočie značnými metamorfózami. Pôvodný prístup maďarských bádateľov vychádzal zo samozrejme predpokladu, že Slovensko bolo celé stáročia súčasťou Uhorska a túto väzbu hudobného diania na území dnešného Slovenska najlepšie vyjadruje aj skutočnosť, že v maďarčine niet osobitného slovného označenia na rozdiel medzi „uhorským“ a „maďarským“ (leďa v spôsobe adjektíva „magyarországi“ – namiesto „magyar“). V určitom pozitivistickom štádiu vývoja hudobnovedného bádania nebola regionálna, národná a európska koncepcia dejín natoľko manifestná, že by bola neutralizovala vecnosť a výsledkovosť vedeckých prác nielen Orlových, ale aj maďarského bádateľa Ota Gombosiho, Benceho Szabolcsiho a iných. Do nástupu domácej muzikologickej aktivity existovali tu popri sebe a nie vo vzájomnom konflikte vedecké záujmy českých a maďarských bádateľov, hoci boli rôzne nasmerované. Tretia koncepcia sa objavila až v 40-tych rokoch nášho storočia, keď prišli František Zagiba a Konštantín Hudec so svojimi snahami o prvé syntetické dejiny slovenskej hudby. Európsky kontext bol v prácach oboch bádateľov uvedomovaný a akceptovaný, ba u Hudeca aj kontext česko-slovenský; prvoradým rozdielom v porovnaní s prácami českých a maďarských bádateľov bol teoreticky málo zdôvodňovaný, ale via facti sledovaný predpoklad takého bohatstva domácich autentických reálií, že možno o dejinách slovenskej hudby hovoriť od počiatkov našich dejín až po súčasnosť, že dominantné postavenie majú dejiny slovenskej hudby, ktoré sú dopĺňované dejinami hudby na Slovensku, hudby európskej, nemeckej, maďarskej.

Príchod prof. Kresánka na Slovensko znamenal pre hudobnovedné bádania a to menovite aj pre hudobnohistorickú prácu zásadný prínos. Ako pracovník Matice slovenskej sa začal intenzívne zaoberať dejinami slovenského národného obrodnenia v hudbe a počiatkami národnej hudobnej kultúry Slovákov v 19. a 20. storočí. V Matici slovenskej mal na to dostatočný súbor neprebádaných prameňov. Kresánkova stať do Dejín slovenskej hudby vydaných v SAV roku 1957 vznikla síce neskôr, ale na základe náčrtov, výpiskov a záznamov vzniklých v 40-tych rokoch počas jeho pôsobenia v Matici slovenskej. Druhým Kresánkovým zásadným prínosom k protrahovaniu dejinnej kontinuity slovenskej hudby do najstarších dôb boli jeho hudobnofolkloristické skúmania na základe Slovenských spevov a Plickovej rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní uložených v Matici slovenskej. V enormnej manuálnej práci s Plickovou zbierkou získal Kresánek podkladové poznatky pre vznik diela Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného (1951), v ktorom štruktúrnou analýzou dokázal prítomnosť slovenského ľudového hudobného prejavu od najstarších čias až po súčasnosť, v súbore zozbieraných ľudových piesní obsahujúcu nános rôznych štýlových vrstiev (rolníckej kultúry blízkej súčasným slovanským národom, kultúry pastierskej, zbojníckej, štýlovej vrstvy ovplyvnenej harmonickým myslením, novouhorskej). Tak sa zrodil pravdepodobný vývinový sled slovenskej ľudovej piesne a akademické vydanie Dejín slovenskej hudby cieľavedome začlenilo aj state o rôznych štýlových vrstvách ľudovej piesne. V súčasnosti pripravované Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku už takto nepostupujú, asi preto, že pravdepodobný vývinový rad ľudových hudobných štýlov nepovažujú autori za historický prameň, pokiaľ nie je dobovo zaznamenaný, a obdobne ako ostatné európske hudobné dejepisectvo ľudovú hudbu nezahŕňajú do dejín hudby. Dejiny hudby sa tak znova stávajú pre nás dejinami hudby umelej, hoci medzi charakteristické metodologické črty súčasného hudobného dejepisectva v zásade zahrňujeme hudbu všetkých tried a spoločenských vrstiev, všetkých žánrov. Záujem rakúskej hudobnohistorickej školy o naše hudobné dejiny som ani nespomenul, pretože bol pomerne málo prezentný a dodnes sa prejavuje buď ako austrocentristický záujem, alebo ako súčasť stredoEurópskych historických štúdií, ako súčasť hudby Východu (Musik des Ostens), čo napokon je pohľad viac západoeurópsky než rakúsky. Prvé výraznejšie konfrontácie o príslušnosti hudobného dedičstva na našom území sa uskutočnili až v 50-tych a 60-tych rokoch medzi slovenskými a maďarskými bádateľmi. Maďarská hudobnohistorická škola bola oveľa početnejšia, disponovala v tom čase už značným ľudským odborným potenciálom, uvedomovala si nevyhnutnosť hľadať svoje hudobnokultúrne dejiny aj mimo

hraníc trianonského Maďarska v dôsledku čoho sa dostalo územie Slovenska a Sedmohradská do jej pozornosti. Bolo by nezmyselné a nevedecké popierať súvislosť hudobných dejín Slovenska s dejinami národov Uhorska rovnako, ako je nevedecké a nacionalistické, považovať všetko hudobné dianie na území Slovenska za súčasť dejín len slovenskej, len maďarskej alebo nemeckej hudby. Základná východisková orientácia stredoEurópskeho hudobného dejepisectva musí počítat s tým, že kategórie národnej hudby, ktoré sa formovali v romantizme 19. storočia, nemožno prenášať na predchádzajúce obdobia. Určité tlaky sa vyhotlili okolo spoločného európskeho umenia (ako bol napríklad gregoriánsky chorál a jeho uhorské modifikácie, rôzne štýly polyfónnej hudby a i.) a okolo národne zmiešaných pamiatok (napr. zbierok tancov a piesní, ktoré vznikali z úžitkových cieľov a nerozoznávajú národnú identitu ako dôležitý diskriminačný znak). Napokon práve vďaka tomu, že sa pred 19. storočím málo uvažovalo o tom, čo je národne kam príslušné, dochádzalo k zámene teritoriálneho označenia „hungarus“, „hungaresca“ za nacionálnu príslušnosť najmä u maďarskej hudobnohistorickej školy povojnového obdobia. Maďarský kolegovia po druhej svetovej vojne intenzifikovali hudobnohistorický výskum a šli až po hranice konfrontácie s bádateľmi slovenskými, pokiaľ sa títo ohradzovali proti maďarskej domestikácii všetkého, čo sa len dalo. Situácia sa zmenila až v 70-tych a 80-tych rokoch, keď sa v hudobnohistorickom bádani maďarských kolegov a sčasti aj u nás dostala k slovu nová generácia, ktorá bola nacionálne už menej militantná. Treba povedať, že aj z našej strany došlo k zmierneniu alergickosti na skutočnosť, že sa hudobné pamiatky na území Slovenska môžu stať predmetom bádania aj inonárodných muzikológov. Nacionalistické zvyšky v koncepcii hudobného dejepisectva ustúpili v prospech koncepcie kulturologickej, kultúrnohistorickej.

Povojnový vývoj slovenskej hudobnej vedy poznamenal prof. Kresánek aj tým spôsobom, že uprednostňoval problémy systematickej hudobnej vedy, hoci sám hudobnohistorickú problematiku nikdy nepodceňoval a dejiny hudby znamenite ovládal. Pre Kresánka sa historická metóda stala nástrojom na posudzovanie problémov systematickej hudobnej vedy. Tým sú charakteristické jeho práce v oblasti hudobnofolkloristického, alebo aj výskumu sociálnej funkcie hudby. Kresánek sa v nemalej miere venoval otázkam hudobnej psychológie, čo možno doložiť priestorom, ktorý venoval tejto problematike v knihe Úvod do systematiky hudobnej vedy (1980). V tej istej knihe stojí za povšimnutie, koľko miesta a pozornosti venoval aj otázkam hudobnej estetiky. Musím sa pozastaviť pri tejto knihe ešte preto, že jej vydanie nie je toľko s dátumom vzniku textu. Základ týchto textov začal prof. Kresánek prednášať v polovici 50-tych rokov, keď po smrti prof. dr. Konštantína Hudeca prevzal úlohu vedúceho učiteľa muzikológie na FFUK v Bratislave. Po vyložení historicky orientovaných prednáškach prof. Hudeca (hudobná folkloristika, hoci ju prednášal, nebola jeho „silnou stránkou“) prišiel pedagóg, ktorý na úrovni medzivojnového muzikológa načrtnul svojim žiakom celé pole hudobnej vedy, jej historickú i systematickú časť. Doslova novým dejstvom tejto problematiky je vydanie práce Oskára Elscheka Hudobná veda súčasnosti (1984). Medzi vydaním oboch prác je teda len štvorročný rozdiel, ale rozdiel časovej genézy a teda aj koncepcie, využitia znalostí svetovej literatúry je vyše dvadsaťročný. V Kresánkovej koncepcii hudobnej vedy sa oveľa intenzívnejšie premietla česká muzikologická škola medzivojnového obdobia než v priamom pôsobení Dobroslava Orla. Kresánek okrem osobnostného prínosu sa zaradil do slovenskej muzikológie ako žiak Otakara Zicha, Josefa Huttera, Zdenka Nejedlého, Jána Mukařovského a samozrejme sa v jeho koncepcii hudobnej vedy uplatnil aj odraz európskeho muzikologického vývinu medzivojnového obdobia. Elschekova syntéza ešte vlastne nie je vydaná úplne. Druhá kniha o hudobnej vede súčasnosti Metódy hudobnej vedy je v stave zrodu. Aj Elschek má svoje vedecké podhubie a to je už oveľa súčasnejšie, je syntézou hlavných muzikologických škôl Európy a ostatného sveta, veď sa v nej premietajú okrem tradičných zemí muzikologického bádania, ako je napríklad nemecká škola, aj výsledky hudobnej vedy sovietskej i hudobnej vedy na americkom kontinente, ktorý sa stal po druhej svetovej vojne „novým svetom“ hudby.

V tejto atmosfére a celostnom rámcovaní hudobnej vedy sa začali u nás rozvíjať aj niektoré disciplíny systematickej hudobnej vedy. V oblasti hudobnej teórie a estetiky časovo prvý vstúpil prof. Oto Ferenczy, ktorý v súbore prednášok z hudobnej teórie, estetiky, hudobnej analýzy zapôsobil metodicky na viacerých svojich žiakov. Hlásim sa k tomuto vplyvu. Vďaka prof. Ferenczymu a prof. Kresánkovi som využil napríklad v mojej knihe Formy a druhy hudobného umenia kombináciu systematického aspektu s dejinným vývinom jednotlivých hudobných druhov. Miroslav Filip vďaka novej metodológii, ktorá sa vyvíjala aj mimo tradičnej hudobnej vedy, napríklad v prírodných vedách, započal s originálnymi hudobnoteoretickými štúdiami i s bádanim hudobnoakustickým. Hudobnoestetické práce Eugena Šimúnka vznikali na báze podnetov súčasnej filozofickej estetiky. Peter Faltin urobil vážne kroky v oblasti hudobnej sémantiky a v experimentálnej hudobnej psychológii. Eugen Suchoň prispel k učeniu o harmónii chýbajúcou časťou v tejto disciplíne a to knihou Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk (1979), pozornosť na teóriu hudobnej sociológie u nás upriamila kandidátska dizertácia Ladislava Mokrého Základy hudobnej sociológie (1965), nemožno nespomenúť aj niektoré konkrétne sociometrické práce Metodického kabinetu Čsl. rozhlasu a Výskumného ústavu kultúry. Vďaka Vysokej škole pedagogickej a jestvujúcim pedagogickým fakultám sa začali skúmať nielen dejiny hudobnej výchovy, ale aj niektoré aktuálne otázky hudobnodidaktické a metodické. V našej verejnosti ostala ešte nedocenená práca v oblasti organológie a hudobného múzejníctva. Založenie Zbierky hudobných nástrojov v hudobnom oddelení Historického ústavu Slovenského národného múzea znamená nielen pre našu kultúru čin vykonaný v hodine dvanásťtej, ale reprezentuje aj v medzinárodných reláciách povšimnutiahodnú kolekciu.

Extenzifikácia a špecializácia slovenskej hudobnej vedy je reálnym faktom. Máme prácu napríklad aj o teórii filmovej hudby, vydávame, aj keď s určitými problémami odbytu a propagácie, pramene k dejinám slovenskej hudby, rozvíja sa aj toľko potrebná hudobná regionalistika. Vďaka hudobnému

oddeleniu Historického ústavu SNM sa profesionálne rozvíja hudobné múzejníctvo, súpis a evidencia hudobných pamiatok, ochrana hudobných rukopisov a už spomínaná zbierka hudobných nástrojov. Uznanie a úctu si zasluhujú ojedinelí bádateľa, ktorí pôsobia ako „vysunutí“ pracovníci mimo vedeckých pracovísk a centier alebo na pracoviskách, kde sa od nich nepožaduje muzikologická práca. Nemožno nespomenúť vzrast a skvalitňovanie práce rôznych inštitúcií, kde sa začína rozvíjať hudobnovedná práca. Tým získava teritoriálna rozložitost hudobnej vedy na Slovensku novú dimenziu. Zvláštnu zmienku si v tejto súvislosti zasluhuje práca bádateľov v Matici slovenskej a vydávanie zborníka Hudobný archív, práca Literárneho a hudobného múzea v Banskej Bystrici, práca Západoslovenského múzea v Trnave, práca katedier hudobnej výchovy na našich pedagogických fakultách.

Zdá sa však, že muzikologický výskum na Slovensku má ešte stále dve, resp. tri dominujúce vlastivedne orientované disciplíny a to je výskum dejín hudby na Slovensku, výskum ľudovej hudobnej tradície a výskum súčasnej hudobnej tvorby a hudobnej kultúry. Takúto štruktúru má aj muzikologické pracovisko v Slovenskej akadémii vied, ktoré v nej pôsobí od roku 1951, od roku 1973 ako sekcia v Umenovednom ústave SAV. Toto pracovisko poskytlo našej vede a spoločnosti ucelený obraz dejín slovenskej hudby vydaním práce Dejiny slovenskej hudby (1957) a pripravovaným a sčasti už realizovaným projektom Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. Tu sa uskutočnil zatiaľ najrozsiahlejší terénny dokumentačný výskum a zber ľudových piesní, ľudových muzík, ľudových hudobných nástrojov a ľudových tancov. Pracovisko prispelo početnými štúdiami a niekoľkými knižnými publikáciami k poznaniu súčasnej slovenskej hudobnej kultúry a skladateľskej tvorby. Rozvíjalo metodológiu hudobnej vedy na báze súčasných nárokov kladených na vedu, na spoločenské vedy a vedy o umení zvlášť. Svojimi výstupmi, podobne ako ďalšie muzikologické a hudobnopedagogické zariadenia, zasiahlo do kultúrnej politiky a do umeleckej praxe teoretickými článkami, aktuálnymi publicistickými príspevkami, formou pomoci jednotlivým inštitúciám (napríklad SLUK-u, Osvetovému ústavu a pod.) i priamou osobnou aktivitou v umeleckých zväzoch a pod.

Otázku, čo by sa dalo zlepšiť v práci našich muzikologických pracovísk, možno zodpovedať takto:

1. Umenovedný ústav SAV by mohol zvýšiť koordinačnú funkciu za predpokladu, že najdôležitejšie pracovné kapacity rôznych inštitúcií budú ochotné sa nielen deklaratívne, ale fakticky zúčastňovať na riešení plánovaných úloh.
2. Prostredníctvom SAV by bolo možné zvýšiť efektívnosť vedeckej spolupráce s muzikologickými pracoviskami akadémii vied socialistických krajín. Zefektívnenie medzinárodnej spolupráce by sa malo týkať aj ostatných hudobnovedných resp. hudobnopedagogických inštitúcií.
3. V disciplínach, v ktorých sa u nás výskumne nepracuje, možno zabezpečiť sledovanie výsledkov zahraničných bádateľských centier a zabezpečiť pre našu vedu aspoň tzv. aktívny transfer.
4. Pracovisko SAV, ale i Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov, prípadne i ďalšie pracoviská, by mali zlepšiť spoluprácu s bratskými pracoviskami v českých zemiach.
5. Základný výskum v oblasti teórie hudobnej výchovy by mali uskutočňovať Katedry hudobnej výchovy pedagogických fakúlt, Výskumný ústav pedagogický, prípadne Ústav experimentálnej pedagogiky SAV.
6. Psychologický výskum by bolo treba podporovať na Výskumnom a záznamovom centre VŠMU v spolupráci s inými potenciálnymi bádateľskými kapacitami aspoň so zameraním na pedopsychológiu, psychológiu hudobnej výchovy a niektoré problémy apercepce.
7. Hudobnosociologický výskum by sa mal iniciovať na pracoviskách, ktoré ku sociológii kultúry majú vzťah. Ide menovite o Výskumný ústav kultúry a o Metodický kabinet Čsl. rozhlasu v Bratislave.
8. Otázkami teórie hudobnej kritiky a vzťahom hudobnej vedy k aktuálnym problémom hudobnej praxe a ku kultúrnej politike by sa malo zaoberať Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie.
9. Výskum v oblasti žánrov populárnej hudby je zatiaľ nepokrytý a považujem to za akútne manko. Ľudský potenciál v tejto oblasti už jestvuje a bolo by potrebné v organizačných rovinách rozhodnúť o osnove tejto sféry čo najskôr.

Osobitnú kapitolu hudobnej vedy tvorí oblasť vedeckej výchovy. Väčšina súčasných analýz sa zhoduje v tom, že najpálčivejšie problémy sú vo vysokoškolskej príprave, v jej poňatí a vo vzťahu k nej. Máme tu určitý dualizmus (napríklad FFUK a VŠMU), ktorý by sa dal zefektívniť a racionalizovať. Maturantom chýba stredoškolské hudobné vzdelanie, absolventom konzervatória chýba všeobecný gymnaziálny rozehľad. Pomerne značný počet absolventov hudobnej vedy od oslobodenia sa nepremieta dost výrazne v rozvoji hudobnovedného bádania. Málo skutočne zdatných uchádzačov je pri konkurzoch na vedeckú aspirantúru a na študijné pobyty. Možnosti študovať aspoň určitú dobu na zahraničných vysokých školách sa v našom odbore takmer nevyskytujú.

Na záver by som rád konštatoval, že na súčasnú hudobnú vedu doliehajú dva trendy: 1. Potreba výraznejšej metodologickej inovácie prameniacej z integratívnych procesov vedy, rozvoja vedy ako takej, ako aj z problémov rozvoja ďalších muzikologických špecializácií. 2. Potreba stupňovania spoločenskej účinnosti hudobnej vedy a jej účasti na formovaní hudobnej kultúry. Nevieame sa začleniť do česko-slovenskej vedeckej spolupráce a zdá sa, že t. č. máme viac výsledkov v spoločnej edícii prameňov s Maďarskou akadémiou vied, než s českými pracoviskami. Nemáme muzikologický časopis – nahrádzajú ho zborníky SAV a iných inštitúcií. Súčasne sa však ani nepokúšame preniknúť aspoň niekoľkými štúdiami do časopisu ČSAV Hudobná veda.

Zdá sa, že nevieme nabrat' nový dych pre ďalší rozvoj hudobnej vedy, pre ďalší rozvoj špecializácie a pracovnej integrácie. V súčasnom stave pomernej izolovanosti práce jednotlivých pracovísk nevyužívajú ani tie možnosti integrácie síl, ktoré by možné boli. Doterajšia prezentácia domácich výsledkov bádania je chvályhodná, ale nespĺňa v plnom rozsahu potrebu začlenenia sa do medzinárodnej delby práce. Sme malý národ, resp. dva malé národy. Musíme nájsť lepšie formy vzájomnej spolupráce a správne sa zorientovať v aktuálnych medzinárodných možnostiach hudobnej vedy a v rámci nich zistiť naše možnosti uplatnenia. Skutočná kvalifikovanosť, usilovnosť a múdra organizačná práca môže byť našimi šancami.