HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3,– Kčs
12. 4. 1989
8

Jubileum Štátnej filharmónie Košice

Pri príležitosti 20. výročia založenia ŠFK hovoríme s jej riaditeľkou

Začiatkom októbra minulého roka sa v niektorých našich denníkoch objavila stručná správa o personálnej zmene na poste riaditeľa Štátnej filharmónie Košice (ŠFK). Zo zdravotných dôvodov z funkcie odstúpil Jozef Podprocký a na základe výsledkov konkurzného pokračovania bola do nej uvedená IRENA MEDŇANSKÁ. Po viac ako štvrťročnom pôsobení vo sfére riadenia profesionálneho filharmonického telesa sme sa obrátili na ňu so žiadosťou o rozhovor. Čitateľom Hudobného života predkladáme jej prvé poznatky, skúsenosti, názory a koncepčné zámery pre budúce päťročné funkčné obdobie.

Štátna filharmónia Košice s dirigentom Róbertom Stankovským — Snímka: A. Jiroušek

Súradnice najaktuálnejšej problematiky

Hoci pri podobných príležitostiach býva takmer pravidlom, že ten, kto kladie otázky, nastoľuje aj tému rozhovoru cez prizmu vlastného pohľadu, predsa by som chcel toto pravidlo porušiť a požiadať vás o vymedzenie súradníc najaktuálnejšej problematiky, dotýkajúcej sa vašej riadiacej práce.

– Aktuálnou problematikou je pre mňa celý komplex otázok spojených so životom, spoločenskou funkciou a prácou inštitúcie, ktorú riadim, ale aj všetko, čo súvisí s prezentáciou jej umeleckých aktivít, s jej doterajším vývinom a budúcim smerovaním. Vnútri uvedeného komplexu vládne vzájomná spätosť. Vyčleňovanie niektorých javov alebo problémov nesie preto riziko jej porušovania. V limitovanom priestore sa nedá zachytiť celá šírka a závažnosť vnútorných väzieb. S týmto vedomím pristupujem teda k vymedzeniu toho, čo sa mne javí ako najpodstatnejšie.

Prevzala som ambiciózne umelecké teleso s 20-ročnou tradíciou, na profilovaní ktorého sa podieľali štyria predchodcovia vo funkcii riaditeľa, celý rad dirigentov, počnúc zaslúžilým umelcom Bystríkom Režuchom až po súčasného šéfdirigenta Richarda Zimmera a 2. dirigenta Róberta Stankovského, dramaturgička Angela Janušková, ale aj umeleckohospodárska prevádzka a samozrejme sólisti a všetci členovia orchestra. ŠFK plní od svojho vzniku dôležité spoločenskopolitické a umelecké poslanie v rozvoji hudobnej kultúry na východnom Slovensku, úspešne sa presadzuje v celoslovenskom kontexte a reprezentuje naše interpretačné umenie aj v zahraničí. Jej umelecký profil je našej hudobnej verejnosti dobre známy.

Moja riadiaca práca a iniciatíva na pôde ŠFK vychádza preto z plného rešpektovania uvedených daností, zo zabezpečovania väzieb na doterajšie pozitívne umelecké výsledky, ich ďalšieho rozvíjania a skvalitňovania. V štruktúre koncertnej aktivity to znamená pokračovať v profilácii košických koncertných cyklov pre náročných poslucháčov (A), pre závody a inštitúcie (B), pre mládež (C), rozvíjať platformu pre umeleckú prezentáciu mladých koncertných umelcov v komorných žánroch (D) a zvyšovať estetický účinok výchovných koncertov pre základné školy. Ďalej to znamená diferencovane pristupovať k požiadavkám usporiadateľov symfonických koncertov v jednotlivých mestách Východoslovenského kraja, ale aj hľadať možnosti pre častejšie účinkovanie ŠFK na zahraničných pódiách a vytvárať priestor pre ďalšie formy umeleckej realizácie. V umeleckej orientácii to znamená udržať nastúpený trend v kvalite interpretácie, v uvádzaní najhodnotnejších skladieb svetového orchestrálneho repertoáru a pokračovať v tradíciách šírenia hudobnej tvorby slovenských skladateľov.

Uvedomujem si, že načrtnuté úlohy nie sú malé a že ich bude treba plniť vo veľmi náročnom období prestavby našej spoločnosti. Vyžiada si to zvýšenú osobnú zainteresovanosť a účinnú spoluprácu s nadriadenými riadiacimi zložkami. Súčasne bude treba akcentovať požiadavky na rast umeleckých kvalít každého jednotlivca kolektívu a zodpovednosti za kvalitu odvedenej práce, na motiváciu a patričné oceňovanie dosiahnutých pracovných výsledkov, na dôsledné riešenie dramaturgických otázok a na kvalitné medziľudské vzťahy ako nevyhnutný predpoklad umeleckého rastu telesa.

Aké sú vaše prvé skúsenosti s uvádzaním načrtnutých riadiacich zámerov do každodennej praxe?

– Dvojaké – pozitívne aj negatívne. S funkciou riaditeľky som zároveň prevzala väčšie či menšie, chronické či jednorazové personálne, materiálne, organizačné, umelecké a iné problémy. Každodenný život k nim priraďuje ďalšie. ŠFK nezískala za 20 rokov svojej existencie vlastný stánok. Žije v Dome umenia ako podnájomník Parku kultúry a oddychu. To samo o sebe nie je najlepšou vizitkou vzťahu krajského mesta k reprezentačnému telesu, ktoré sa významnou mierou podieľa na šírení dobrého mena svojho mesta doma i za hranicami. Pri riešení tohto problému čakám účinnejšiu pomoc od predstaviteľov mesta i kraja. Vyplývajú nám z neho totiž prevádzkové ťažkosti, s dopadom na rozsah koncertnej aktivity a efektívne využívanie pracovného času. Napríklad, nemôžeme pohotovo reprízovať a tak uspokojovať zvýšený záujem obecenstva o niektoré atraktívne koncerty, lebo obyčajne nemáme v požadovanom čase k dispozícii priestory. V prevádzke budovy máme vyhradený stabilný koncertný deň vo štvrtok a dvakrát do mesiaca v pondelok na komorné a organové koncerty. Mimo vyhradeného času má PKO v priestoroch Domu umenia svoj program – zábavy, stužkové slávnosti, diskotéky a pod.

Riešenie tohto problému odčerpalo už mnoho tvorivej energie mojich predchodcov a k nemu sa upiera aj moja pozornosť. V doterajších rokovaniach so zainteresovanými orgánmi sme získali iby prísľuby, ktoré neprerástli do konkrétneho riešenia. O to viac kvitujeme veľkorysý čin Žilinčanov – pridelenie dôstojného kultúrneho stánku Štátnemu komornému orchestru, k čomu im gratulujeme.

Aj o kádrové dobudovanie orchestra sa márne pokúšali už moji predchodcovia. Do štandardnej európskej štruktúry orchestra nášho typu nám chýba 15 hudobníkov. V zložitej ekonomickej situácii sa pokúsime aspoň o minimálne zlepšenie tohto stavu. Bolo by to úspechom nielen ŠFK, ale aj našich nadriadených orgánov.

Súčasná koncertná sezóna postavila pred nás aj niekoľko nových problémov. V rozpočte na rok 1989 sa nám objavila položka č. 369 (zahrňujúca koncertnú činnosť) až v príliš redukovanej podobe. Z tejto položky honorujeme hosťujúcich našich a zahraničných umelcov. Popularita hosťujúcich umelcov je dôležitým faktorom stimulácie záujmu publika, ak ich však nebudeme schopní zaplatiť, ocitneme sa v ďalšej zložitej situácii.

V koncertnej usporiadateľskej praxi na východnom Slovensku sme sa začali stretávať s javom, ktorý nadobúda závažný problémový charakter. V niektorých okresných mestách začínajú usporiadatelia koncertov vážnej hudby znižovať ich počty a zdôvodňujú to súčasnou ekonomickou situáciou. Predstavitelia Ministerstva kultúry SSR naopak tvrdia, že „peňazí je práve toľko, ako bolo doteraz". Podľa toho by to mala byť neopodstatnená a ničím neodôvoditeľná prax. Že taká prax neprinesie rozvoju miestnej hudobnej kultúry želateľné výsledky, o tom sa nedá pochybovať.

Riešenie problémov rôzneho druhu je alebo by malo byť hybnou silou postupu vpred. Aké pozitívne výsledky dosiahla ŠFK na tomto postupe v minulej koncertnej sezóne a v prvých mesiacoch vášho pôsobenia vo funkcii riaditeľky?

– Pri sumarizácii a vyhodnocovaní minuloročných výsledkov sme s potešením konštatovali, že úlohy plánu, vytýčené ešte mojím predchodcom vo funkcii boli splnené a v niektorých ukazovateľoch aj výrazne prekročené. ŠFK absolvovala 128 koncertných vystúpení a stanovený plán splnila na 107 %. V návštevnosti našich košických koncertov sme zaznamenali priemer 570 poslucháčov na jeden koncert, čo je vzhľadom na žáner, ktorý reprezentujeme a momentálnu situáciu v návštevnosti koncertov na Slovensku veľmi pekné. Plán tržieb sme splnili na 137 %. Z toho vyplýva, že v umeleckom napredovaní ŠFK skutočne išlo o postup vpred, že o našu prácu majú ľudia záujem a že jej estetické a umelecké kvality formujú vedomie našich priaznivcov. Potvrdili to aj ohlasy publika a publicistické hodnotiace príspevky v tlači. Celému kolektívu patrí za to poďakovanie. K pozitívam treba pripočítať aj umeleckú a pedagogickú angažovanosť členov orchestra mimo svojich základných úväzkových povinností.

Obyčajne v decembri vrcholí jedna časť našej koncertnej sezóny vianočnými koncertmi, na príprave a umeleckej realizácii ktorých sa už tradične podieľa koncertný majster Karol Petróczi. Koncerty vzbudili obrovský záujem, nebývalý ohlas a ocenenie publika (5 vypredaných koncertov, hodnotenie priniesol HŽ 89, č. 3).

Vieme, že vaše vyššie uvedené aktivity v terajšej riadiacej práci sa opierajú o bohaté skúsenosti z predchádzajúcej hudobnej a pedagogickej praxe. Po absolvovaní Štátneho

Pokračovanie na str. 6

Z rokovania Predsedníctva ÚV ZSSKU

Marcové zasadnutie Predsedníctva Ústredného výboru ZSSKU sa uskutočnilo 20. 3. 1989. Viedol ho predseda zväzu, zasl. um. doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc., ktorý mal aj hlavný úvodný referát: v ňom prítomných informoval o uplatnení tvorby súčasných slovenských skladateľov i českých tvorcov v dramaturgii slovenských orchestrov, operných telies, v hudobných inštitúciách, vydavateľstvách a oznamovacích prostriedkoch, ako aj o jej nahrávaní v rozhlase a televízii. Svoju informáciu dokumentoval bohatým fotografickým materiálom, konkrétnymi menami a dielami. Predsedníctvo konštatovalo, že inštitúcie i telesá venujú veľkú pozornosť šíreniu tvorby, čo však neznamená, že vyčerpali všetky možnosti, ktoré umožňujú ešte účinnejšie uplatňovanie kultúrnych hodnôt. Tento materiál predniesol predseda aj na rokovaní ÚV ZČSSKU v Prahe a podstatné časti z neho budú k dispozícii členom ZSSKU prostredníctvom zväzového bulletinu.

V ďalšom priebehu sa Predsedníctvo venovalo príprave 14. ročníka kolokvia o súčasnej slovenskej tvorbe, ktoré sa uskutoční v dňoch 18. a 19. apríla t. r. v DSS v Dolnej Krupej. Tohtoročné kolokvium sa zameria najmä na tvorbu uvedenú na 14. ročníku prehliadky Nová slovenská hudba, avšak oslovení účastníci diskusie i ostatní sa môžu vyjadriť aj k ostatnej tvorbe, premiérovo či znovu uvedenej v období medzi 13. a 14. ročníkom NSH. Predsedníctvo sa zaoberalo aj prípravou a doposiaľ zostaveným programom 23. ročníka Prehliadky mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach a vyslovilo súhlas s uplatňovanou koncepciou, avšak vyjadrilo vážnu výhradu voči nízkemu počtu titulov diel slovenských skladateľov. Ďalej sa zaoberalo návrhmi na ceny a vyznamenania na najbližšie obdobie, schválilo udeľovanie Diplomu Československej hudobnej kritiky a osobitnú pozornosť venovalo príprave Festivalu československej súčasnej hudby, ktorý sa uskutoční v Bratislave vo februári budúceho roku a bude bilanciou slovenskej i českej tvorby za uplynulé obdobie. **(va)**

Stretnutie v Líšně

3. až 5. marca sa v atraktívnych priestoroch zámku v Líšně pri Benešove stretla Hudobná mládež na Národnej prehliadke klubových programov, ktorá mala tohto roku veľmi dobrú úroveň. Štyri mládežnícke kolektívy, prezentujúce sa inovačne odlišnými a dramaturgicky nápaditými hudobnými programami, postavili svojimi pomerne vyrovnanými výkonmi odbornú porotu pred veľmi ťažkú úlohu. Po dôslednom rozhodovaní boli najlepšie ocenené dva programy: **Lístok do pamätníka alebo Ako vidíme V. Nováka** z Pedagogickej fakulty v Českých Budejoviciach, ktorý získal i cenu diváka a programu **Prekvapenie v Kuksu** (dobový obrázok otvorenia talianskej opery v Čechách) v podaní mládeže z Hradca Králové. Veľmi pozitívne boli hodnotené i ďalšie dva programy **Čože ten slávíček** (hudobno-tanečný obrázok z obdobia renesancie) z Františkových Lázní a **Hudba medzi obrazmi**, ktorý pripravili pod vedením Jana Slawinského dievčatá z Karvinej. K sviatočnej atmosfére stretnutia Hudobnej mládeže, ktorá začala návštevou stretnutia Smetanovho kvarteta, prispeli v ďalších dňoch recitálmi Ivan Štraus, primárius Sukovho kvarteta (tohoročný predseda poroty hudobných programov v Líšně) a talentovaný mladý huslista Ján Talich, víťaz medzinárodnej súťaže huslistov v Juhoslávii, ktorí si výbornou interpretáciou a svojimi bezprostrednými slovnými komentármi podmanili všetkých prítomných a emocionálne podfarbili kolorit celého podujatia.

Škoda, že pre časovú kolíziu akcií českej a slovenskej Hudobnej mládeže (v Piešťanoch) sa na prehliadke hudobných programov v Líšně nezúčastnili zástupcovia zo Slovenska, aby mohli konfrontovať výsledky svojej práce a vymeniť si skúsenosti. Veríme, že v budúcnosti organizátori umožnia vzájomné stretnutia českých i slovenských mladých milovníkov hudobného umenia.

ELEONÓRA BARANOVÁ

Z redakčnej pošty

Poznámky ku knihe Igora Vajdu Slovenská opera

Nedávno vyšla pekná kniha Igora Vajdu Slovenská opera (Opus Bratislava 1988), v ktorej autor dosť vyčerpávajúcim spôsobom hovorí o všetkých operných dielach pochádzajúcich od slovenských skladateľov a hodnotí ich. Hoci to nie je ľahké čítanie, môže zaujať aj neodborníkov, milovníkov a obdivovateľov operného žánru a tak zaujalo aj mňa.

Aj keď si uvedomujem, že slovenská operná tvorba dosahuje skutočnú úroveň až v posledných desaťročiach, a že zo starších diel azda len Bellov Kováč Wieland zodpovedal prísnejším umeleckých požiadavkám, trochu ma zarazilo, že Figušov Detvan je tu odsunutý akoby na najvzdialenejšiu perifériu. Vytýkajú sa mu samé nedostatky a primitívnosť. Poznám Figušov život dosť dôverne, i pomery v akých žil, jeho zmýšľanie, osobne som ho ešte ako študenta poznal a preštudoval som jeho rozsiahle memoáre. Viem, s akou láskou a zanietením sa opere Detvan venoval, vhĺbil sa do ducha ľudovej piesne a hudby, aby ju čo najautentickejšie v opere stvárnil, zbieral poznatky, dal si radiť od skúsenejších, pritom študoval aj nové smery kompozície. Darmo však, žil v malom meste, kde nepočul symfonické koncerty, len zriedkakedy – v Bratislave, Prahe alebo v Budapešti mal možnosť vidieť operu. Rozhlas a tým menej televízia neboli. Neosoboval si schopnosť vytvoriť nejaké dielo svetovej úrovne, držal sa myšlienky, že Detvan má byť opera slovenská, v ktorej by sa náš ľud mohol vidieť. Keď mu vytýkali prílišnú ľudovosť, vyjadril sa: „Ja svojho Detvana, valachov a detvianske dievky z ľudovosti vyzliecť nechcem ani nemôžem" (viď jeho článok o vzniku opery Detvan v Slovenských pohľadoch 1926 str. 202).

Keď Figuš v auguste 1925 operu dokončil, poznačil si vo svojom denníku: „Keď som napísal poslednú notu, pocítil som nesmiernu radosť, že prvá moja a slovenská opera je hotová. Akokoľvek ju príjme verejnosť, ja so spokojným svedomím skladám pero, lebo som sa s celou silou vynasnažil vliať do nej svoje najúprimnejšie city."

Myslím, že sa Figušovi krivdí a zneucťuje sa jeho pamiatka, keď Igor Vajda v diele, v ktorom venuje mnohým iným operám veľký priestor, venuje Detvanovi len niečo vyše strany a ešte sa pritom odvoláva na dosť nepriaznivú mienku iného kritika, prof. Kresánka, sám však svoj názor ani nevyslovuje.

Nechcem tvrdiť, ale mám dojem, že postoj prof. Kresánka nadväzuje na úplne odmietavú kritiku Ivana Ballu uverejnenú v Slovenských pohľadoch hneď po bratislavskej premiére 1. apríla 1928, hoci aj vtedy sa ozvali hlasy uznanlivé (napríklad Oskar Nedbal v Slovenských pohľadoch 1928, str. 239).

Chcem však poukázať na niektoré názory a vyjadrenia na konferencii konanej 24. apríla 1975 v Banskej Bystrici pri príležitosti 100. výročia narodenia Viliama Figuša-Bystrého (Zborník materiálov tejto konferencie vydaný Literárnym a hudobným múzeom v Banskej Bystrici v r. 1978).

Národný umelec Ján Cikker vo svojom príhovore povedal, že Figušovi je potrebné hlboko sa pokloniť, a to predovšetkým za operu Detvan, ktorá svojimi hodnotami, národným tónom a námetom ospevujúc lásku k rodnej zemi je prvou slovenskou národnou operou.

Doc. dr. Ladislav Burlas vo svojom hlavnom referáte medziiným uviedol, že Figuš vytvoril dielo veľkých rozmerov, svojím dielom anticipoval túžby a snahy, ktoré sa v slovenskej hudby dostali na program až neskôr, v 40-tych a 50-tych rokoch, prekonal vtedajšiu malosť slovenských pmerov a vydal zo seba maximum toho, na čo bol technicky a umelecky schopný. Detvan neostáva iba dokumentom snáh o vytvorenie slovenskej národnej opery, jeho dielo bolo v dobe svojej premiéry neprimerane prísne posudzované. Treba konštatovať, že spĺňa špecifiká a dramatické princípy operného žánru. Štýlovo a umelecky sú v ňom pozoruhodné kvality. Figuš nie je okrajovým zjavom v dejinách slovenskej hudby, ale kliesniteľom cesty, vzorom umeleckým a morálnym. Je skladateľom, v ktorom sa stelesnili osudy slovenskej hudby jeho doby.

Eva Michalová podrobne rozoberajúc ohlasy na premiéru Detvana v roku 1928, ktorých veľká časť bola odmietavá, je tej mienky, že všetky postrádali komplexný kritický, vývinový pohľad, ktorý je možný len po istom časovom odstupe. Konštatuje, že Figuš niektoré vtedajšie výčitky uznal a Detvana prepracoval. Opera bola znovu uvedená až po jeho smrti roku 1938, kedy bola kritikou prijatá uznanlivo s tým, že je to práca priekopnícka, ale veľmi závažná.

Dirigent Anton Buranovský, ktorý spolu s režisérom Kolomanom Čillíkom uviedol operu v roku 1975 na banskobystrickú scénu, povedal, že viacerí hudobní teoretici a praktici im vytýkali, že dielo si v dôsledku umeleckej úrovne nezaslúži uzrieť svetlo sveta, ale na otázku, či ho dobre poznajú, odvetili, že vlastne ani nie, stretli sa s ním iba pri počúvaní rozhlasovej nahrávky. Tak sa vlastne tradoval názor vyslovený v roku 1928. Pri dôslednom preštudovaní A. Buranovský a K. Čillík zistili, že dielo je zaujímavé a hodnotné, a že Figuš prejavil v ňom aj moderné harmonické cítenie. Buranovský rozhodne odmietol názor, že Figušova hudobná reč v opere je diletantská. Rozhodli sa dielo rehabilitovať, pričom sa mu snažili pomôcť drobnými a citlivými úpravami a menšími zásahmi do inštrumentácie. Teda nezodpovedá pravde, že opera bola úplne prepracovaná ako uvádza Igor Vajda.

Podľa vyjadrenia A. Buranovského (z roku 1975) nadišla doba, kedy treba dielo umelecky aj historicky od základov prehodnotiť.

Ak Igor Vajda dielo umelecky hodnotil, urobil tak z jednostranného pohľadu prevzatého od iných, historické hľadisko, rovnako dôležité, však opomenul.

Keď v posledných desaťročiach pred prvou svetovou vojnou neslýchaný národný a sociálny útlak znemožňoval slovenskému národu kultúrny a umelecký rozvoj a v prvých rokoch Československej republiky podmienky tohto rozvoja sa utvárali len pomaly, ťažkosti, aké tu boli, dnešná generácia sotva vie plne pochopiť. Ľudia ako Figuš pracovali s nadšením a s chuťou, nezištne, s obetavosťou prekonávali prekážky, pritom vytvárali aj diela hodnotné, ktoré v tom čase boli uznané a plnili svoje poslanie. S prihliadnutím na dobu ich vzniku a pomery – i bez nejakého romantického aspektu – si vyžadujú, aby boli hodnotené citlivejšie.

JAROMÍR BÁZLIK

Ešte ku knihe Slovenská opera

Na knižnom trhu sa objavila nová hudobná publikácia Igora Vajdu, zhrňujúca opernú tvorbu slovenských skladateľov a ich predchodcov. Publikácia bola vcelku prijatá priaznivo, lebo podáva dobrý prehľad vývoja opernej tvorby na Slovensku.

Vo svojom príspevku sa chcem zastaviť nad hodnotením opery V. Figuša-Bystrého Detvan, pri ktorej autor preberá vcelku negatívne hodnotenie opery z pera Jozefa Kresánka (Dejiny slovenskej hudby, 1957). Robí tak bez toho, aby toto dielo bližšie preštudoval a zhodnotil ho v širších súvislostiach v rámci celej tvorby, podmienok práce a životných osudov skladateľa.

Čitateľ, ktorý si prečíta toto hodnotenie Detvana, nadobudne dojem, že skladateľ bol slabý, neštudovaný a nenadaný hudobník, ktorý dielo absolútne nezvládol, urobil slovenskej hudbe iba hanbu a preto sa do tejto práce nemal ani púšťať... Autor knihy ani jediným slovom nepripomína skladateľove podmienky práce, jeho úprimnú snahu dať svojmu národu dielo slovenské, na ktoré sa vtedy – po nemeckom a neslovenskom Kováčovi Wielandovi – už túžobne čakalo.

Že skladateľ tu vychádza z ľudových piesní, ktoré v opere priamo cituje, že ich zvlášť umelecky nepreprácováva a vedome stojí na tomto folklórnom stanovisku, to mu môžeme dnes vytýkať, ale v čase písania opery pred 60 rokmi to bolo stanovisko bežné a prijateľné. Preto sa domnievam, že toto dielo nemožno hodnotiť podľa dnešných vysokých kritérií, ktoré sa uplatňujú v modernej svetovej opernej tvorbe.

My, potomci skladateľa (dve žijúce dcéry, vnuci a pravnuci), sa oprávnene cítime dotknutí takýmto zaujatým a neobjektívnym hodnotením Figušovho jediného operného opusu.

Snažíme sa však byť objektívni a uznať, že opera má svoje nedostatky, je málo dramatická (tak ako celý námet a libreto je dosť statické a postráda dramatickosť), ale námet a hudba sú čisto slovenské – a to sú prednosti oproti predošlej Bellovej opere. Nemožno zaprieť fakt, že Detvan je a zostane prvou slovenskou národnou operou a ako priekopnícke dielo má nárok na určité nedostatky.

Odsudzujúce a zdrvujúce kritiky vtedajšieho hudobného kritika Ivana Ballu nepomohli autorovi, ani dielu, autorovi spôsobili navyše trpké chvíle a znechutili ho pri písaní ďalších diel.

Dr. Kresánek v spomínanej štúdii hodnotí síce Detvana dosť kriticky, ale celú skladateľovu tvorbu hodnotí kladne (piesne, kantáty, komorné skladby, zberateľská činnosť), takže čitateľ z jeho štúdie môže nadobudnúť priaznivý obraz o význame tejto skladateľovej osobnosti. Žiaľbohu, nie je tomu tak v knihe Slovenská opera.

Treba si všimnúť, že aj veľkí skladatelia môžu mať slabšie diela (najmä prvotiny) a môžeme si ich zato vážiť ako priekopníkov určitého žánru a pripravovateľov pôdy pre umelcov neskorších.

Zdá sa nám, že prístup autora tejto knihy k dielu V. Figuša-Bystrého je zaujatý, neobjektívny a nevedecký, lebo nezohľadňuje podmienky, za ktorých vzniklo a znevažuje tak význam skladateľa v dejinách slovenskej hudby.

Sme presvedčení, že keby sa autor dožil oslobodenia, bol by zaslúžene a spravodlivejšie ocenený.

IGOR RUPPELDT

Slovenská elektroakustická hudba na Budínskom hrade

Pri príležitosti medzinárodného stretnutia expertov mikropočítačovej techniky v Budapešti sa dňa 20. marca t. r. uskutočnil v Kodályovej sieni Maďarskej akadémie vied na Budínskom hrade koncert elektroakustickej hudby z produkcie Elektroakustického štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave. Na koncerte odzneli štyri slovenské a jedno maďarské dielo, všetky realizované pomocou digitálnej zvukovej techniky.

Po úvodnom diele Hanuša Domanského – Chvála života, odznel Malovcov Elegický koncert pre klarinet, magnetofónový pás a digitálny zvukový procesor v podaní maďarského klarinetistu Bélu Kovácsa. Potom sme si mohli vypočuť premiéru prvotiny Jána Backstubera – Lamento per 25.000, ktoré vzniklo pod bezprostredným dojmom vlaňajšieho zemetrasenia v Arménsku. Po nej zaznelo dielo maďarského skladateľa Ivána Patachicha – Fagotto digitalis, ktoré na fagote predniesol maďarský sólista József Vajda, zvukový pás realizoval skladateľ v bratislavskom Elektroakustickom štúdiu. Záverom odznela premiéra elektroakustickej skladby Víťazoslava Kubičku – Planéta Zem.

Koncert, ktorý moderoval slovenský skladateľ Jozef Malovec, sa stretol so zaslúženou pozornosťou domáceho i medzinárodného odborného publika. -ma-

HUDOBNÝ ŽIVOT – dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PaedDr. Marián Jurík, zást. ved. redaktora: PhDr. Alžbeta Rajterová, redakcia: Lýdia Dohnalová, PhDr. Juraj Dóša, Martina Hanzelová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. um. Pavol Bagin, PhDr. Stanislav Bachleda, Igor Dibák, doc. PhDr. Oskár Elschek, PhDr. Ján Holička, PhDr. Igor Javorský, PhDr. Milan Ješko, zasl. um. prof. Miloš Jurkovič, PhDr. Alojz Luknár, doc. PhDr. Ladislav Mokrý, CSc., PaedDr. Eva Michalová, CSc., PhDr. František Matúš, PhDr. Tatjana Okapcová, Igor Wasserberger, zasl. um. Ilja Zeljenka. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel. 330–245. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, z. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS – Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39,– Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15
Registračné číslo: SÚTI 6/10

2. a 3. marec
V. Kachidze: Coniugatione
S. Prokofiev: Koncert pre klavír a orchester g mol č. 2
H. Berlioz: Fantastická symfónia op. 14
Slovenská filharmónia, dirigent Džansuh Kachidze, sólista Laura de Fusco – klavír

Jubilejný abonentný cyklus Slovenskej filharmónie už niekoľkokrát navodil situáciu, ktorá rozčarila hladinu osemmesačného koncertného maratónu. Pri totálnej absencii zahraničných orchestrov či komorných združení sa o nevšedné zážitky doteraz postarali silné sólistické individuality. Po strhujúcich výkonoch A. Dumaya alebo S. Azzoliniho predstúpila pred bratislavské publikum dvojica umelcov vyžarujúca atmosféru plnú nevyčerpateľnej vnútornej energie. Gruzínsky dirigent Džansuh Kachidze nie je v Bratislave neznámou osobnosťou. 2. a 3. marca nepredstúpil pred orchester SF po prvý raz; existovala teda predstava a určité očakávanie nasýtené možnosťou porovnávať. Talianska klaviristka Laura de Fusco bola pre mňa až do druhého marca neznámou postavou, no počnúc týmto dňom ostane jej meno natrvalo fixované v mojej poslucháčskej duši. 2. klavírny koncert g mol Sergeja Prokofieva patrí vari k najobtiažnejším kompozíciám svojho druhu a nejeden úsek sólového partu sa nebezpečne blíži k označeniu „nehrateľný". Dokonca gramofónové nahrávky špičkových svetových pianistov sa často nezaobídu bez niekoľkých „preklepov", predovšetkým v kolosálnej kadencii – rozvedení prvej časti. O to príjemnejšie ma prekvapil štvrtkový triumf Laury de Fusco. Môj sluch (zlomyseľne koncentrovaný práve na najkrkolomnejšie pasáže hustej sadzby a premenlivej faktúry), nezaregistroval jediné zaváhanie, jediný nečistý tón alebo súzvuk. Typicky prokofievovské cezoktávové melodické zvraty, oktávové kaskády fascinujúco zahusťované gejzírmi chromatických „laufov", rytmická exaktnosť a pregnantnosť, atď. – všetky technicko-výrazové charakteristiky Prokofievovho Koncertu odzneli v podaní Laury de Fusco absolútne suverénne a samozrejme. Rafinovaná tektonika diela, spomínaná premenlivosť sadzby a faktúry, alebo, na druhej strane, obrovské plochy ovládané ostinátnym princípom (napríklad plocha hlavnej témy prvej časti) takisto vyzneli v plnej nádhere, v trojjedinečnosti lyrizmu, sarkazmu a muzikantskej brilancie. Krokom k dokonalosti boli obidva prídavky pochádzajúce z dielne talianskych rokokových skladateľov, pričom najmä štvrtkový Cimarosa (Sonatina) akoby zastavil čas. Natoľko intenzívne zážitky sa neopakujú príliš často a Laure de Fusco patrí za dva koncerty obrovské bravo. Dirigent D. Kachidze nemal v Prokofievovom diele veľký priestor na sebarealizáciu. Zato však vo vstupnom čísle koncertu, v kompozícii nazvanej Coniugatione pochádzajúcej z pera jeho syna Vachtanga Kachidzeho, mal príležitosť pohrať sa s farbami symfonického orchestra v rámci registrovanej stratofónnej faktúry. Coniugatione je skutočnou „hrou" so zvukom jednotlivých sekcií orchestra a ich simultánnym sumarizovaním. Gruzínske srdce autora sa prejavuje nielen v svojráznej akordike a melodike, no predovšetkým v príznačnom ponímaní časopriestorových vzťahov. Nejedna plocha lyricko-meditatívnej kompozície sa môže uchu stredoeurópana zdať priširoká, avšak aj táto skutočnosť participuje na sugestívnosti Kachidzeho partitúry. Coniugatione úspešne prelomilo bariéru poslucháčskej nedôvery voči novej hudbe a Reduta nadšene zatlieskala otcovi aj synovi. Prvá polovica programu doslova vybičovala moju koncentráciu na záverečné číslo koncertu – na Berliozovu Fantastickú symfóniu. Tento balvan v histórii svetového symfonizmu je asi veľmi blízky naturelu Džansuha Kachidzeho, nakoľko už som mal príležitosť sledovať jeho „výklad Berliozovho podvedomia". Kachidze je dramaticky zmýšľajúcim dirigentom a aj Berliozovu partitúru poníma v podstate divadelne. O mnohom svedčí jeho dirigentská technika, ktorá často využíva gestá nevyskytujúce sa v ani jednej dirigentskej príručke. Svoj neskonalý temperament premieta aj do interpretovaných diel a Fantastická symfónia je pre podobný prístup nadmieru vďačnou platformou. Zaujímavosťou bolo filozofické ponímanie vzťahu piatich častí programovej symfónie. Prvé tri, ktoré prejavujú dostatok pevných kontaktov s realitou, zaujali viac striktným a objektivizujúcim pohľadom ako démonické posledné dve časti vyvierajúce zo žriedla podvedomia. Takéto markantné rámcovanie berliozovskej filozofie bolo pre mňa vlastne novinkou, ktorú som veľmi vďačne prijal. Orchester SF odviedol vynikajúci výkon – D. Kachidze totiž neupriamoval pozornosť vždy na udávanie nástupov a nejedna situácia ležala na bedrách samotných hráčov orchestra, čo sa nijako negatívne neprejavilo na kvalite súhry alebo sólových partov. Slová uznania patria všetkým filharmonikom bez rozdielu, nakoľko každý z nich mal plné ruky práce.

* * *

9. a 10. marec
C. M. von Weber: Predohra k opere Čarostrelec
C. Kohoutek: Koncert pre husle a orchester
G. Mahler: Pieseň žalujúca
Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonický zbor, dirigent Klaus-Peter Seibel, sólisti Václav Snítil, Éva Andor, Zsuzsa Németh, Attila Fülöp

Zatiaľ čo prvá marcová dvojica abonentných koncertov priniesla dostatok pozitívneho vzruchu a pocit nevšednosti, koncerty 9. a 10. marca vyzneli šedivo, hoci z hľadiska dramaturgie sa bolo na čo tešiť. Nezaujímavo a doslova sucho sa z pódia Reduty šírila úvodná skladba, predohra k opere Čarostrelec Carla Mariu von Webera. Dirigent Klaus-Peter Seibel (NSR) akoby nebol dostatočne inšpirujúcou osobnosťou pre hráčov Slovenskej filharmónie, pretože od počiatočných kolízií v legendárnom kvartete lesných rohov až do záverečnej plocho vyznievajúcej apoteózy sa orchestrom šírila neistota (alebo neveľký záujem), ktorá možno ostala ukrytá pre príležitostného poslucháča, nemohla však na seba neupozorniť notorického návštevníka filharmonických koncertov. Z potencionálneho efektného entré sa teda vykľulo kŕčovité hľadanie spoločného názoru. Oživením bolo uvedenie husľového koncertu Ctirada Kohoutka, v osobnosti ktorého sa snúbi duša tvorcu a muzikológa, čo zanecháva pečať na jeho kompozíciách. Husľový koncert patrí z hľadiska základnej kompozičnej orientácie ku klasicizujúcim trendom hudby 20. storočia a svojou zvukovosťou pripomína najviac ideál Novej vecnosti nemeckej proveniencie. Skladateľ kladie dôraz na profilovanie sólového nástroja, takže sólista Václav Snítil bol v neustálej permanencii. Významný český virtuóz je predstaviteľom staršej huslistickej generácie, čo sa prejavuje v neopakovateľnej elegancii a tvorbe tónu. Tá síce nevybočovala z okruhu klasicizujúcich intencií skladby, predsa však obsahovala mikroskopickú hru s vibrátom, s prelínaním jednotlivých fráz. Najúčinnejšia bola vari stredná pomalá časť, v rámci ktorej mal V. Snítil najviac priestoru na aplikovanie svojich hráčskych zásad.

„Mahlerovská horúčka", ktorá si v tomto desaťročí stále vehementnejšie podmaňuje väčšinu európskych krajín, vytvorila tak povediac úrodnú pôdu na uvedenie vokálno-symfonickej prvotiny Gustava Mahlera, kantáty Das Klagende Lied (Pieseň žalujúca). Filozofický svet Mahlera prilákal do koncertnej siene predovšetkým mladých ľudí, čo je pre našu súčasnosť rovnako symptomatické. Žiaľ, domnievam sa, že výsledný zážitok bol pre mnohých sklamaním nielen kvôli štýlovej nevyhranenosti Mahlerovej kantáty, ale predovšetkým kvôli vlažnému predvedeniu, ktoré nedokázali zachrániť ani solídne výkony speváckeho tria (Éva Andor, Zsuzsa Németh a Attila Fülöp) a SFZ (zbormajster Pavol Procházka). Rozsiahlemu vokálno-symfonickému kolosu chýbal dynamizmus (tempový, dynamický aj farebný), v celku sa strácalo vnútorné pradivo hlasov. Žalujúca pieseň bola teda odohraná, no nedá sa povedať, že by na mňa zapôsobila mahlerovsky apelujúco.

IGOR JAVORSKÝ

Výnimočné nedeľné predpoludnie

V rámci cyklu koncertov pre Kruh priateľov SF odznelo v nedeľu 19. 2. v Koncertnej sieni SF pod taktovkou **Edgara Seipenbuscha oratórium Franza Schmidta Kniha so siedmimi pečaťami (podľa Zjavenia Jána).** Popri **Slovenskej filharmónii** a **Slovenskom filharmonickom zbore** sa sólisticky predstavili **Wolfgang Müller-Lorenz – ako Ján (tenor), Theo Adam – ako hlas Pána (bas), Carmen Reppel (soprán), Marga Schiml (alt), Ľudovít Ludha (tenor), Peter Mikuláš (bas) a Vladimír Rusó (organ).**

Predstavenie pripravené pri príležitosti 50. výročia úmrtia skladateľa – bratislavského rodáka – možno bez váhania zaradiť medzi tie, ku ktorým v hodnotení stručne pripisujeme epiteton „výnimočné". A to z veľmi prostého dôvodu: pozoruhodný (málo známy a nedocenený) opus zaznel vo vynikajúcej interpretácii. Vyváženosť umeleckej hodnoty diela s interpretačným vkladom boli základom oslovenia a zážitku nie každodenného, vlastne ani nie každoročného.

Známy symfonik svojej doby Franz Schmidt (1874 – 1939) siahol v oratóriu po texte Jánovej Apokalypsy. Nie však po niektorej z jej častí, ale pokúsil sa kombináciou autentického originálneho a redukovaného textu zachytiť sujet celej vízie a rozvrhnúť textový plán tak, aby vyhovoval hudobno-dramatickým zámerom a princípom. Centrálnou epickou postavou je Ján, rámcujúcim a katarzným je hlas Pána.

Ostatné vokálne zložky – zbor (resp. jeho časti), sólisti (ako kvarteto či jednotlivci) – vystupujú v postavení rôznych jednajúcich postáv, alebo skupín postáv (meniacich sa podľa plynutia textu), čo dodáva samotnej predlohe dynamizmus a je dramaturgickým činiteľom vytvárajúcim náležité predpoklady na udržanie dejového napätia. Starostlivo pripravenému libretu plne zodpovedá (a umocňuje ho) hudobná stránka diela. Kompozičné spracovanie rešpektuje významnové a dramatické polohy slova, navyše u Jána a hlasu Pána je charakteristika dôslednejšia, akoby „zdvojená": epickosť Jánovho textu je posilnená wagnerovskou traktáciou tohto partu, hlas Pána sa pohybuje vo výhradne hymnickej polohe. Textový (dejový) dynamizmus je podporený primeraným motivickým bohatstvom a proporčnosťou prekomponovaných absolútnych foriem. Dejový kontrast nachádza svoj pendant v hudobnom jazyku ako celku – teda simultánne vo viacerých komponentoch – nie iba v jednom (harmónia, inštrumentácia, rytmika...). Orchester je kompaktnou súčasťou ansámblu, podieľa sa striedavo raz na zvukomaľbe, raz na tematicko-motivickej štruktúre. Nevystupuje samostatne, interlúdiá sú zverené organu. Schmidtov neskororomantický, od diatoniky po rozšírenú tonalitu siahajúci jazyk, akceptuje v zásade normy dramatiky svojej doby, zároveň ich spomenutými riešeniami ozvláštňuje. Originálnym a súčasne úzus prekračujúcim momentom je epilóg diela, v ktorom po „normatívnom" oslavnom Aleluja nastupuje proti „praktikám" – no nie proti logike celku a zážitku – chorálne unisono mužského zboru. Neustála gradácia opusu nie je týmto symbolom na prekvapenie vôbec porušená, naopak dáva textu nový rozmer, a ešte náležitejšie upozorňuje na neobmedzené možnosti kontrastu, ktoré Schmidt v tomto bezmála dvojhodinovom diele majstrovsky využil. Reprízový charakter hudby epilógu potvrdzuje myšlienkovú kompaktnosť diela a spolu s ostatnými riešeniami a prístupmi ho povyšuje medzi nevšedné epicko-dramatické výpovede nielen „svojej" doby.

Z interpretov upútali svojim výkonom výrazne dve osobnosti: dirigent Edgar Seipenbusch a tenorista Wolfgang Müller Lorenz. Seipenbuschovo gesto bolo jasné, konkrétne a presné, celkový výraz, koncepcia a prejav dýchali muzikalitou. Početný aparát udržal bezpečne pod taktovkou, navyše svojou vitalitou burcoval k neustálej pozornosti a „účasti" na interpretácii. Zaslúžil sa rozhodujúcou mierou o stabilné napätie, ťah a gradáciu, čo je v rámci takéhoto monumentu obdivuhodné. Rovnako vynikajúco sa zhostil svojej úlohy W. Müller-Lorenz. Intonačne náročný, častokrát exponovaný a rozmerný part Jána zvládol technicky bezpečne a prednesovo presvedčivo. Charakter partu rezonoval s jeho speváckym naturelom, čím získal jeho prejav na prirodzenosti a uvoľnenosti. Isto a pôsobivo zaspieval svoj part i Theo Adam, i keď by si možno charakter „postavy" vyžadoval monumentálnejší hlas – zodpovedajúci dimenzii stvárňovaného. Popri tradične spoľahlivom a profesionálnom výkone P. Mikuláša potvrdil svoj talent a mnohosľubujúce kvality Ľ. Ludha. Mäkkým timbrom a kantabilným frázovaním vhodne kontrastoval s Lorenzom a zároveň rovnako prirodzene a stmeľujúco pôsobil jeho hlas v častiach sólového kvarteta. Za štandardný, v dobrom slova zmysle, možno označiť výkon Margy Schimlovej a Carmen Reppelovej. Snáď i preto, že samotná partitúra nedávala možnosť výraznej prezentácie. Orchester hral disciplinovane, od začiatku sa napojil na Seipenbuschovu predstavu a cieľ. Bolo zrejmé, že ho vitalita, elán a entuziazmus dirigenta (i ostatných prvkov ansámblu) motivuje. Prejav zboru nemožno hodnotiť ako najuvoľnenejší, nemožno mu však uprieť snahu po podporení umeleckého zdaru. Pozitívom je, že sa táto snaha v priebehu diela neustále viac objektivizovala v konkrétny čin.

IGOR VALENTOVIČ

šfk

Novoročný koncert Štátnej filharmónie Košice bol pripravený so zámerom uviesť poslucháčov do atmosféry viedenského hudobného života minulého storočia, ku ktorej neodmysliteľne patrí i tvorba Johanna Straussa mladšieho. Autorského večera sa ujal mladý rakúsky dirigent Konstantin Schenk, ktorého ešte nie veľmi vybrúsené dirigentské gesto nebolo inšpirujúce pre plnokrvnejší výkon orchestra. Obecenstvo však prijalo s nadšením ľúbivé straussovské melódie, podobne ako i sprievodné slovo poukazujúce na odvážneho ducha mladého Straussa.

Januárový organový pondelok (16. 1.) patril maďarskej interpretke Anastázii Bednarikovej. Jej perfektná prstová technika prevládla nad citovým fondom, disciplínou a v nemalej miere potlačila i slohovú čistotu v skladbách J. S. Bacha, W. A Mozarta a F. Mendelsohna Bartholdyho.

Slávnostný koncert k oslobodeniu Košíc (19. 1.) pod taktovkou dirigenta Richarda Zimmera zanechal u prítomného publika nie zvlášť presvedčivý dojem. Malá kontrastnosť, intonačná a technická labilita hráčov poznamenala nielen Vranického Predohru C dur, Moyzesovu Partitu pre veľký orchester op. 67 a Borodinove Polovecké tance, ale aj Mozartov Koncert pre klavír a orchester C dur KV 476. Sólistkou bola Ľudmila Kojanová, ktorá i napriek málo „efektnej" hre orchestra presvedčila technicky dokonalou hrou a štýlovou čistotou.

Slovenské trio (M. Lapšanský, E. Danel a Ľ. Kanta) si pre svoje košické vystúpenie (23. 1.) zvolilo náročný repertoár: Brahmsovo Klavírne trio c mol, Šostakovičovo Klavírne trio e mol a Dumky op. 90 A. Dvořáka. V trochu napätej atmosfére večera (posledné takty dohrávali umelci pre výpadok elektrického prúdu v úplnej tme) sa trio uviedlo veľmi sympaticky.

Programové ťažisko posledného januárového koncertu (23. 1.) tvoril Bartókov 3. koncert pre klavír a orchester, na ktorého sólovom parte participoval kongeniálne Stanislav Zamborský. Všetkými pozitívnymi znakmi sa popri Predohre Fidelio op. 72b L. v. Beethovena vyznačovalo i predvedenie Brahmsovej 3. symfónie F dur op. 90. Adrian Leaper z Veľkej Británie (obidve dirigoval spamäti) založil svoju koncepciu Brahmsa na vnútornom dramatizme diela. V kantilénových plochách rozospieval orchester (nádherne vystavané Andante), kulminačné body mali lesk a každá fráza rymtickú pregnantnosť. Leaper sa v Košiciach uviedol v tom najlepšom svetle a v takom sa predstavili v závere mesiaca i filharmonici.

Prvý februárový koncert (1. a 2. 2.) bol určený Hudobnej mládeži. Adresáta zohľadňoval jeho programový záber. Pri realizácii monotematického večera (ktorého dominantou bol muzikál) si dirigent Róbert Stankovský prizval k spolupráci sólistov – klaviristu Jana Novotného (J. Ježek: Koncert pre klavír a orchester) a trúbkára Juraja Bartoša (zmes melódií J. Kerna, J. Mercera a H. Carmichaela – v interpretovej úprave). Úvod večera patril skladbe B. Martinů (Half-Time) a záver populárnej suite z West Side Story L. Bernsteina. Stankovský sa uplatnil suverénne, k čomu prispelo i správne rozloženie síl telesa.

Zaujímavé bolo i ďalšie podujatie pre Hudobnú mládež (8. 2.), ktorého aktérom bol Vladimír Čížik. V Košiciach (predtým v Bardejove) sa predstavil ako interpret klavírnych diel F. Chopina. Balady, nokturná, impromptu, scherzá, mazúrky, polky a polonézy boli predmetom jeho štýlovej analýzy a interpretácie.

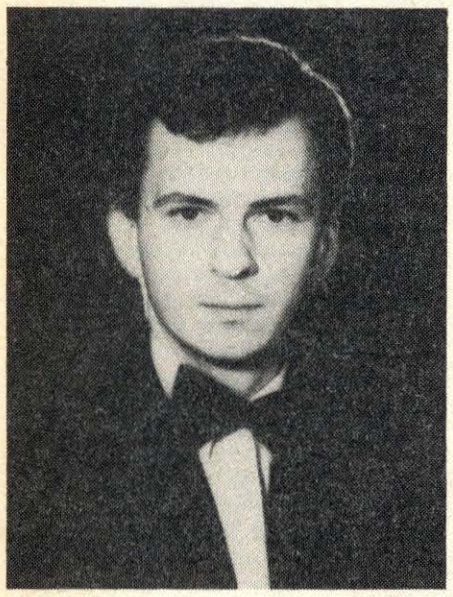
Programovú zostavu z rýdzo francúzskej organovej literatúry si môže dovoliť zaiste len výnimočná osobnosť, schopná reprodukovať tieto diela s osobitým pohľadom. Takouto osobnosťou je Ferdinand Klinda. Úspech, s akým sa jeho interpretácia na recitáli (13. 2.) stretla, svedčí o dokonalosti v prepracovaní registračných a farebných odtieňov a logikou pri budovaní diela. Interpretačná mnohotvárnosť Klindu čerpá samozrejme z bohatých skúseností, ale predovšetkým z rozsiahleho citového a tvorivého fondu, ktorý kladie do popredia autora a jeho dielo.

Bodku za februárovými podujatiami košickej filharmónie dal dirigent Róbert Stankovský slávnostným koncertom (23. 2.), ktorý bol príspevkom k oslavám Februárového víťazstva. Po Moyzesovej Februárovej dosiahol dirigent dobrý výkon orchestra i v Koncerte pre fagot a orchester C dur J. E. A. Koželuha. Výkon sólistu Františka Machatsa bol i napriek niekoľkým technickým lapsusom presvedčivý. Trojicu programových čísel doplnila Symfónia F dur A. G. Rubinštejna. Mladý dirigent dokázal vybudovať symfóniu s obdivuhodnou ľahkosťou – bez zbytočného dramatizovania dynamických kontrastov vyzdvihol jeho podstatu – melancholický, ale ušľachtilý podtón, pričom nezanedbal žiaden detail.

JÚLIA BUKOVINSKÁ

Imrich Szabó

Imrich Szabó začína konečne hrať: aspoň na domácom pódiu – kým v zahraničnej reprezentácii Slovkoncert ešte nenašiel pre neho priestor. Škoda. Mal by čo povedať v prospech slovenského interpretačného umenia. Zatiaľ sa mocným hlasom pripomína doma. Už nielen ako výrazný typ organistu, ale od nového školského roku ako pedagóg organovej hry na bratislavskom konzervatóriu a najnovšie ako sólista Štátneho komorného orchestra v Žiline (ak nerátame organ v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu, kde jeho funkcia spočíva skôr v starostlivosti o nástroj).



Imrich Szabó Snímka: Z. Mináčová

Imrich Szabó začína zúročovať svoje vedomosti vyprovokovaný „novými teóriami", pretavuje ich do názoru, profilujúceho jeho rukopis. I keď základné kritériá zostávajú, neuspokojuje sa s dosiahnutým, ale hľadá perspektívu, ba dokonca siaha aj k experimentu. Takýmito prívlastkami by sa dal charakterizovať aj jeho posledný recitál v Redute **6. februára.**

Imrich Szabó je dobre zorientovaným hudobníkom v najnovších interpretačných trendoch. Podstatný však je predovšetkým jeho vlastný názor, určovaný vkusom i zmyslom pre mieru. Preto – i keď sa niekedy necháva uniesť na hranu únosnosti – neprekračuje jej istoty, ale práve z tohoto rizika získava.

Na ostatnom recitáli, popri **Jarnej sonáte Iris Szeghyovej** (v ktorej si možno veľmi naliehavo uvedomiť organistovo nezastupiteľné tvorivé partnerstvo) a virtuóznej **Toccate Duboisa,** ktorá sa stala predmetom jeho technicistickej sebarealizácie, dominantami recitálu boli **Passacaglia c mol BWV 582 Johanna Sebastiana Bacha, Pièces héroique Césara Francka** a **Fantázia a fúga na chorál Ad nos ad salutarem undam Franza Liszta.** Szabó si zvolil inšpiráciu – nie z kompozične vyvážených štruktúr Bacha, ale jeho idolom sa stal Liszt s veľkorysou romantickou exaltovanosťou. Teda jeho línia smerovala cez Bacha, Francka k Lisztovi, v hudbe ktorého syntetizoval a vygradoval intepretačné „priebehy" použité vyššie, založené predovšetkým na kontrastovej, terasovej dynamike. Passacaglia (rozsahom i heterogénnou stavbou) provokuje k overovaniu si agogických i dynamických zvratov, kontrastov, výrazových posunov. Určite však nie až k takým monumentálnym rozmachom a rozletom fantázie, akými sa nechal inšpirovať Szabó. A kontrastne k nim – až asketická striedmosť iných tém. Pre poslucháča je to frapantné, ale umelecky trocha neuhladené, vyžadujúce si isté koncepčné prehodnotenie a vyrovnanie. I keď sa „ľubovôľa" v súčasnej interpretácii akceptuje, vyváženosť a disciplína je u Bacha neodlučiteľnou veličinou. Veľké gradácie z Bacha nadobudli ešte vzrušujúcejší tep u Francka. Zrýchlené tempo, oprostené v prvej časti od akéhokoľvek výrazu (predchádzajúceho miestami až do asketického „čítania nôt"), postupne smerovalo a narastalo do zvukovo-farebnej veľkorysej brilantnosti. Túto predstavu ešte prehĺbil v Lisztovej Fantázii, ktorá bola doslovnou ukážkou bohatej interpretačnej fantázie organistu. Koncepciu mal do detailu premyslenú, princíp stanovený. Dokonalá technická virtuozita uvoľnila fantáziu predovšetkým v emocionálno-výrazovej sfére. Bol to výkon par excellence!

ETELA ČÁRSKA

Súbor Linha singers Snímka: archív HŽ

Linha singers

Niektoré komorné koncerty MDKO majú šťastnú dramaturgiu, schopnú vyvolať dokonca spontánny záujem obecenstva: vtedy nie je potrebné vyvinúť zvláštne úsilie na nábor. K takýmto bielym vranám cyklu patrilo vystúpenie českého vokálno-inštrumentálneho súboru **Linha singers 28. februára** (bolo beznádejne vypredané a viacerí záujemci nemohli byť uspokojení). Vďaka masmédiám i gramoplatniam je ansámbel dobre známy i na Slovensku. K nášmu regiónu ho viaže aj časť repertoáru, z ktorého niektoré čísla ponúkol bratislavským poslucháčom. Vystúpenie Linha singers sa stretlo so srdečnou rezonanciou u obecenstva. Od roku založenia (1963) sa obsadenie telesa niekoľkokrát personálne menilo – omladzovalo – a v súčasnosti má členov narodených neskôr ako bolo počiatočné dátum činnosti súboru.

Za štvrťstoročie existencie súboru spôsob a dramaturgia programov prešli zrejme viacerými variantami, kým sa vykryštalizovala tá najúčinnejšia: vedúci súboru moderuje vystúpenie, komentuje aranžmány, okolnosti a riešenie problematiky prípravy niektorých čísel. Jedná sa o opusy (alebo ich časti) vymedzené zväčša barokom a romantizmom (17. – 19. storočie), hoci interpretujú aj skladby súčasné – napísané už priamo pre obsadenie Linha singers. Zvyčajne predvádzajú vokálne transkripcie inštrumentálnej hudby (striedajú sa pomalé, kantabilné ale i scheorzónne, prskavkovité čísla). Linha sa so svojou skupinou usiluje – a treba priznať, že sa mu to darí – o rovnocennosť speváckych a inštrumentálnych partov. Do istej miery tomu napomáha aj riadiaci mixážny zvukový pult, ktorý má možnosť synchronizovať intenzitu mikrofónu každého člena súboru a takto preparovanú ju odovzdávať do reproduktorov. Meno tohto „zvukového režiséra", ktorý má v konečnom dôsledku rozhodujúci vplyv na definitívnom vyznení programu, bulletin ani moderujúci „šéf" telesa neuvádzal.

Linha v závere programu predstavil jednotlivých členov ansámblu. Základ telesa tvorí 6 vokalistov: **sopranistky Hana Kubelková, Oľga Velická a altistka Dana Kriebelová, tenorista Milan Kottas, barytonista Jiří Linha** (spiritus movens skupiny) a **basista Jiří Hansmann.** Inštrumentálnu partiu skupiny tvoria dvaja hráči na klávesových nástrojoch – prezentovaných aj sólisticky **(klavír, čembalo, resp. elektrický organ) – Miroslav Brejcha a Jitka Navrátilová, dve flautistky Katka Vrkočová a Jana Brejchová, kontrabasista Peter Marcol** a za **bicími Eduard Rousek.**

Technicko-umelecká úroveň mala vysoké profesionálne parametre tak v zmysle virtuózno-technického zvládnutia, bohatého spektra citového dotvárania živších, zemito pulzujúcich opusov, ako i lyrícko-spevných-meditatívnych skladieb. Snob, alebo „za každú cenu" kritik by mohol mať výhrady k spôsobu niektorých aranžmán, pripomínajúcich vyšší populár. Treba však pripomenúť, že súbor si kladie za cieľ sprístupňovať práve takouto formou klenoty vážnej hudby. Pripraviť ľuďom osviežujúci, príjemný zážitok – a tento cieľ aj do poslednej litery naplnil. A to je nakoniec to podstatné a rozhodujúce! Súbory takéhoto zamerania dokážu pritiahnuť obecenstvo, ktoré ináč podujatia tzv. vážnej hudby viac-menej ignoruje. V priebehu koncertu sa poslucháč dozvedel čo-to o kuchyni, spôsobe prípravy servírovaných historických pamiatok, niečo z histórie hudby. Popri tom mal aj zážitok z predvádzania takto osvetlených diel. Pre informáciu uvediem autorov, ktorých časti skladieb, alebo celé diela odzneli: prevládali starí českí majstri – **Jan Křtitel Vaňhal, Jiří Čart, Jiří Jan Benda, Josef Myslivček, Antonín Rejcha.** Súčasných zastupoval **Otmar Mácha,** európskych velikánov hudby reprezentovali **J. S. Bach, G. F. Händel, W. A. Mozart, B. Marcello.** Ponúkaná paleta sa menila podľa zákonov kontrastu v nálade, spôsobe aranžmánov, štýlu. Niekoľkokrát sa ako autor objavil aj umelecký vedúci **Jiří Linha** (úpravy, či dokomponovanie zlomkov archívnych pamiatok i zo Slovenska). Bol to nesporne vydarený večer a som presvedčený, že každý, kto mal šťastie sa naň dostať, odchádzal spokojný, osviežený a poučený.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Nedeľné dopoludnia v Galérii

Návštevníci koncertu **22. 1.** mali možnosť vypočuť si tri sonáty pre husle a klavír: z obdobia baroka, klasicizmu a romantizmu. Program dramaturgicky zaujímavý bol však v rozpätí jednej hodiny poslucháčsky dosť náročný. Sólista **Ewald Danel** sa s maximálnou suverenitou zhostil úlohy demonštrovať tvorivú individualitu skladateľských osobností, akými sú **Händel, Beethoven** a **Franck.** Gracióznosť a taliansku spevnosť **Händelovej Sonáty A dur č. 5 pre husle a klavír** (resp. pre melodický hlas a basso continuo), vystriedal brilantný dialóg huslí a klavíra v **Sonáte A dur op. 30 L. van Beethovena.** Interpreti sa dôsledne zamerali na vystihnutie koncertného štýlu diela a prácu s myšlienkami vo vyrovnanom vzťahu oboch nástrojov. E. Danel a **Z. Poulová (klavír),** rešpektovali príznačnú črtu husľových sonát – partnerskú vyváženosť a rovnocennosť oboch nástrojov. Dramaturgickým vrcholom matiné bola expresívna **Sonáta A dur pre husle a klavír C. Francka,** pozoruhodná formovou výstavbou a motivickou skĺbenosťou. Silné dramatické napätie a konfliktnosť harmonickej i motivickej sféry vyúsťuje v poslednej časti do vyrovnaného záveru. Sólista svojou koncepciou (konzultovanou s vedúcim jeho externej ašpirantúry Bohdanom Warchalom) plne zohľadnil štýl jednotlivých diel a svojím kultivovaným, racionálne podopretým prístupom jasne dokumentoval zrelú muzikalitu. Záverom ešte poznámka: je azda vinou nového (trojročného) nástroja, že nám miestami unikala mäkkosť tónu a citová zainteresovanosť. Zlatica Poulová bola citlivou partnerkou, tvorivo participujúcou na výslednom tvare.

Ďalší koncert **29. 1.** bol prvým podujatím **cyklu Hudba a interpret.** Zmyslom a cieľom cyklu je zblíženie interpreta s poslucháčom i prostredníctvom hovoreného slova. Sprievodca – moderátor predstavuje umelca a dielo, odhaľuje tvorivú cestu interpreta, jeho názor a spôsob štúdia diela. Ide vlastne o snahu živou konfrontáciou slova a hudby dospieť čo najbližšie k interpretačnému a estetickému ideálu diela. Toto úsilie však nestavia poslucháča do pozície pasívneho konzumenta, ale vyžaduje od neho podnety a nové myšlienky, čím sa potenciálne stáva spolutvorcom stretnutia. Taká je predstava Slovkoncertu. Ide skutočne o sympatickú snahu, najmä keď si uvedomíme, že väčšinu návštevníkov koncertov v galérii nemožno zaradiť medzi profesionálnych hudobníkov. Umenie **Petra Michalicu** a **Eleny Michalicovej** netreba zvlášť predstavovať. I keď P. Michalica vystúpil pred bratislavským publikom po dlhej prestávke (pobyt v USA), o to srdečnejšie sme vnímali tóny krásneho nástroja ovládaného s nesmiernou muzikalitou, vrúcnosťou a nevšedným intelektom. Elegancia a radosť z hudby prestupujú všetky diela, ktoré tvorili dramaturgiu koncertu. **Sonáta G dur G. B. Pergolesiho** v úvode koncertu zaujala krásou vokálne artikulovanej melodiky. Väčšie nároky na poslucháča kládla **Brahmsova 1. sonáta G dur op. 78 pre husle a klavír,** dielo, ktorého nezvyčajná intimita má korene v hlbokom vzťahu skladateľa ku Clare Schumannovej. Peter Michalica citlivo vystihol atmosféru tohto tak naliehavo vypovedajúceho diela. Nasledujúce **Scherzo c mol** je súčasťou **Sonáty FAE (Frei aber einsam),** ktorá bola tímovou prácou troch skladateľov: **Dietricha** (1. časť), **Brahmsa** (Scherzo) a **Schumanna** (Intermezzo a Finále). Scherzo i napriek tomu, že je prvou Brahmsovou skladbou pre husle a klavír, je dokladom zrelého a osobitého skladateľovho rukopisu. Populárne **duo g mol Z domoviny Bedřicha Smetanu** (v skrátenej verzii podľa revízie F. Ondříčka) sa v podaní P. Michalicu zaskvelo po náročnom predchádzajúcom diele tónmi domova, typicky českou spevnosťou. Manželia Michalicovci sa v závere svojho vystúpenia zavďačili publiku prídavkom – **Ave Mariou (Ch. Gounod – J. S. Bach),** v ktorej opäť demonštrovali prirodzený vkus a vrúcnu muzikalitu. Na začiatku aj na konci koncertu sa hudba striedala s hovoreným slovom: dialóg **moderátora I. Bergera** s interpretom, ktorý podnietil k úvahám, osvetlil diela a ich tvorivé pretlmočenie z iného pohľadu. Pohľadu umelca, ktorý dôsledne rešpektuje estetické a štýlové princípy hudobného myslenia, uvážene volí výrazové prostriedky, čerpajúc zo svojich emocionálnych a intelektuálnych schopností. Robí tak s veľkou úctou k dielu, i k individualite skladateľskej osobnosti. S úctou podopretou hlbokým poznaním. Záverom chcem vysloviť prianie, aby sa nová forma vzájomnej komunikácie – sprostredkovaná hovoreným slovom medzi interpretom a poslucháčom ďalej úspešne rozvíjala, nevtieravo (ale fundovane) aktivizovala poslucháča, rozširovala jeho obzor a prehlbovala umelecký zážitok.

Ewald Danel Snímka: Z. Mináčová

Nemožno povedať, že nečakaná zmena programu nedeľného koncertu **5. 2.** bola sklamaním. Pôvodne plánované pokračovanie cyklu Hudba a interpret so sólistkou Ľ. Rybárskou a sprievodným slovom T. Ursínyovej sa neuskutočnilo. Napriek tomu koncert **Eleny Holičkovej** s klavírnym sprievodom **Ľ. Marcingera,** vhodne doplnený recitáciou **I. Rapaičovej** bol plnohodnotnou náhradou a veľkým umeleckým zážitkom. Sólistka zaradila do svojho programu diela **L. van Beethovena – Ah! Perfido, A. Dvořáka – Cigánske melódie, B. Smetanu – ária Mařenky z 3. dejstva opery Predaná nevesta** a **G. Verdiho – ária Leonóry zo 4. dejstva opery Sila osudu.** Vďaka kultivovanému prejavu, prirodzenej umeleckej úrovni, citlivo zohľadňujúc štýlové požiadavky a osobitosti skladateľských poetík. Charakteru a zafarbeniu hlasu ako i naturelu sólistky najlepšie „sedeli" diela českých skladateľov Dvořáka a Smetanu. Dramaturgiu koncertu zmysluplne dotvorila **poézia J. Hollého, F. Hrubína a M. Haľamovej.**

Na margo spomínaných koncertov ešte malá úvaha: vzhľadom na kvantum vhodných priestorov na organizovanie komorných koncertov v Bratislave sme vďační za priestory GMB. Napriek tomu, že akusticky miestnosť nie je vždy plne vyhovujúca a v súčasnosti priemernému počtu návštevníkov nepostačuje. Je chvályhodné, že poriadatelia koncertov (Slovkoncert, ZSSKU a SF) zaraďujú sporadicky i premiéry skladieb slovenských skladateľov a prichádzajú s novými formami (Cyklus Hudba a interpret). Stálo by však za úvahu ešte viac skvalitniť dramaturgiu koncertov, rozšíriť výber skladieb o väčší počet diel literatúry 20. storočia našej i svetovej. Voliť diela a autorov, s ktorými náš poslucháč nemá možnosť bežne sa stretnúť. Prvoradou úlohou dramaturgie nie je prispôsobiť sa publiku, ale publikum vychovávať.

HELENA MAŤAŠOVÁ

COPPÉLIA „NA KOŠICKÝ SPÔSOB“

Baletný súbor Štátneho divadla v Košiciach vstúpil do tejto divadelnej sezóny titulom, ktorého pozícia vo fonde svetového baletného umenia je vskutku autoritatívna: Coppélia od Lea Delibesa – to je dnes tradícia, dedičstvo, klasika.

Od čias, keď toto sympatické dielko, jedno z mála komediálnych v baletnej literatúre, triumfálne uzrelo svetlo sveta na scéne parížskej Grand Opéra, uplynulo 120 rokov. Je to časová priepasť, preverujúca umelecké a estetické hodnoty baletného „evergreenu“, ale zároveň limitujúca jeho možné noeticko-axiologické funkcie. Aké sú teda potencie funkčnej spôsobilosti tejto neskoro-romantickej „relikvie“ baletného umenia v súčasnosti?

Hudobná predloha Coppélie sa v čase svojho vzniku stala modelovým typom baletnej kompozície. Má pre balet prepotrebný základ v ostinátnej rytmike, inteligentnú melodickú kresbu. Je svieža, priamočiara, jednoznačná, nezaťažená kontempláciou, oddane slúžiaca, ale pritom neopúšťajúca svoju autonómnosť. Vtipné libreto Ch. Nuittera, napísané na motívy rozprávky E. T. A. Hoffmanna, má síce zaujímavý námet, kriticky reflektujúci módny dobový záujem o hypnotizmus, špiritizmus, magnetizmus, avšak sujet plynie v tradične sladkom, rozprávkovo satisfakčnom, happyendovom duchu. Postavy sú modelovo priehľadné, situácie vopred dešifrovateľné, predikcia je absolútna. A spôsob výstavby choreografickej roviny? Integruje všetky druhy tanečnej plastickosti, pričom dominuje prísna, metafyzická reč klasického tanca so stuhnutým skonvencionalizovaným úsmevom, predstavujúca ohňostroj kultivovanej, plastickej, technicky náročnej virtuozity, ale postrádajúca akýkoľvek vnútorný zmysel a význam.

Čo teda priniesla košická Coppélia? Podarilo sa inscenátorom zrekonštituovať jej hodnotové bytie? Odpoveď je jednoznačná. NIE. Naštudovanie, ktoré na scéne Domu kultúry ROH (v súčasnosti supluje rekonštruovanú budovu ŠD) zrealizoval choreograf a režisér Juraj Goga, výtvarník scény Ján Hanák, autorka kostýmov Soňa Kaanová a dirigent Ján Malovec, neprekročilo rámec bežnej piety a reminiscencie.

Choreorgrafia rešpektuje pôvodnú autorskú faktúru, dramaturgickú výstavbu a režijný plán Arthura Saint-Léona. Nemožno jej však uprieť isté nevyhnutné „retušérske“ iniciatívy, snahy zdynamizovať statické, zlogizovať nelogické, vyprášiť príliš zaprášené. V konečnom dôsledku však napriek týmto kozmetickým úpravám vzniká dojem rezignácie na možnosť či skôr príležitosť zapolemizovať si s klasikou, dojem neschopnosti zabezpečiť tradícii reálnu a funkčnú existenciu v prítomnosti. Oživovanie tradície nemôžeme redukovať na mechanické zakonzervovávanie, archaizovanie, dogmatizmus, či pietnu apoteózu. Určujúcou premisou vzťahu choreografov i interpretov k baletnému dedičstvu musí byť potreba kreativity, tvorivej revízie, aktuálneho praktického prehodnotenia. Rigorózni zástancovia „ničím neotrasiteľnej tradície“ klasických titulov asi nebudú súhlasiť s konštatovaním, že baletná klasika nie je tabuizovaný, do seba uzavretý umelecký poklad, umelecko-historická hodnota, ktorá bola, je a bude základným východiskom pri hľadaní nových ciest, záväznou premisou pre jej obohacovanie prítomnosťou.

Košická incenácia však túto skutočnosť ignoruje, neprekračuje rámec zaužívaných stereotypov a metód zdedených z minulého storočia. Isteže, je to jedna z ciest, ako inscenovať klasiku. Lenže cesta zastaraná, zaprášená, programovo rezignujúca na akýkoľvek kontakt s intelektuálne vyspelým a esteticky náročným divákom.

Choreograficky, po „zemitej“ tempovo, nepochopiteľnej výstavbe veľkých ansámblových tancov z 1. dejstva, inscenáciu čiastočne osviežila – aj keď do dôsledkov nevyužila ponúkané možnosti – textácia 2. dejstva. Základným princípom jej výstavby je kontrast, kontrast dvoch obrazných motívov: „oživenej“ statiky a dynamiky. Dochádza tu ku konfrontácii neprirodzeného, vykonštruovaného coppéliovského sveta bábik-automatov a dynamického princípu života, ktorý reprezentujú Franz a Swanilda. Tretie dejstvo je komponované tradične ako roztancovaný happy end, ornamentálne divertimento s neodmysliteľným technicko-interpretačným vrcholom v podobe pas de deux.

Košičania prirodzene nemôžu prekročiť svoj tieň, možnosti, súčasné podmienky. Napriek tomu treba zaznamenať pozitívny fakt personálnej stabilizácie súboru. Najkvalitnejšou devízou inscenácie boli totiž slušne prezentované sólistické výkony a disciplinovaný, zanietený, súvzťažný výkon zboru. Z hlavných protagonistov zaujali talentovaná Erika Lišková (Swanilda), technicky precízna Kristína Lučková (Coppélia), štýlový Ľubomír Ačai (Coppélius). Ľubomír Uličný ako Franz žiaľ nedisponuje potrebnými technickými parametrami na zvládnutie tohoto partu.

Scénické riešenie svojou popisno-autentickou dekoratívnosťou zbytočne ilustuje prostredie a dobu, v ktorej sa sujet odohráva. Invencia vyprchala aj z historicky štylizovanej, farebne presýtenej a atribútne redundantnej kostýmovej palety. Výkon orchestra bol poznačený neskúsenosťou dirigenta pracovať s baletným súborom.

Coppélia „na košický spôsob“ – to je retrospektíva, pohľad do minulosti. Ornamentálna slávnosť v medziach tradičného kánonu. Neokázalé podceňovanie diváka. Chcenie povedať viac ako vieme. A navyše samé prestarnuté, muzeálne pravdy, v prítomnosti, žiaľ, páchnuce naftalínom.

VELIKA JANEČKOVÁ

Druhá opera I. Dibáka

Igor Dibák vstúpil do slovenskej opernej arény krátkou buffou Svietnik (1975 – 1976 – libreto podľa poviedky A. P. Čechova Umelecké dielo si napísal sám). Popri zachovanom lokálnom kolorite (dotvárajú ho niektoré rusizmy) má Svietnik širší, nadčasový dosah: zábavným spôsobom pranieruje malomeštiacke maniery – najmä pokrytectvo, falošnú prudériu a podplácanie. Hudba umocňuje tento zámer: partitúra je vypracovaná filigránsky z desiatich motívov, resp. motivických jadier.

Svoju druhú – cca polhodinovú – komickú operu, nazvanú Silvester, op. 37, napísal Dibák v roku 1986. (Premiéru mala 30. 12. 1988 na druhom slovenskom televíznom okruhu). Silvester je príležitostné opusculum, napísané zrejme na objednávku – k vyvolaniu, resp. dotvoreniu typicky silvestrovskej atmosféry v najmasovejšom (i najškodlivejšom) komunikačnom médiu. (Nie náhodou Pražania prezývajú televízor „debilizátorom“.) Libreto z pera Petra Štrelingera a skladateľa je komicko-groteskná (neveľmi pravdepodobná) anekdota o pokuse mladého ženatého muža nájsť svojmu šéfovi, starému mládencovi, pomocou inzerátu životnú partnerku. Všetko je na dobrej ceste – no nedorozumenie oboch mužov a následný konflikt mladej manželskej dvojice plán prekazí. Napokon sa šéf s podriadeným pomeria a spoločne oslávia Silvestra, pričom mladý muž svojmu šéfovi opäť radí (tak ako na začiatku príbehu), aby sa oženil... Takýmto uzavretím do kruhu sa toto Dibákovo dielo podobá jeho opernej prvotine.

Analogická je aj hudobná reč Silvestra: svojský (trocha Stravinským inšpirovaný) neoklasicizmus, plný nezakrytého parodovania – časté skoky a koloratúry vo vokálnych partoch zosmiešňujú svojich nositeľov – „producentov“ (i prázdnu virtuozitu mnohých starších opier). Hudobná riava, ako aj scénické dianie majú adekvátny temporytmus – striedajú sa v nich rýchle miesta s pomalšími, lyrickými úsekmi. Podobnosť úvodnej a záverečnej situácie je vyjadrená analogickou kontrapunkticko-imitačnou hudbou na ich začiatkoch (prakticky totožnou s hlavicou). Silvester – v porovnaní s detailnou prácou na Svietniku – je komponovaný (či skôr „nahodený“) viac al fresco – hoci opakovania niektorých hudobných myšlienok a časté ostináta vytvárajú homogénny, primárne homofónny celok (okrem miest simultánneho a imitačného kontrapunktu, ktoré sú výnimkami, potvrdzujúcimi toto pravidlo).

Najčastejším prvkom v Silvestri je valčíkový rytmus. Vytvára protiklad k scénickému dianiu; kým dej je zo súčasnosti, archaický valčíkový podklad (akoby naftalínom zapáchajúci vetešnícky tovar) ho karikatúrne ozvláštňuje. Výborne vyznieva mendelssohnovský citát – začiatok svadobného pochodu z hudby ku hre Sen noci svätojánskej: tvorí vyvrcholenie 1. obrazu – veľmi názorne „zhmotňuje“ víziu podriadeného o „blízkej“ šéfovej svadbe.

Dibákov Silvester typicky operetnými „nachtanzami“ chvíľami pripomína ľahkonohú múzu; v prvom obraze ho tancujú obaja mužskí hrdinovia, v druhom pisateľka inzerátu po prečítaní odpovede. Celkový ráz dielka je však operno-buffózny, primárne karikatúrno-groteskný (s ostrovčekmi lyriky, no zväčša tiež „nadľahčovanej“, či priamo parodovanej!).

Televízna premiéra Silvestra mala všetky črty profesionality. Výborný bol výber predstaviteľov: Šimona Pumeniča (šéfa) stelesnil Milan Kopačka, Silvestra Malinčiaka (podriadeného) Dušan Jarjabek, Zuzku (jeho ženu) Elena Holičková, Štefániu Prúžikovú (odosielateľku inzerátu) Jitka Zerhauová. Všetci hrali civilne, bez maskovania – v kostýmoch Danice Hanákovej a na scéne (interiér moderne zariadeného bytu) Jána Hanáka. Pod výbornou taktovkou Ruda Geriho hral orchester pražského ND. Dramaturgom bol Štefan Potaš, režisérom Miroslav Fischer.

IGOR VAJDA

Mihály Kálmándi a Gabriella Felberová **Snímka: archív HŽ**

Operné večery v Budapešti

Vedenie budapeštianskej Štátnej opery v posledných sezónach čoraz častejšie umožňuje na svojich scénach hosťovať filmovým a činoherným režisérom, no výsledok tohoto snaženia je zatiaľ veľmi problematický. Pamätám sa na nevydarenú inscenáciu Mozartovho singspielu Únos zo serailu (HŽ 16/87), ktorá bola medzičasom vyradená z repertoáru a teraz sa obávam, že podobný osud čaká aj Wagnerovho Blúdiaceho Holanďana. Premiéra diela v dvoch obsadeniach bola v novembri minulého roku, no v predstavení, ktoré som videl počas mojej januárovej návštevy, demarkačná čiara týchto dvoch alternácií už bola úplne rozmazaná. Viac ma však zarazilo úplné nepochopenie Wagnerovho zámeru zo strany režiséra Jánosa Ácsa a taktiež hosťujúceho scénografa Róberta Menczela.

„Pre mňa celá opera predstavuje koncentrovanú baladu...“ povedal režisér v jednom predpremiérovom interview na stránkach programového bulletinu Pesti Müsor, no tieto slová, žiaľ, zostali nerealizované. Lebo na javisku práve tá baladickosť, tá „Düst' re Glut, die hier ich fühle brennen...“, ako to vyslovuje sám Holanďan v dvojspeve so Sentou, je úplne eliminovaná a výsledok tejto inscenácie bol zjednodušený na tradičný ľúbostný trojuholník. Mohol by som vymenovať celý rad protirečení s Wagnerovým zámerom a s jeho režijnými inštrukciami, no spomeniem aspoň jeden z najpodstatnejších momentov: Druhé dejstvo inscenácie – podľa Wagnera „Ein grosses Zimmer im Hause Daland's..“ sa odohráva v úplne indiferentnom prostredí, ktorého stena je z akejsi vrecoviny, cez pozadie ktorej sa počas Sentinej balady objaví hviezdnaté nebo. Na stene tohoto priestoru však nie je ani stopy po portréte Holanďana – „Das Bildnis eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in schwarzer spanischen Tracht...“ – ako to určil Wagner. Namiesto tohoto obrazu drží Senta v ruke iba akýsi malý medailónik, nad ktorým spieva svoju baladu...

Inscenácia je teda po režijnej a výtvarnej stránke vyslovene pomýlenou záležitosťou, ale, žiaľ, ani hudobné naštudovanie neprináša jednoznačné uspokojenie. Na čele predstavenia stojí Ádám Medveczky, výborný v talianskom repertoári. No jeho terajší výkon charakterizuje nevyvážený zvuk orchestra, vyčnievajúce nástrojové skupiny a miesto dramatického napätia iba hlučné tlmočenie Wagnerovej partitúry, čo bolo pre mňa vysloveným rozčarovaním. Jedinou prijateľnou kreáciou bol výkon mladého Mihálya Kálmándiho v titulnej postave, v adekvátnom kostýme Nelly Vágóovej. Mladučká sólistka opery Gabriella Felberová, napriek tomu, že po hlasovej stránke má všetky predpoklady, aby sa časom stala výbornou wagnerovskou mladodramatickou hrdinkou, je ako Senta iba rojčivou dievčinou bez onej vykupiteľskej osudovosti, ktorá túto postavu tak jednoznačne determinuje. Žiaľ, ani Daland v podaní Lászlóa Báránya-Paála a ani Erik Józsefa Hormaiho neboli na požadovanej úrovni. Zborové pasáže naštudované Miklósom Szalaym zneli vyrovnane, s patričnou profesionálnou homogénnosťou.

Znamenité predstavenie Verdiho Traviaty, popri nezmenenej výbornej scénicko-režijnej koncepcii (HŽ 16/87) bolo príťažlivé predovšetkým vďaka vystúpeniu dvoch hostí: prvou z nich bola Gyöngyi Lukácsová – t. č. v Moskve žiačka Jevgenija Nesterenka. Napriek tomu, že Lukácsovej výkon po stránke diferenciácie lyrických odtieňov vykazuje ešte určité rezervy a žiada sa tiež zaobliť niektoré ostré výšky v prvom dejstve, upúta výbornou dramatickou koloratúrou, suverenitou a sympatickou hereckou kreáciou. Jej partnerom bol mladý Rus, tenorista Arkadij Mišeňkin, ktorý je na javisku napriek určitej hereckej ťažkopádnosti príjemným zjavom a navyše disponuje dobre ovládaným, pekným, farbistým bel cantom. Raritou tohoto kvalitného predstavenia bola mladá korepetítorka Valéria Csányiová – pre mňa prvá dirigentka, stojaca na čele operného predstavenia.

Druhá premiéra na scéne Erkelovho divadla – romantická opera Romeo a Júlia od Charlesa Gounoda – bola očakávaná s veľkým záujmom z viacerých dôvodov: jednak preto, že toto dielo bolo inscenované v Budapešti naposledy v roku 1910, ale záujem vzbudila aj réžia – tvorcom javiskového tvaru bol sám tenorista Dénes Gulyás (postavu Romea naštudoval pred tromi rokmi v Metropolitnej opere). Premiéra prvého obsadenia – s Péterom Kelenom a Mártou Szücsovou v titulných postavách – bola na prvý sviatok vianočný, kým protagonisti druhého obsadenia – Dénes Gulyás a Andrea Rostová – sa predstavili začiatkom januára. Navštívil som prvú reprízu druhého obsadenia a presvedčil som sa, že považovať Gounoda – na základe svetovej obľúbenosti jeho Fausta – iba za „jednoopusového“ skladateľa, je vysloveným omylom. Réžia Dénesa Gulyása – na mobilnej a efektnej scéne Lóránta Kézdyho a v prekrásnych kostýmoch Judity Schäfferovej – neaspiruje na avantgardné experimentálne stvárnenie, ba práve naopak, je klasicky umiernená, má výborný rytmus a spád a pri pekne komponovaných zborových scénach je zameraná predovšetkým na vypointovanie charakterových čŕt. Veľkým prekvapením a kvázi senzačným objavom predstavenia je mladučká Andrea Rostová, t. č. ešte poslucháčka Vysokej školy Ferenca Liszta. Po hlasovej stránke vykazuje takú dokonalosť, zrelosť, ľahkosť a spontánnu prirodzenosť, že poslucháča vyslovenen frapuje. Romeovi musím vytknúť iba to, že režisér Gulyás má pod príliš ostrou kontrolou speváka Gulyása, a tak viac uvoľnenosti a väčšia dávka prirodzenej vášne – Gounodova hudba to v plnej miere umožňuje – by posunuli na ideálnu úroveň jeho ináč znamenitý výkon. János Martin je sympatickým Mercuziom, Zsolt Bende aristokratickým Capuletom a Kolos Kováts veľmi ľudským pátrom Lavrincom. Ferenc Nagy na čele orchestra vyzdvihol lyrické momenty partitúry, jeho výkon bol plastický, bezchybne vymodelovaný, čím divákom priblížil toto neprávom zanedbané dielo v plnej melodickej kráse. Opera je naštudovaná vo francúzštine, a tak obecenstvu spoľahlivo tlmočí maďarský text svetelné zariadenie.

JOZEF VARGA

Súradnice najaktuálnejšej problematiky

Dokončenie z 1. str.

konzervatória v Žiline ste študovali na Hudobnej akadémii Franza Liszta vo Weimare a 7 rokov pôsobili v hudobnom školstve NDR. Potom ste 8 rokov vyučovali hru na hudobnom nástroji (akordeón, klavír) na Katedrách hudobnej výchovy Pedagogických fakúlt v Nitre a Prešove. V súčasnosti ste externou vedeckou ašpirantkou u prof. O. Bimberga na Univerzite M. Luthera v Halle. Mali ste a máte možnosť bližšie sledovať vyspelý hudobný život v NDR. Nachádzate v ňom inšpiračné momenty jednak pre skvalitňovanie svojej riadiacej práce, ale aj pre rozvoj nášho koncertného života?

– Súčasná hudobná kultúra NDR vyrastala v porovnaní s nami na iných základoch, z iných tradícií a ako celok má v mnohých parametroch vyššie kvalitatívne ukazovatele, čoho dôkazom je napríklad aj vyšší počet profesionálnych orchestrov. Niekedy už aj v mestách s 30 až 40 tisíc obyvateľmi pracuje takéto teleso. Príslovečná presnosť a dôslednosť ako dôležitá črta ich národnej povahy sa prejavuje nielen v organizácii práce, ale aj v jej výsledkoch. Aj orchestre v menších mestách sú dobudované ako relatívne samostatné celky, schopné plniť náročné umelecké úlohy. Bohaté národné hudobné tradície sa odrážajú aj v kvalitách posluchačského zázemia. S takými javmi, ako je kupovanie vstupeniek inštitúciami a nechodenie na koncerty alebo pohŕdavé vyjadrovanie sa vysokoškolsky vzdelaných ľudí o vážnej hudbe som sa v miestach môjho pobytu nikdy nestretla. Na rozdiel od nás je v dramaturgických plánoch profesionálnych orchestrov NDR viacej súčasnej domácej hudby. Obyčajne je zastúpená v programe každého koncertu a pokiaľ som mala možnosť sledovať, poslucháči ju prijímajú s porozumením. V týchto poznatkoch sú aj bohaté podnety pre našu prácu.

Rozvoj tvorivej hudobnospoločenskej aktivity každého druhu je spätý aj s požiadavkou verejnej informovanosti. Jej naplňanie patrí do kompetencie hudobnej publicistiky a kritiky. Aká je v tomto smere situácia na východnom Slovensku?

– Objektívne informácie, fundované analýzy, postoje a podnety, kritické pripomienky a konštruktívne návrhy sú pre formovanie hudobného povedomia verejnosti a pre skvalitňovanie práce ŠFK nevyhnutné. Kritické reflexie ich tvorcov majú obyčajne bezprostredný dopad na myslenie a konanie a ako také by mali byť realizované s profesionálnou erudíciou a občianskou zodpovednosťou. Ak sa pozerám na súčasnú východoslovenskú hudobnú kritiku a publicistiku z tohto aspektu, musím konštatovať, že jej doterajšie prejavy sa k uvedeným parametrom ešte nepriblížili. Pri úplnej absencii profesionálnej hudobnej kritiky má podstatná časť z neveľkého počtu týchto prejavov charakter recenzentsko-spravodajskej činnosti a funguje ponajviac ako zdroj základných informácií o našej práci, bez nároku či schopnosti fundovanejšieho pohľadu na ňu. Celý náš kolektív pozorne sleduje aj túto činnosť a vo vedení analyzujeme a vyhodnocujeme všetky publicistické príspevky o ŠFK. Za každý objektívny postreh a podnet, ktorý stimuluje kvalitu našej práce a upevňuje našu prítomnosť vo vedomí ľudí, sme veľmi povďační. Máme však vážne výhrady k takým príspevkom, ktoré nesú evidentné stopy nedostatku odborného analytického pohľadu na kvalitu našich umeleckých výkonov, sú ladené subjektivisticky, akcentujú veci nepodstatné a tým dezinformujú verejnosť a dokonca postrádajú základné normy publicistickej etiky.

Irena Medňanská **Snímka: T. Trn**

S informáciami o hudobnom živote východného Slovenska a našej práci sa najčastejšie stretávame iba na stránkach novín v Košiciach, Prešove a Bardejove, ale aj tu sú ešte mnohé nevyužité rezervy, najmä v ich pravidelnosti a rozsahu. Ťažiskové, profesionálne erudované hudobnopublicistické výstupy závažnejšieho spoločenského dosahu, s pravidelným hodnotením umeleckých snažení ŠFK sa neobjavujú ani v Hudobnom živote.

Súčasný rozvoj hudobnej kultúry na východnom Slovensku nastoľuje potrebu vytvoriť podmienky na rozvoj profesionálnej hudobnej publicistiky a kritiky. Tu sa žiada zainteresovanosť a iniciatíva Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov a Slovenského hudobného fondu. Podľa môjho názoru najúčinnejším riešením by bolo zriadenie miesta stáleho redaktora Hudobného života v Košiciach, ktorý by permanentne monitoroval hudobné dianie v regióne a pohotovo informoval širokú slovenskú hudobnú verejnosť o všetkých významných hudobných aktivitách. Praktickú realizáciu si predstavujem tak, že dvom, na základe konkurzu vybraným štipendistom SHF – absolventom hudobnej vedy, by bolo umožnené študovať a oboznamovať sa s problematikou koncertnej praxe priamo v ŠFK, v priebehu jedného až dvoch rokov. ZSSKU by si potom z nich vybral jedného (podľa pracovných výsledkov) na miesto stáleho redaktora HŽ na východnom Slovensku.

V koncepcii vašich riadiacich zámerov dominuje pohľad na funkciu a poslanie ŠFK v širších súvislostiach a hlbšom zábere do riešenia existujúcich problémov, v čom je obsiahnutá aj perspektíva jej budúceho vývinu. Považujem to za neobyčajne cennú devízu, ktorú treba vrele privítať na prahu tretieho desaťročia činnosti ŠFK.

– ŠFK úspešne vstúpila do jubilejnej 20. sezóny, a to je udalosť, ktorá nám poskytuje dôvod nielen k retrospektívnemu pohľadu, ale v prvom rade na koncipovanie plánov budúceho rozvoja. Dvadsať rokov umeleckého pôsobenia ŠFK prinieslo do hudobnej kultúry východného Slovenska úplne novú kvalitu. Nikdy predtým v historickom vývine regiónu tu hudba nezískala také postavenie a členovia ŠFK majú dobrý pocit, že práve oni boli pri tom. Zhodnotenie nášho podielu na rozvoji hudobnej kultúry ponecháme historikom, my sa zamýšľame nad tým, ako ďalej.

Pamätné chvíle zrodu ŠFK a jej vstupu do kultúrneho života východného Slovenska si pripomenieme v týždni od 9. do 16. apríla. V rámci osláv 20. výročia našej existencie plánujeme uskutočniť prehliadku sólistov a osobnou iniciatívou členov vytvorených komorných súborov ŠFK. Na jednotlivých koncertoch vystúpi so svojím programom zaslúžilý umelec Ivan Sokol, Stanislav Zamborský, Dychové trio, Dychové kvinteto, Brass Quintet, Kvarteto Puellarum a Košický zábavný orchester.

Prvé oficiálne vystúpenie ŠFK pred 20 rokmi v Košiciach si pripomenieme slávnostným koncertom presne v ten istý deň – 16. apríla, s tým istým dirigentom – Bystríkom Režuchom a tým istým programom – Ludwig van Beethoven: Leonóra č. 3, op. 72, Josef Haydn: Symfónia č. 92 G dur Oxfordská, Ján Cikker: Spomienky, Franz Liszt: Les préludes. Koncert bude vysielať priamym prenosom na stanici Devín o 20.00 hodine Československý rozhlas.

Zhováral sa: FRANTIŠEK MATÚŠ

ZÁMERY ZDRUŽENIA MIKULÁŠA MOYZESA

V závere minulého roka sa počet záujmových združení Slovenskej hudobnej spoločnosti rozrástol o Združenie Mikuláša Moyzesa v Prešove (ZMM). Predsedom združenia je dr. Michal Olejarník, riaditeľ ĽŠU – bývalej školy, ktorú Moyzes založil a spravoval, členmi sú dr. Anna Stašková, CSc. a dr. František Matúš, CSc. z KHv PdF UPJŠ.

Iniciátor vytvorenia ZMM dr. František Matúš, CSc. sa vo svojom príhovore na prvom pracovnom zasadnutí zamýšľal nad oprávnenosťou a zmyslom existencie ZMM, ktorú vidí v dvoch dôležitých momentoch: v dodnes patrične nedocenenom umeleckom a kultúrnom význame Mikuláša Moyzesa v počiatočnej etape konštituovania novodobej slovenskej hudobnej kultúry po roku 1918 a v potrebe zhodnotiť prínos jednotlivých skladateľov do budovania národného hudobného kultúrneho povedomia ako predpokladu uvedomovania si foriem vývoja a kontinuity našej hudby, a tým vytváranie historického vedomia u súčasníka. Ak sa v rámci prestavby opäť nastoľuje staronová otázka tvorby hudobno-kultúrneho povedomia, je treba v úsilí „o prekonanie stagnácie a inováciu spoločenských štruktúr" v prvom rade riešiť otázky intenzifikácie, podielu a zodpovednosti celej hudobnoinštitucionálnej sféry za komplexnosť a kvalitu rozvoja našej hudobnej kultúry. Existencia ZMM je k tomu aspoň malým, ale prepotrebným príspevkom. Pozícia M. Moyzesa je totiž v našej hudobnej kultúre neadekvátna jeho skutočnému významu. Po takmer 45 rokoch od jeho smrti ju dokumentuje jedna monografická štúdia z 50-tych rokov, niekoľko článkov k nedožitým jubileám, niekoľko hodnotiacich viet v školských učebniciach a zriedkakedy znejúce skladby.

ZMM má pred sebou ušľachtilé poslanie, ale aj veľmi náročné úlohy a ako vidím, aj dosť ťažkú pozíciu. Pokiaľ iné združenia SHS umožňujú verejnosti aktívny i pasívny kontakt s hodnotami dlhodobo existujúcimi v kultúrnom povedomí (napríklad Združenie pre starú hudbu), ZMM len začína s podnecovaním záujmu verejnosti cestou oživovania najkvalitnejších diel skladateľa a zároveň odbúravaním doterajšej nevšímavosti publikačnou činnosťou. Ako to chcete robiť?

– Jedine v spolupráci so SHS, ZSSKU, SHF, OPUSom, umeleckými telesami, interpretmi, pedagógmi a pod. Iná cesta neexistuje. Pokiaľ ide o konkrétne formy našej práce, tie sme zakotvili v štatúte, kde sa uvádza, že poslaním ZMM je rozvíjať aktívny a receptívny záujem širokej verejnosti, najmä mládeže o umelecký odkaz Mikuláša Moyzesa, o jeho diela v celoslovenskom kontexte, prípadne propagovať aj v zahraničí umelecké kvality skladateľskej tvorby Mikuláša Moyzesa a jeho podiel na budovaní slovenskej hudobnej kultúry.

Toto deklarované poslanie ZMM chceme realizovať organizovaním koncertov z tvorby skladateľa, prípravou hudobnoslovných programov, odborných a vedeckých podujatí a sprístupňovaním tvorby a výsledkov jej výskumu edičnými kanálmi. Počítame pritom aj s nezištnou muzikantskou ochotou a iniciatívou zdola, v profesionálnej i amatérskej sfére. V prvej etape činnosti ZMM plánujeme zmapovať prítomnosť Moyzesovej tvorby v našom súčasnom hudobnokultúrnom organizme. Zároveň sa pokúsime hľadať možnosti prieniku Moyzesových skladieb do dramaturgických plánov profesionálnych aj amatérskych telies a vytvárať priestor pre ich systematickú prezentáciu v slovenskej a v prvom rade v prešovskej koncertnej dramaturgii.

Značná časť Moyzesovej tvorivej aktivity bola zameraná na rozvoj školského zborového spevu, ktorý má dnes vo Východoslovenskom kraji veľmi peknú úroveň. Želáme si, aby v ňom našla svoje miesto aj Moyzesova zborová tvorba. Jeho skladby pre detské zbory plánujeme sprístupňovať všetkým učiteľom-zbormajstrom na študijné a koncertné účely. Rovnako chceme doporučiť učiteľom ĽŠU vhodné klavírne skladby pre žiakov rôznych stupňov technickej vyspelosti.

Myslíme si, že ZMM bude mať dostatok síl a prostriedkov na úspešnú realizáciu takýchto náročných zámerov po rokoch nevšímavosti k tvorbe Mikuláša Moyzesa?

– Uvedomujeme si, že naša snaha vrátiť osobnosť Mikuláša Moyzesa do našej celonárodnej kultúry sa dá úspešne realizovať na báze amatérskeho záujmového združenia iba v istých, dosť ohraničených dimenziách. Inú možnosť však na východnom Slovensku nemáme, hoci sa o jej vytvorenie snažíme už niekoľko desaťročí. Mám na mysli našu zatiaľ bezvýslednú iniciatívu o decentralizáciu profesionálneho muzikologického výskumu a vytvorenie pobočky príslušného vedeckovýskumného pracoviska, ako aj decentralizáciu vysokoškolskej prípravy muzikologických kádrov. Vedecký výskum tvorby Mikuláša Moyzesa a primeranú publicitu, nevyhnutnú pre jej zaraďovanie a udržiavanie v našom hudobnokultúrnom kontexte ZMM za tejto situácie samozrejme nedokáže zabezpečiť. Apelujeme však jednak na príslušné vlastivedné a muzikologické pracoviská, aby venovali pozornosť tejto problematike v príprave úloh štátneho a rezortného plánu vedeckého výskumu na budúcu päťročnicu a tiež na vysokoškolské pedagogické a muzikologické katedry, aby zohľadnili túto problematiku pri vypisovaní tém na diplomové práce a ŠVOČ.

K založeniu ZMM sme však pristupovali s vedomím, že predpoklady na oživovanie záujmu o Mikuláša Moyzesa v rámci miestnej kultúry máme a vyhliadky na jeho úspešné zvládnutie sú celkom reálne, čo potvrdilo aj prvé zasadnutie ZMM, kde prítomní navrhli aj niektoré ďalšie možnosti propagácie Moyzesovej tvorby. Viacerí dirigenti speváckych zborov prejavili záujem o notové materiály zborových skladieb a ich zaradenie do svojho repertoáru. Žiaľ, našim zámerom sme nemohli dať prvú konkrétnu podobu. Verím, že v krátkej dobe nájdeme spôsob ako tento nedostatok vyriešiť, pričom počítame s podporou SHS a SHF.

Oživovanie Moyzesovej tvorby v jej najkvalitnejších prejavoch by sa malo chápať ako dôležitý prvok celonárodného hudobnokultúrneho dedičstva, s patričným prehodnotením celoslovenského vzťahu k nemu. Po zvážení tohto aspektu sa mi vyššie položená otázka o silách a prostriedkoch ZMM javí ako fundamentálna; bez angažovanej, konkrétnej a účinnej inštitucionálnej zainteresovanosti sú naše zámery v požadovaných parametroch nesplniteľné.

S akým ohlasom a podporou sa stretla myšlienka založiť ZMM v inštitucionálnej sfére mesta Prešov?

– S veľmi pozitívnym. Celý zámer bol predložený odboru kultúry MsNV a prerokovaný s jeho predsedníčkou dr. Máriou Gojdičovou. Činnosť ZMM bola zaradená do Jednotného plánu masovopolitickej a kultúrno-výchovnej práce v meste Prešov s tým, že sa bude realizovať v rámci špecializovaného klubu SHS pri Parku kultúry a oddychu. Jeho riaditeľ Július Štetina nám ochotne vyšiel v ústrety a zaradil podujatia ZMM do plánu práce PKO na rok 1989. Ide o dve oficiálne akcie: celovečerný koncert z tvorby Mikuláša Moyzesa k výročiu narodenia (6. decembra) a hudobnoslovné podujatie k výročiu jeho úmrtia (2. apríla). Pomoc pri realizácii orchestrálnych koncertov nám prisľúbila riaditeľka ŠF Irena Medňanská.

V štádiu konzultácií sú zatiaľ naše návrhy na vytvorenie pamätnej izby Mikuláša Moyzesa pri Múzeu Slovenskej republiky rád a niektoré ďalšie zámery, ako napríklad vytvorenie zbierky kópií, ale aj originálov všetkých skladieb skladateľa, písomností a fotodokumentov. Zbierka by mala plniť funkciu databanky, resp. zdroja koncentrovaných informácií pre náročný vedecký výskum a postupné edičné sprístupňovanie odkazu Mikuláša Moyzesa. Dnes by mala byť už samozrejmosťou aj databanka zvukových informácií s nahrávkami skladateľových kompozícií. Zdá sa, že systematické uchovávanie a sprístupňovanie umeleckých hodnôt vytvorených skladateľmi na východnom Slovensku ešte dlho nebude pri terajšom spôsobe inštitucionálneho zabezpečovania samozrejmosťou, ale rozhodne treba podnikať kroky, aby tomu raz v budúcnosti tak bolo.

Pripravila: JANA PETŐCZOVÁ HŽ

staccato

● **Prvé zasadnutie Komisie učiteľov ĽŠU pri Slovenskej hudobnej spoločnosti, ktorá vznikla z podnetu predsedníctva SHS ako súčasť jej pedagogickej sekcie, sa konalo 15. 3. 1989. Medzi najbližšie úlohy komisie patrí napríklad usmerňovanie pedagogickej činnosti poriadaním rôznych odborných seminárov, podnety na zlepšenie vyučovacieho procesu a zameranie pozornosti na súťaže ĽŠU. Učitelia predpokladajú, že činnosť pod záštitou SHS zefektívni a rozšíri možnosti odborného rastu učiteľov ĽŠU.**

-O. P.-

● **Stretnutie mladých hudobných skladateľov BĽR a ČSSR sa uskutoční 3. – 6. mája t. r. v Dome slovenských skladateľov v Dolnej Krupej. Na podujatí, ktorého garantom je ZSSKU, sa zúčastní predseda ZSSKU doc. dr. L. Burlas a predseda BKS s. Mladenov, ako aj trojica najmladších predstaviteľov bulharských skladateľov – Krassimir Taskov, Kiril Ilievskij a Petar Petrov. V rámci stretnutia odznejú prehrávky z tvorby zúčastnených autorov, spojené s komentárom. Na podujatí sa môžu zúčastniť aj poslucháči skladby z konzervatória a VŠMU.**

● **Na základe dohody Zväzu čínskych skladateľov a ZČSSKU, ktorú podpísali vlani v Pekingu predstavitelia nášho najvyššieho skladateľského orgánu P. Bagin a M. Novák, pricestujú v máji na recipročnú návštevu do Československa niekoľkí skladatelia ČĽR. Okrem festivalu Pražská jar navštívia v dňoch 23. – 26.5. Bratislavu, kde budú hosťami ZSSKU.**

● **V rámci Dní kultúry MĽR sa 6. 4. v Moyzesovej sieni SF uskutočnil komorný koncert z tvorby maďarských skladateľov, na ktorom sa zúčastnil predseda Zväzu maďarských skladateľov István Láng, spolu s Tiborom Sáraim.**

● **V dňoch 31. 1. – 14. 2. t. r. uskutočnil Spevácky zbor súboru TECHNIK SVŠT úspešný umelecký zájazd do Fínska a Švédska. Na štyroch celovečerných koncertoch a štyroch vystúpeniach prezentoval úroveň nášho zborového umenia poslucháčom v Jyväskylä, Palloke, Hankasalmi, Turku a Göteborgu. Zájazd bol realizovaný prostredníctvom MŠaTV SSR na základe pozvaní organizátorov festivalu Jyväskylská zima, Čs.-fínskej spoločnosti a družobných speváckych zborov MUSICA (Fínsko) a PROMUSICA (Švédsko).**

-eh-

Blahoželáme

Šesťdesiate piate narodeniny oslávil začiatkom apríla hudobný pedagóg, docent katedry hudobnej výchovy PF v Banskej Bystrici, muzikológ **PhDr. Tibor Sedlický, CSc.** Jeho rozsiahla publikačná činnosť je zameraná predovšetkým na oblasť hudobnej pedagogiky zborového spevu. Je autorom mnohých učebníc a metodických príručiek hudobnej výchovy pre ZŠ, spoluautor knižnej publikácie Dejiny hudobnej výchovy v českých zemiach a na Slovensku, obsiahlu monografiu venoval aj SZSU, v ktorom aktívne pôsobí už desiatky rokov. Súčasťou jeho odborných aktivít je aj členstvo v rozličných komisiách s celoštátnou pôsobnosťou, zameraných na hudobnú výchovu a zborový spev, ako aj rad článkov a štúdií v odborných časopisoch.

Kamil Roško, koncertný umelec, člen SF a pedagóg, oslávil 15. apríla päťdesiatiny. Je popredným predstaviteľom slovenského trúbkového umenia a to nielen ako kvalitný sólista a komorný hráč, ale aj výsledkami svojej pedagogickej činnosti na VŠMU v Bratislave. Za svoje interpretačné umenie získal viacero ocenení: predovšetkým Čestné uznanie I. stupňa na medzinárodnej interpretačnej súťaži Pražská jar a striebornú medailu a titul laureáta na SFDM v Helsinkách roku 1962. Účinkoval na PMKU v Trenčianskych Tepliciach a na Prehliadke slovenského koncertného umenia, spolupracuje s poprednými orchestrálnymi a komornými telesami, realizoval početné nahrávky pre Čs. rozhlas a televíziu.

Juraj Oniščenko, sólista opery SND, si v plnej tvorivej práci pripomína tento mesiac 55. narodeniny. Už tri desiatky rokov spoluvytvára profil našej prvej opernej scény, kde stvárnil vyše päťdesiat barytónových postáv. Ako jeden z najlepších absolventov VŠMU sa hneď po skončení školy stáva sólistom opery, svoje vzdelanie si však ešte doplnil ročným študijným pobytom na Čajkovského konzervatóriu v Moskve. Popri opernom repertoári sa venuje aj interpretácii piesňovej tvorby, ktorá dotvára charakteristiku umelca ako koncertného speváka. Za svoju úspešnú umeleckú činnosť mu pri príležitosti 60. výročia SND udelili titul Zaslúžilý pracovník kultúry a v roku 1984 bol menovaný zaslúžilým umelcom.

Hudobný skladateľ **Jozef Gahér** sa dožíva 28. apríla päťdesiatich piatich rokov. Jeho doterajší životný i tvorivý vývoj svedčí o húževnatosti, nesmiernej pracovitosti a cieľavedomosti umelca, ktorý svoje zámery realizuje v početnej a žánrovo mnohostrannej tvorbe. Po skončení gymnaziálnych štúdií a hudobnej školy – odbor klavír, pokračoval v štúdiu skladby na VŠMU u prof. J. Cikkera a ďalej na Vysokej škole pedagogickej – odbor slovenčina, hudobná výchova, absolvoval skladbu u Ct. Kohoutka na brnenskej JAMU a postgraduálne štúdium experimentálnej kompozície u A. Piňosa. Najmä brnenské štúdiá ovplyvnili charakter jeho často experimentujúcej tvorby, za ktorú získal viacero i medzinárodných ocenení.

-H-

Spomíname

■ **Ivan Ballo,** *významný slovenský hudobný kritik, by sa 7. apríla dožil 80. rokov. Patrí k zakladateľským a priekopníckym osobnostiam slovenskej hudobnej kritiky. Svojou sústavnou, mimoriadne fundovanou kritickou činnosťou v slovenských i českých periodikách medzivojnového obdobia zásadne prispel ku kryštalizácii štýlového prelomu na začiatku 30-tych rokov, ktorý reprezentovala tvorba nastupujúcej mladej slovenskej skladateľskej generácie (Moyzes, Suchoň), ale veľmi pomohol aj doceneniu tvorby J. L. Bellu, F. Kafendu a M. Moyzesa. Ako kritik a publicista vydzvihol vzájomnosť československej hudobnej tradície a jej význam pre súčasnosť. Udržiaval kontakty s mnohými významnými osobnosťami európskej hudby – napríklad s B. Bartókom, R. Straussom a B. Walterom.* -H-

■ *V eufórii z nebývalého rozkvetu našej hudobnej kultúry a najmä nášho interpretačného umenia nesmieme zabúdať na tých, ktorí preň pripravili pôdu a pestovali jeho prvé výhonky. Patrí k nim aj* **Anna Korínska,** *ktorá by sa 14. marca t. r. dožila 90. narodenín. Od svojho 17. roku žila na Slovensku, spev študovala v Budapešti a vo Viedni a čoskoro sa začala uplatňovať ako koncertná a rozhlasová speváčka. Hoci mala všetky predpoklady pre úspešnú speváckú kariéru, musela sa po nástupe fašizmu vzdať všetkých svojich umeleckých plánov. Rozhodla sa pre pedagogickú prácu. Už po krátkom čase dosiahla také výsledky, že sa stala hlasovou poradkyňou väčšiny vtedajších operných sólistov. Až po vojne sa stala profesorkou konzervatória a neskôr aj docentkou VŠMU.*

Už v rokoch vojny vychovala nášho prvého „exportného" tenoristu Rudolfa Petráka. Bola učiteľkou našich národných umelkýň M. Česányovej, M. Kišoňovej-Hubovej, E. Kittnarovej, a čiastočne aj G. Beňačkovej-Čápovej. Jej odchovancami boli aj B. Hanák, O. Hanáková, T. Kresáková, A. Poláková, S. Kopčák, A. Czaková, V. Stracenská, K. Belanová, J, Špaček, J. Šomorjaj, M. Schweighoferová, J. Benedik, B. Polónyová a mn. i. -mak-

■ *4. apríla uplynulo dvasať rokov od predčasnej smrti významného bratislavského husliara* **Osvalda J. Willmanna.** *Ostalo po ňom 214 majstrovských husieľ, viol a čiel, na ktorých hrajú hudobní umelci nielen v popredných slovenských telesách, ale aj vo viacerých európskych a mimoeurópskych krajinách. Willmann pôsobil ako husliar v Košiciach a v Bratislave takmer 32 rokov a svojou mnohostrannou činnosťou si vyslúžil prerogatívu doposiaľ najvýznamnejšieho husliarskeho majstra na Slovensku v 20. storočí. Škoda, že sa mu nepodarilo vychovať svojich nasledovníkov, ani zriadiť husliarsku školu, hoci sa dlhé roky o to zasadzoval.* M. K.

Ivan Ballo **Snímka: archív SNM**

HIS informuje

● Baladická suita op. 9 Eugena Suchoňa odznela na 6. abonentnom koncerte v Janáčkovom divadle v Brne 23. a 24. 2. 1989. Štátnu filharmóniu dirigoval Fiodor Hluščenko zo ZSSR, ktorý bol počas Stretntia hudobných dramaturgov 1988 v rámci BHS hosťom Hudobného informačného strediska SHF.

● Slovenská súčasná hudba sa začína presadzovať v zahraničí ako samostatný fenomén vedľa hudby českej, o čom svedčí i niekoľko zmien prijatých na výročnom zasadnutí Dvořákovej spoločnosti vo Veľkej Británii. Vyjadruje to zmena v podtitule názvu spoločnosti z pôvodného Czech music na Music of Czechoslovakia a hlavne nová oficiálna distribúcia platní vydavateľstva Opus, ktorú prevzala spoločnosť Rare Records.

● Rezenciou knihy Jána Albrechta Eseje o umení (Bratislava, Opus 1986), ktorú považujeme za profil významného estetika a muzikológa, sa v publikácii Hudební rozhledy 12/1988 na s. 560 zaoberá Miroslav K. Černý.

● Do knižnice Hudobného informačného strediska SHF pribudla veľká obrazová publikácia Warszawska jesień (autori T. Kaczyński, A. Zborski, PWM 1983), spolu s programovými bulletinmi tohto festivalu z rokov 1980 – 88. Z ďalších prírastkov: z poľskej produkcie napr. Sztuka dzwieku, sztuka słowa (aut. Tadeusz Baird, Warszawa 1984), Witold Łutoslawski, Prezentacje, interpretacje, konfrontacje (Warszawa 1984), z anglickej produkcie National Music and other essays (Ralph Vaughan Williams, Oxford 1987), British Music Worldwide 1988/89 a rozsiahla British Music in Letters 1900 – 1945 „From Parry to Britten" (aut. Lewis Foreman, London 1987).

-JS-

Klub slovenskej kultúry v Prahe začal 13. rok svojej činnosti

Rozhudnutím Rady Národného výboru hlavného mesta Prahy vznikol v januári 1977 Klub slovenskej kultúry (KSK), aby rozvíjal kultúrno-výchovnú činnosť občanov slovenskej národnosti žijúcich v Prahe a súčasne sprostredkovával výsledky slovenskej kultúry českej verejnosti. Otvorenie Domu slovenskej kultúry (DSK) v novembri 1985 vytvorilo širokú platformu na rozšírenie spoločenských, vzdelávacích, kultúrnych aj športových činností. Vznikli samostatné sekcie pre hudbu, výtvarné umenie, dramatickú tvorbu, film a literatúru. Tieto sa v spolupráci s pražskými a mimopražskými inštitúciami výrazne zapojili do pražského kultúrneho života. Z aktivít spomenieme napríklad spoločné koncerty s FOK, vystúpenia slovenských interpretov (**Moyzesovo kvarteto, Filharmonické kvarteto, M. Lapšanský s Panochovým kvartetom, P. Toperczer, Ľ. Kanta, P. Máté, D. Rusó, SKO, Z. Paulechová, M. Hajóssyová, večer k 50. výročiu úmrtia Jána Levoslava Bellu a 200. výročiu narodenia Johanna Nepomuka Hummela, prezentácia slovenských skladateľov – O. Ferenczyho, Z. Mikulu, V. Kubičku, V. Godára, I. Szeghyovej**).

V minulom roku usporiadal DSK 30 koncertov, v spolupráci so Spoločnosťou Bohuslava Martinů pripravil podujatie Martinů a Slovensko, uskutočnil stretnutia s interpretmi zábavného žánru (**D. Rolincovou, E. Pilarovou, J. Koubkovou, J. Lehockým**), pokračoval cyklus Hlas džezu a poézie.

Dramaturgia DSK sa v priebehu celého roku orientovala na významné výročia popredných osobností slovenského kultúrneho života. Významnému životnému jubileu nár. umelca Eugena Suchoňa bol venovaný slávnostný koncert a výstava Eugen Suchoň – Život a dielo.

V DSK je veľa jednorázových programov – jedinečných stretnutí, ktoré sa neopakujú. Medzi také patrí aj veľmi obľúbené podujatie Dobrý večer, priatelia, na ktorom zaslúžilý umelec Miroslav Horníček predstavuje svojich hostí – slovenských hercov, spisovateľov, skladateľov, kultúrnych činiteľov. Neopakovateľné čaro malo aj stretnutie M. Horníčka s J. Hatríkom. V dialógu plnom osobného šarmu, humoru i filozofického náboja priblížil M. Horníček nášho skladateľa pražskému publiku.

Významnú kultúrno-spoločenskú aktivitu rozvíja DSK v spolupráci so slovenskými inštitúciami – so Slovkoncertom, Pragokoncertom, Pražským kultúrnym strediskom, Zväzom slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Osvetovým ústavom v Bratislave, Opusom, Supraphonom i ďalšími. Ako nám povedal tajomník Rady KSK a vedúci odd. Kultúrno-výchovnej činnosti dr. Vojtech Čelko, DSK uvíta každý pozitívny podnet a návrh na prehĺbenie svojej činnosti v ďalšom období.

DANA JAKUBCOVÁ

Exlibrisy Martina Benku

Snímky: archív HŽ

KONKURZ

OZVENA – Spevácky zbor slovenských učiteliek vypisuje konkurz do hlasových skupín:

– soprán

– alt

Prihlášky zasielajte na adresu: Domov SZSU, OZVENA, Partizánska 11, 914 51 Trenčianske Teplice.

XII. MUSIK-BIENNALE BERLIN

17. – 26. februára sa v Berlíne konal významný medzinárodný festival súčasnej hudby – XII. Musik-Biennale Berlin. Množstvo i rôznorodosť programových akcentov – výročie vzniku NDR, francúzskej buržoáznej revolúcie, zavraždenie K. Liebknechta a R. Luxemburgovej, 500 rokov od narodenia Th. Müntzera a jubileá skladateľov NDR predznamenali šírku a rozmanitosť dramaturgického záberu tohtoročného podujatia.

Luciano Berio s Orchestrom del Maggio Musicale Fiorentino **Snímka: archív HŽ**

Otvárací koncert berlínskeho bienále patril medzi moje špičkové zážitky vo sfére súčasnej hudby. O lesk večera sa okrem uvedených skladieb pričinila **Drážďanská Štátna kapela,** o plnú koncertnú sieň... neviem, ale bolo, podobne ako skoro na všetkých 37 podujatiach festivalu, vypredané. Pod taktovkou **Hansa E. Zimmera,** momentálne najzamestnanejšieho dirigenta v Drážďanoch, zazneli brilantne predovšetkým tri diela. **V Denisovovom flautovom koncerte** so sólistom **Aurèlom Nicoletom,** ktorý ho v sedemdesiatych rokoch i úspešne premiéroval, sme obdivovali hru farieb a čistotu štruktúr, nádherný zvuk flauty. Aj **Stravinského Slávik** z roku 1917 sa stal pôžitkom zvláštneho druhu. Znova išlo o zaujímavé farby, tentokrát vychádzajúce z virtuozity orchestrálnych nástrojov. Na záver otváracieho koncertu sa s Drážďancami predstavilo **Saxofónové kvarteto z USA – The Rascher.** Im venoval Holanďan **Tristan Keuris** svoj **Koncert pre 4 saxofóny a orchester.** Rascherovci – dve dámy a dvaja páni – sú perfektnými majstrami svojho remesla a zriedkavo muzikantsky posadené sólové party vychutnali bezo zbytku. Ostáva iba otázka, kto, a či vôbec niekto, zahrá po nich túto zaujímavú a myslím si, naozaj dobrú kompozíciu...

Koncert **filharmónie z Halle** vyvolal už menej nadšenia. Štýlovo nejednotne pôsobila premiéra **Vietnamského koncertu Kurta Schwaena (NDR),** ktorý mal získať zrejme interpretáciou **Tón Nu Nguyet Minhu,** príliš bombasticky a akosi barikádovo revolučne znel **Koncert pre veľký orchester** od západonemeckého skladateľa **Dietricha Boekleho.** Ani scény z pripravovanej opery **Doktor Faustus** Taliana **Giacoma Manzoniho** (premiéra má byť v máji v milánskej La Scale) nemali v sebe vzrušivosť mimoriadnosti či zaujímavosti, ani **8. symfónia Siegfrieda Geisslera (NDR)** nezískala rozmernosťou (minutáže) a skromnosťou vnútornej výpovede. Pozitívne prehovoril až **Bohuslav Martinů** vo svojej **1. symfónii,** ktorú v nasledujúci večer predniesol **Berlínsky symfonický orchester** pod taktovkou **Clausa-Petra Flora.** Martinů bol krásne vypracovaný, takmer česky zamuzicírovaný (v podaní BSO a C. P. Flora sa práve uskutočňuje nahrávanie kompletu Martinůových symfónií). Tento orchester priniesol aj ukážku z pripravovanej opery **Siegfrieda Matthusa (NDR) Gróf Mirabeau,** ktorej premiéra bude v júli v Berlíne. Uvedená ukážka – Nočná scéna v parku – znela zaujímavo, v pôsobivých mathusovských expresívnych obrysoch.

Medzi početných hostí festivalu patrila i **filharmónia z Poznane** s dirigentom **Wojciechom Michniewskim.** Predstavila poľské diela a jednu kompozíciu skladateľa NDR **Lothara Voigtländera – Hudbu pre orchester II.** Dielo, ktoré vzniklo na objednávku festivalu, vyjadruje autorov postoj k rôznym otázkam života v súčasnom svete. I keď pri prvom kontakte poslucháča azda plne nepresvedčí, je skladbou, s ktorou sa treba zaoberať.

Poznančania sa, pravda, zablysli svojimi favoritmi: **Kilarovou skladbou Krzesany** pre veľký orchester a scénou z **Pendereckého Čiernej masky** (s výbornými sólistami a zborom). U obidvoch menovaných skladateľov znova a znova frapovala vnútorná sila, expresia, jedinečné schopnosti kompozičného majstrovstva.

Veľkým a pozitívnym prekvapením bolo pre mňa vystúpenie komorného súboru z Kórejskej ľudovodemokratickej republiky. Pohľad do programu koncertu budil spočiatku nedôveru, ale už po niekoľkých taktoch sa ukázalo, že máme do činenia s naprostými „fachmanmi", v ničom sa neodlišujúcimi od európskej špičky. Ba predsa – Kórejčania mali nástroje mizernej kvality. Tieto však neubrali na vrúcnosti **Łutoslawského Smútočnej hudby,** neovplyvnili veľkolepú interpretáciu **Okteta** a **Komornej symfónie** osobne prítomného **Isanga Yuna** ani presvedčivosť **Vízií pre sláčiky S. Matthusa.** Bola to príležitosť uvedomiť si, že dobrú interpretáciu nerobia iba stradivárky, ale predovšetkým osobná motivácia a vnútorná zaangažovanosť interpreta.

Týchto pár riadkov je naozaj iba torzom celej spleti koncertov a premiér desaťdňového festivalu, ktorý bol tohto roku (vo svojom dvanástom ročníku) voči svetu otvorenejší a tým zaujímavejší a rôznorodejší. Škoda, že nedošlo k plánovanej zaujímavosti – k premiére diela Friedricha Schenkera (NDR) Witchcraft to freeze the Navy... für Gorbi – Ježibabine čary na zmrazenie námorného vojska... pre Gorbiho (Gorbi je písané azbukou – pozn. autorky). Interpreti jej náročnosť v pomerne krátkom čase jednoducho nezvládli.

AGATA SCHINDLEROVÁ

Klavírny recitál Yvara Mikhashoffa v berlínskom Schauspielhause **Snímka: archív HŽ**

* * *

Priznám sa, že v prevahe pochmúrnej hudby mi dobre padlo sledovať vystúpenie mladých **Krakovčanov** s výbornou speváčkou **Olgou Szwajgier,** ktorí pripravili návštevníkom Komornej sály Schauspielhausu ojedinelé happeningové vystúpenie – s náležitou dávkou recesie a u speváčky i obdivuhodnej hereckej kreácie **(Jan Pilch – Olga Szwajgier: Il primo Incontro al Vertice, Alejandro Iglesias Rossi: Ancestral Rites of a Forgotten Culture).** Zámerom druhej z menovaných skladieb bola pripomienka starodávnej zabudnutej kutlúry, čo sa odrážalo nielen vo využití takmer nezrozumiteľného sprechgesangu, striedaného so spevom vo vypätých výškach, ale aj v zapojení sady bubnov, bubienkov, xylofónov, zvonov a nástrojov elektroakustickej povahy. Nadšenie, s akým toto i ďalšie diela zvlášť mladej poľskej hudby predvádzala skupinka z Krakova, sa však prenieslo iba na časť poslucháčov, prijímajúcich takmer všetky diela na rovnakom kanáli – s nesmiernou vážnosťou a snahou o preniknutie do podstaty i tam, kde išlo o hru.

Z diel a mien takmer zabudnutých bol objavom **Alexander Mosoľov** (1900 – 1973). Jeho **Klavírny koncert op. 14** (z roku 1927) bol svedectvom konštruktivizmu v ruskej hudbe – akéhosi pendantu futurizmu v literatúre. Nerv tejto hudby spočíva v motorike, nahustení disonancií a harmonických zvláštností ako aj sólistickej ekvilibristiky. Programovo antivýrazová hudba našla jedinečného interpreta vo fenomenálnom klaviristovi **Steffenovi Schleiermacherovi** (1960), ktorý je okrem toho tiež skladateľom a dirigentom.

Nie veľmi zaujali a malý ohlas získali nekonečne dlhé, zvukovo presýtené, konštruktivisticky pôsobiace a nekontrastné skladby **Iannisa Xenakisa (Horos pre orchester z roku 1986)** a **Pierrea Bouleza (transkripcia jeho dávnejšej skladby Notácie I-IV pre klavír,** ktoré najprv zahral sólovo S. Schleiermacher a potom zazneli v autorskej orchestrálnej verzii z roku 1980). Pravdou je tiež, že obe diela boli na záverečnom koncerte zahraté i dynamicky jednostrunne **(Rozhlasový symfonický orchester Berlín s dirigentom F. Goldmannom).** Veľa Bouleza jeden z ďalších predstaviteľov Darmstadtskej školy **Luigi Nono** (1924) neupútal dielom **Fragmente-Stille, An-Diotina** pre sláčikové kvarteto (1978–80), hoci ho hralo vynikajúce teleso z Veľkej Británie – **Arditti String Quartet.** Vyše 45-minútové obmieňanie nevýrazných tónových zoskupení či sérií, navyše v poddimenzovanej dynamickej škále, vyvolávalo neprekonateľnú únavu.

Popredná skladateľka NDR, 63-ročná **Ruth Zechlinová,** mala na tohtoročnom berlínskom festivale dve skladby: **Sedem pokusov a jedno riešenie pre saxofónové kvarteto** (1988) – v podaní **Rascher Saxophone Quarteta** z USA a **Snívanie pre orchester** (1985). Ani túto autorku neobišla snaha o preferenciu architektonických predností pred väčšou nápaditosťou a novátorskejším využitím orchestrálnej sadzby. Zaujímavý bol **Henzeho** dodekafonický **1. husľový koncert z roku 1974 (!)** – pripomienka slávneho mena a smeru, ktorý znamenal tak veľa vo vývoji hudby 20. storočia. Vynikajúca interpretácia **prof. Gustavom Schmahlom,** takmer vrstovníkom H. W. Henzeho, pozdvihla dielo – zvlášť v pomalej časti – na majstrovskú hudobnú reč, ktorá prekročila striktné príkazy a postupy, ba nechala do diela vstúpiť značnú dávku výrazovej, emocionálnej hudby. Koncert je navyše vysoko náročným sólistickým dielom.

Osviežením festivalu v Berlíne bol popoludňajší recitál amerického klaviristu **Yara Mikhashoffa,** ktorý je známy najmä uvádzaním hudby americkej kompozičnej avantgardy. I v Komornej sále Schauspielhausu na vynikajúcom koncertnom nástroji Steinway (taký istý, vyblýskaný od novoty je aj vo Veľke sále!) predviedol ukážky zo svojho priam samozrejmého prístupu ku skladbám rôznej účinnosti a umeleckého dopadu. Rozptyl štýlov, ktorý bol charakteristický pre celé bienále (a zrejme pre súčasnú hudbu vôbec), poznačil i ukážky z americkej hudby. **Philipp Glass** (1937) v **Opening and Modern Love Waltz** skomponoval doslova sladkú hudbu v štýle minimal music, **Lukas Foss** (1922) nemecký emigrant, žijúci od roku 1938 v USA, napísal svoje **Solo** taktiež v dôslednom „minimalizme", **Alvin Curran** (1938) prezentoval v klavírnej skladbe **For Cornelius** (napísanej na pamiatku Corneliusa Cardewa, anglického skladateľa a vizionára) retroštýl vo výrazovom pripomenutí romantickej preferencie melódie a citovej explózie. Ako ukázala i táto berlínska medzinárodná prehliadka súčasnej hudby, návraty do minulosti v štýle retrovlny sú dnes rafinovanejšie, než ich prezentujeme doma.

Recitál Yvara Mikhashoffa bol neobyčajne úspešný i preto, že nepodával diela svojich súputnikov s mesiášskou neomylnosťou a presvedčením, ale vytvoril z koncertu hru; trošku recesistickú, úsmevnú, s rezervou pre svoj i poslucháčsky názor. Tak predložil aj výber z medzinárodnej kolekcie táng od autorov 30 krajín (ČSSR tu veľmi dobre zastupovala **I. Loudová).** Čo všetko sa dá spraviť s „profanizovaným" rytmicko-tanečným modelom!

K dielam, ktoré podľa mňa predostreli poslucháčom hodnoty – pri súčasnom vyvážení novátorstva a spracovaní hudobného materiálu do logického a klenutého celku – a silný hudobný zážitok, patrili **Zvony v hmle** od **Edisona Denisova** (1929). Mnohovrstevná, farebná, delikátna inštrumentácia a umné skĺbenie mikroštruktúr – to boli základy, z ktorých sa odvíjala neprogramová, obsahovo bohatá kompozícia. **Udo Zimmermann** (1954) sám dirigoval svoje reflexie pre orchester pod názvom **Bože môj, kto to tu bubnuje?** Autora inšpirovala vlastná opera Biela ruža, resp. monológ Hansa Scholla – hrdinu tejto protifašisticky zameranej komornej hudobnej drámy, v ktorej si historicky reálni súrodenci premietajú pred popravou zmysel svojho života. Zimmermann – podobne ako Penderecki (hoci oveľa mladší) – predchádza zložitým autorským vývojom, od absolútnej náklonnosti k novátorským tendenciám, cez snahu o komunikatívnosť, až po obdiv k 17. – 18. storočiu. Jeho hudba v tomto konkrétnom diele je kontemplatívna, duchovne prežiarená výpoveď o posledných veciach človeka.

Zážitkom bol koncert **Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino,** kotrý dirigoval **Luciano Berio,** legenda talianskej avantgardy 60-tych rokov. Jeho duchovná spriaznenosť s Mahlerom (o. i. na koncerte zaznelo v Beriovej inštrumentácii **Šesť raných piesní G. Mahlera)** mu nebráni, aby si vybudoval vlastný prístup k špecificky talianskej tradícii a neskororomantickej vlne v európskej hudbe. To sa prejavilo v centrálnom diele koncertu – **Beriovej Symfónii pre osem spevných hlasov a orchester** z roku 1969. Od premiéry v Donaueschingene už síce uplynulo 20 rokov, ale dielo je stále hudobne (i programovo) živé a aktuálne. Berio sa nepridržiaval tradičnej formovej schémy a vytvoril vokálno-inštrumentálnu skladbu, v ktorej využíva fragmenty slov (napríklad z hesiel študentských búrok v Paríži v máji 1968, z Joycea, Levi-Straussa, Samuela Becketta, varíruje meno Martina Luthera Kinga a pod.). Transformovanie vplyvov Bacha, Berlioza, Brahmsa, Hindemitha, Bouleza, Globokara, Stockhausena a i. je síce dešifrovateľné, ale nedôležité. Berio tieto krsné listy dotvára totiž rukopisom zrelého autora, ktorý nestratil zmysel pre vedomie súvislostí s našou dobou. Je to snaha o syntézu? Možno – aj keď dielo pochádza z konca šesťdesiatych rokov. Berio nielen touto symfóniou, ale aj krátkym dielom **Encore** dokázal naznačiť tendenciu využívania štýlov, prvkov, poetík – s autorsky výrazným podpisom.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ **HŽ**

ZA OŽIVENIE HISTÓRIE

V 6. tohtoročnom čísle nášho časopisu sa v rozhovore s Dr. O. Elschekom odhalil rad pozoruhodných úspechov, ale i problémov slovenskej hudobnej vedy a špeciálne etnomuzikológie. V nasledujúcom rozhovore s PhDr. RICHARDOM RYBARIČOM, CSc. náš popredný slovenský vedecký pracovník v oblasti hudobnej histórie „prezrádza" nejeden zarážajúci problém, s ktorým sa so svojimi „spolubojovníkmi" v každodennej práci stretáva. Súčasne sa však dozvedáme o náročnosti i úspešnosti tejto u nás stále neprávom tak neatraktívnej vednej disciplíny.

Dr. Richard Rybarič (1930), t. č. vedúci Sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV, sa špecializuje na dejiny slovenskej hudby najmä 16. a 17. storočia. Je autorom knižných prác Vývoj európskeho notopisu (OPUS 1982) a Dejín hudobnej kultúry na Slovensku I (OPUS 1984). Pripravil edíciu diel Samuela Capricorna a Jána Šimbrackého, napísal asi 100 štúdií o rozličných problémoch výskumu dejín slovenskej hudby staršieho obdobia. Publikoval v Maďarsku, Poľsku, NDR, NSR, Rakúsku, vo Francúzsku a Anglicku (spolupráca na heslách pre New Grove's Dictionary of Music). Je pedagógom na VŠMU a členom rozličných vedeckých rád, kolégií a komisií pri SAV, FFUK a i.

PhDr. Richard Rybarič Snímka: archív HŽ

Dejiny hudby sú – popri hudobnej teórii, ktorej korene siahajú až do antiky – najstaršou disciplínou hudobnej vedy a dalo by sa povedať, nielen aktuálnou (ba v istých súvislostiach čoraz aktuálnejšou), ale aj atraktívnou vzhľadom na záujem aj v radoch širokej, nielen odbornej verejnosti, keď práve objavované, alebo znovuzískané historické vedomie vo všetkých sférach spoločensko-kultúrno-umeleckých speje priamo ku konjuktúre. Ako sa v takejto „dôležitej" pozícii cíti jeden z vedúcich reprezentantov slovenskej hudobnej historiografie?

– Vzrastajúci záujem o tzv. starú hudbu, o minulosť hudobnej kultúry nášho národa – a prirodzene aj svetovej či európskej hudby – ma samozrejme teší, no na druhej strane mám – eufemisticky povedané – veľmi zmiešané pocity. Predovšetkým preto, lebo slovenský muzikológ a špeciálne historik hudby má koncom osemdesiatych rokov v podstate tie isté problémy ako v rokoch päťdesiatych. Iste budeme o nich ešte hovoriť. Okrem toho sa zdá, že v posledných mesiacoch sa slovenská hudobná historiografia stáva terčom kritických výhrad, u ktorých na moje veľké prekvapenie ožívajú staré obohraté piesne... A vyslovujú ich (aj keď inými slovami) ľudia, ktorí s nimi v minulosti nijako nesúhlasili.

Ste autorom 1. dielu trojdielne koncipovaných Dejín hudobnej kultúry na Slovensku, ktoré vydáva vydavateľstvo OPUS. Na ďalších zväzkoch spolupracujú viacerí autori – ide teda o kolektívne dielo. Kto je autorom koncepcie tohto projektu – je tiež kolektívnym dielom?

– Koncepcia nových dejín hudobnej kultúry na Slovensku sa nezrodila zo dňa na deň, ale je organickým výsledkom približne dvadsaťročnej práce kolektívu slovenských hudobných historikov. Jej podoba vyplynula z konkrétneho materiálu: že som ju formuloval ja, je nedôležité. Návrh, ktorý som komisii (L. Burlas, O. Elschek, J. Kresánek) predložil na oponovanie – týka sa to najmä 2. zväzku – bol schválený a realizovaný. V tejto súvislosti by som chcel podotknúť, že nemôžem súhlasiť s názorom Oskára Elscheka, publikovaným na stránkach HŽ (5/1989, str. 10 – 11, odst. VI, bod 3), podľa ktorého doteraz nie je vyjasnený koncept slovenských hudobných dejín. Myslím si, že sa o tomto probléme neraz písalo, dokonca aj v Hudobnom živote, ale samozrejme aj inde (napríklad v úvode k akademickým Dejinám slovenskej hudby z roku 1957 a v úvode a závere Dejín hudobnej kultúry na Slovensku I z roku 1984, v 9. zv. Hudobného archívu). Koncept slovenskej hudby, jej etnicity, národnosti, vzťahu k tzv. komplexu uhorskému, jej europeizmu a pod. samozrejme nie je problémom, ktorý možno raz navždy vyriešiť a potom odložiť ad acta. Je to problém takpovediac trvalý, chronický, zvládnuteľný len ako dlhodobý bádateľsko-strategický zámer. Inác tieto otázky videl napríklad František Zagiba v roku 1943, ináč autori dejín z roku 1957 a ináč to vidím ja, napríklad v príspevku v Hudobnom živote z roku 1988.

Ozvali sa pripomienky, postrádajúce včlenenie vývinu slovenskej ľudovej hudby ako neodmysliteľnej a nanajvýš charakteristickej súčasti slovenskej hudobnej kultúry do koncepcie Dejín hudobnej kultúry na Slovensku. Nakoniec: najnovšie dejiny maďarskej hudby, vychádzajúce v piatich zväzkoch, vydávané akadémiou, vo svojom už vydanom 1. dieli venujú rozsiahlu kapitolu maďarskej ľudovej hudbe, resp. vystopovaniu jej (dosť vzdialených) koreňov.

– Je veľkým omylom myslieť si, že ľudová hudba v 1. a 2. zväzku týchto dejín úplne absentuje. Pozorný čitateľ si iste všimne, že je „zapracovaná" všade, kde je relevantná, t. j. kde možno hovoriť o jej stimulatívnom vzťahu, ako je tomu napríklad v barokovej inštrumentálnej hudbe (1. zv.) alebo v kapitole o slovenskej národnej hudbe (v 2. zv.) a pod. Osobne si myslím, že slovenská etnomuzikológia je tak vyspelá a metodologicky samostatná a vyhranená disciplína, že by bolo vonkoncom možné v krátkom čase vydať samostatnú prácu o slovenskej ľudovej hudobnej tvorbe, prípadne aj ako ďalší zväzok spomínaných dejín. Ona si to isteže zaslúži, no mne pripadá násilné stoj čo stoj včleňovať ju v podobe osobitných kapitol do dejín, tak ako sa to robilo v roku 1957, a čo sa potom aj kritizovalo. Že to tak riešili najnovšie Maďari, na to mali svoje dôvody – situácia maďarskej muzikológie je iná, vychádza z odlišných metodologických základov.

Vo svojej štúdii o slovenskej hudobnej historiografii, uverejnenej v zborníku Musigologica Slovaca XI, v súvislosti s hrdým konštatovaním o prakticky takmer 100% evidencii prameňov hudobnej kultúry na Slovensku uvádzate o. i. dokumentáciu 80 notových rukopisov stredovekej hudby (najmä gregoriánskeho chorálu) a niekoľko stovák fragmentov neum a chorálových notácií. V bibliografii Dejín hudobnej kultúry na Slovensku však nájdeme minimálny počet štúdií domácich autorov na tieto témy. Zdá sa, že je to jedno z veľkých bielych miest našej hudobnej historiografie (na porovnanie: susedné štáty – Poľsko, Maďarsko – sa dlhé roky venujú tejto problematike veľmi intenzívne).

– Medievalistika je naozaj biele a navyše i veľmi boľavé miesto našej muzikológie. Ja sám som začínal ako medievalista v období, kedy sa záujem o stredovekú hudbu a nebodaj o latinský gregoriánsky chorál považoval div nie za ilegálnu podvratnú činnosť a smrteľný hriech. Invektívy – i neskoršie, napríklad na adresu Jána Šimbrackého – mám v živej pamäti. Dnes, keď sme z týchto detských chorôb azda predsa len vyrástli, je situácia zlá v inom zmysle: hudobného medievalistu na Slovensku niet kde vychovať. Je tu totiž problém výučby napríklad liturgiky, cirkevných dejín, stredovekej latinskej literatúry, kodikológie a pod., teda špecializácií, bez ktorých sa medievalista nepohne. Slovenský hudobný medievalista bude nevyhnutne autodidaktom žijúcim z cudzej literatúry so všetkými rizikami samouka. A navyše ešte typicky slovenská kuriozita: mladá, nadaná a dodajme, že i úspešná adeptka hudobnej medievalistiky s písomným doporučením zo SAV bola z našich archívov (stalo sa v marci 1989) vykázaná s odôvodnením, že stredoveké notované kódexy a neumové fragmenty môžu študovať len univerzitní profesori a im primeraní bádatelia. Čo k tomu dodať?

Intenzívnym a dlhodobým nátlakom zo strany etnomuzikológie sa podarilo počnúc rokom 1989 sčasti usmerniť plán výučby hudobnej vedy práve v smere jej záujmu. Nebolo by možné podobný nátlak vyvinúť aj zo strany historikov?

– Musíme si uvedomiť, že hudobná medievalistika je tiež diferencovaná na špecializácie. Nazdávam sa však, že najúčelnejšie by bolo problém vyriešiť vyslaním na štúdiá inde. Napríklad budúceho špecialistu na stredovekú polyfóniu na Univerzitu Karlovu v Prahe k manželom Mužíkovcom a k Jaromírovi Černému a záujemcu o stredovekú hudbu jednohlasnú napríklad do Budapešti, kde si prof. Benjamin Rajeczky, ktorý má tradičnú nemeckú muzikologicko-medievalistickú erudíciu, vytvoril svoju školu (Dobszay László, Szendrei Janka, Ullmann Péter a i.) a kde je výborný archív mikrofilmov, bohatá knižnica a pod.

V súvislosti s tým ma napadá otázka: aké možnosti majú slovenskí hudobní historici vôbec na prácu v zahraničí?

– Na túto otázku sa dá odpovedať jediným slovom: minimálne. A nie je to len záležitosť peňazí či devíz, ale u nás oddávna predovšetkým predsudkov, neprajnosti, podozrievavosti. Poviem príklad: asi pred desiatimi rokmi jedna naša mladá muzikologička potrebovala pobyt v Deutsches musikgeschichtliches Archiv v Kasseli v NSR. Podarilo sa jej vybaviť si devízový prísľub a 20 dní v tomto ústave svetového renomé, kde je veľa prameňov aj k hudobnej kultúre Slovenska, pracovala. Svojou usilovnosťou, záujmom, zanietením sa tak dobre uviedla, že jej vedenie archívu ponúklo ročné štipendium s tým, že by denne 4 hodiny pracovala pre nich, ostatok času by mala archív k dispozícii pre vlastné bádanie. Po návrate domov si začala cestu vybavovať, no na príslušných miestach jej povedali, že oni (!) nemajú záujem na jej vycestovaní do NSR. Nakoniec štipendium dostala muzikologička z Maďarska, ktorá ho mohla rýchlo a bez akýchkoľvek prekážok využiť – samozrejme v prospech maďarskej muzikológie. Ale ani so socialistickými štátmi to nie je lepšie. Ideálne by bolo, keby sme mohli mladého človeka vyslať napríklad na rok do MĽR, kde by z množstva pamiatok slovacikálneho materiálu v archívoch a knižniciach „vytiahol" čo sa dá – no reálne sú nanajvýš dva týždne ročne. To je vzhľadom na veľké množstvo materiálu k dejinám slovenskej hudby, ktoré sa v MĽR – ale aj iných štátoch – nachádza, naozaj iba ako „psovi mucha".

Od koho to závisí?

– Nepopieram, že je to azda predovšetkým otázka medzištátnych, medziakademických a pod. dohôd, otázka devíz, reciprocity, ale treba otvorene povedať, že aj byrokratizmu. Zahraničná cesta je v mysli niektorých funkcionárov ešte stále len štátom platená rekreácia, výlet za nákupmi a bohvie čo ešte. Ak je niekde potrebné nové myslenie, tak je to iste tu.

Nemyslím si, že Poliaci alebo Maďari sú bohatší ako my, a súčasne si nemyslím, že sú vo výskume až natoľko obmedzovaní.

– Máte pravdu: ak sa nad tým hlbšie zamyslíme, povedal by som, že to všetko súvisí s celkovým spoločenským postavením hudobnej vedy a hudobnej historiografie u nás. Stačí pohľad na organizačno-materiálnu stránku môjho pracoviska – Slovenskej akadémie vied a malé porovnanie: v susednom Maďarsku je samostatný Ústav hudobnej vedy (zrušenie Ústavu hudobnej vedy SAV v roku 1973 a jej začlenenie ako jednej sekcie do Umenovedného ústavu SAV považujem z hľadiska autonómnosti a integrity muzikológie za veľký krok späť), ktorý má reprezentatívnu a moderne vybavenú budovu so všetkým čo k tomu patrí: knižnice, študovne, štúdiá, koncertné sály a pod. Náš ústav – či teraz už len sekcia – je temer 40 rokov podnájomníkom Slovenského národného múzea – ktovie dokedy. Budova na Fajnorovom nábreží sa má rekonštruovať, povráva sa, že sa máme presťahovať do akýchsi provizórií – bytoviek. Priestorové podmienky iných ústavov spoločenských vied, napríklad jazykovedného či literárnovedného sú oveľa lepšie, nehovoriac o pracoviskách technických či prírodovedných. Ďalej nemôžem zamlčať, že v roku 1989 je na SAV v podstate rovnaký počet hudobných historikov ako v roku 1953 – ak, pravda, nepočítame ašpirantov a tzv. štipendistov s pracovným pomerom na dobu určitú. O výskumných a študijných pobytoch v zahraničí sme už hovorili, nič lepšieho sa nedá povedať o účasti našich muzikológov na medzinárodných kongresoch a konferenciách. Vybavovanie je zložité a zdĺhavé. Ak muzikológ nemá pozvanie s prísľubom úhrady nákladov od pozývajúcej strany, nádej na vycestovanie sa prakticky rovná nule. Netýka sa to len tzv. valutovo náročných ciest, ale aj napríklad festivalu a kongresu Musica Antiqua Europae Orientalis v Poľsku, na ktorých sa značná časť československých účastníkov môže zúčastniť len v rámci „turistickej" cesty na súkromný pas. Je celkom normálne – a my sme si na to už zvykli – že (ako to bolo napríklad v roku 1987 na kongrese International Musicological Society v Bologni) – na 10-12 účastníkov napríklad z Maďarska, Poľska, z NDR pripadajú 2-3 z ČSSR. Ale toto ešte nie je koniec starostí – sú tu ešte knihy a časopisy. Nemožno považovať za trvalú situáciu, v ktorej do muzikologickej knižnice SAV možno ročne zakúpiť iba 3 (!) tituly západnej odbornej literatúry. O získavaní edícií ako porovnávacieho a študijného notového materiálu nemôžeme ani snívať. Aj pred 10 – 15 rokmi dobre fungujúci systém získavania mikrofilmov zo spriatelených krajín sa značne zbyrokratizoval.

Nemáte zaužívanú prax bezdevízovej výmeny?

– Našťastie áno. Hoci nie vždy dostaneme publikáciu, ktorú sme si vyžiadali, vcelku je výmena nateraz najlepším zdrojom zahraničných kníh. Čítal som prejav s. Fojtíka na pléne ÚV KSČ o ideologických otázkach, kde zdôraznil, že si nemôžeme dovoliť, aby vedeckí pracovníci nemali dostatok informácií o aktuálnom stave bádania vo svete – dúfam, že to bolo myslené aj smerom k spoločenským vedám a že to čoskoro pocítime.

Ste autorom dosť ojedinelej súhrnnej práce o vývoji európskeho notopisu od začiatkov po súčasnosť. Takáto práca by sa mohla stretnúť aj so záujmom zahraničných čitateľov. Nepomýšľa sa u nás na paralelné vydanie v inom jazyku?

– Práve nedávno som sa dozvedel o americkej iniciatíve vydať túto knihu v anglickom preklade. Samozrejme, čo-to by som pre tento účel upravil a prepracoval. Pri jej písaní mojím úmyslom nebolo vytvoriť teoretický traktát o notácii, ale pomôcku pre tých, ktorí s hudobnými pamiatkami pracujú – veď asi 80 % európskej hudby je písaná v iných notáciách než v súčasne používanej. Slovenský hudobný historik má prístup len k nepatrnému množstvu kritických edícií a pramene v menzurálnej, chorálnej či tabulatúrnej notácii si k štúdiu musí pripraviť sám. V tejto súvislosti by som chcel reagovať na názor Oskára Elscheka o tom, že slovenský hudobný historik sa utápa v opise, registrácii, katalogizácii a pod. prameňov a že sa dopracoval len k „filológii". Odhliadnuc od toho, že sa tu hudobní historici degradujú na akýchsi podúradníkov vedy, oficiálov s glotovými rukávnikmi a usilovných, ale bezmyšlienkových pisárov a že sa tu v inej tónine, ale rovnako falošne ako pred tridsiatimi rokmi ozvalo obvinenie z akademizmu a „odtrhnutosti od života" (i od hudby), chcel by som upozorniť na dôležitú a „analyzátormi" obchádzanú a zamlčovanú skutočnosť, že slovenská hudobná historiografia šesťdesiatych ale najmä sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa popri rade publikovaných kníh, štúdií, monografií (rôznej úrovne) môže popýšiť predovšetkým tým, že sa jej darí konečne previesť starú slovenskú hudbu z archívov a knižníc do živej praxe. Dovoľte mi pripomenúť a podčiarknuť, že pred 20 – 30 rokmi mená ako Šimbrackí Zarewutius, Capricormus, Kusser, Roškovský, Pascha, Bajan, Peťko, Rigler, Zimmermann, Zmeškal a i. boli len lexikálne (a navyše neúplné) heslá, kým dnes ich hud-

(pokračovanie na str. 12)

POZNÁMKY KU SKLADBE

Vladimíra Godára Dariačangin sad – mýtus

ROMAN BERGER

Pred štvrťstoročím som sa zaprisahal, že nikdy nebudem písať o skladbách kolegov. Túto zásadu som sa rozhodol porušiť pod dojmom posledného opusu Vladimíra Godára Dariačangin sad, či presnejšie – zásadu vlastne ani neporuším; mnohé veci sa v priebehu tohto štvrťstoročia podstatne zmenili, zmenili sa aj (vyvinuli?) moje názory na problémy umeleckej tvorby. Zásada nebadane stratila zmysel.

Som presvedčený, že pri autentickom umeleckom čine osoba autora v istom zmysle ustupuje z prvého plánu, umelecký čin je totiž výsledkom reintegrácie subjektu s objektívnymi procesmi v „exteriéri" i v „interiéri" tvorcu. Hovoriť o tvorbe teda neznamená hovoriť o osobe autora v bežnom, občianskom či privátnom zmysle – zábrany z toho vyplývajúce odpadajú.

Podujal som sa písať „pod dojmom" Godárovej skladby. Neznamená to, že je to prvá, či jediná skladba posledných rokov, ktorá vo mne vyvolala „silný dojem". Nejde o meranie intenzity – ide mi o „zvláštnosť" skladby; k nej by som sa chcel priblížiť. Hovoriť o „estetickom zážitku" či o „umeleckom zážitku" iba všeobecne bez bližšieho vymedzenia jeho povahy je dôsledkom tradičných pohľadov na hudbu, anachronizmom, ktorý sa dnes stáva symptómom dilentantizmu.

Bežné názory na umenie zakotvené na periférii klasickej muzikológie a estetiky tvoria jednu zo základných prekážok na ceste k umeleckej tvorbe a jej poznaniu. Môžeme tu rozlíšiť dve orientácie – subjektivistickú a objekvitistickú, resp. subjektivistickú a objektivistickú redukciu umenia. Ontologická podstata umeleckej tvorby, spočívajúca v procesoch-momentoch-aktoch reintegrácie subjektívneho a objektívneho „pólu Bytia", však uniká aj tým, čo prisahajú na individualistické koncepty, aj tým, čo s lupou v ruke hľadajú „racionálne jadro diela" na úrovni elementov. Jedni končia na plytčinách krasorečenia, druhí na plytčinách kvázivedeckého popisu mŕtvej hmoty a abstraktných štruktúr, skrytých za pojmami formy a štýlu. Ani učené reči o „obsahoch" a „hodnotách" nás nevedia uchrániť pred pocitom vanúcim z púšte abstrakcií.

Chcel by som sa aspoň trošičku priblížiť k spomenutej „zvláštnosti" v presvedčení, že je priamo spojená s podstatou umeleckého diela. Smerovanie k podstate veci je totiž povinnosťou, „pracovnou náplňou" kritickej reflexie, ktorá ex definitione musí vychádzať z „teoretického vedomia"; tzv. všedné vedomie, zamerané na potreby všednej praxe, iba kĺže po povrchu javov (F. Zich), a teda nie je kompetentné tam, kde ide o poznanie. Na ceste k poznaniu „zvláštnosti" je však potrebné prekonať aj ďalšiu gnozeologickú prekážku, splodenú tradičnou reflexiou. Klasická teória a estetika hudby v súlade s dobovou paradigmou vedy (ale aj v kontexte výrobných vzťahov! – W. Stzremiński) reifikovali hudobné dielo. Tým ho umŕtvili. Tým ho zbavili podstaty. Podstatu, zakotvenú v mechanizmoch života, nahradili fikciami. Priblížiť sa k „zvláštnosti" diela znamená preto priblížiť sa k jeho živej podobe. Jedinečnosť živého organizmu sa v abstrakciách rozplýva; v silovom poli konkrétnych metabolických procesov nadobúda kontúry.

Dariačangin sad ma takpovediac vyprovokoval; jeho zvláštna podoba totiž načrtnuté problémy radikalizuje. Nevdojak mi prichodí na um aforizmus P. Ricoeura „symbol núti myslieť".

Myslieť znamená riešiť problémy. Aspoň sa o to pokúsiť.

Ako na to?

Jeden kľúč nám podáva autor. Druhý – súčasná metodológia, najmä jej jadro – systémový prístup. K tomu pristupuje aj vedecká psychológia. Pod ich auspíciami sa pokúsme o sondy pod povrch veci. Pokúsme sa priblížiť k „metabolizmu umenia".

Autor uviedol v podtitule skladby označenie „mýtus". Ak akademik P. Kapica pred zhruba pätnástimi rokmi upozorňoval, že spoločenské vedy budú musieť v záujme svojho vývinu zohľadniť poznatky Pavlova a Freuda, rozumieme pod tým dnes poznatky početných vedných disciplín z hraničných oblastí biológie, vedeckej psychológie, antropológie atď. Pre reflexiu umenia je tu relevantná oblasť hlbinnej psychológie, vrátane odkazu C. G. Junga a jeho teórie archetypov. Podľa S. S. Averinceva je dôležité zisťovať v umeleckom diele prítomnosť archetypových štruktúr mýtu. Je rozdiel, či niekto iba vedome „aplikuje" mýtický príbeh, alebo či sa „mýtické myslenie" prejaví v tvorivom procese priamo v podobe archaických štruktúr imaginácie. Ide o myslenie operujúce obrazmi-symbolmi, ktoré sú staršie ako historický človek, z čoho pramení ich organizujúca sila a všeobecná sugestívnosť. Archetyp podľa Junga existuje v archaických vrstvách psychiky ako latentná dispozícia k tvorbe obrazov. Na úrovni vedomých mentálnych procesov sa môže prejaviť navonok v podobe mýtických a symbolických celkov a štruktúr. Objektívny, univerzálny, prírodný mechanizmus základov psychiky sa spojí s individuálnou subjektivitou. V umení sa to prejavuje suverénnym tvorivým aktom, oslobodeným od determinizmu aktuálnej konvencie, noriem atď. Potom máme do činenia s „vyššou matematikou", ako to úsmevne povedal I. Stravinskij, pričom zdôraznil, že je dostupná iba „integrálnej osobnosti". Zdá sa, že všetko, čo v umení „stojí za reč" (najmä v umení posledných storočí; treba tu zrejme zohľadniť procesy emancipácie jedinca), má takúto štruktúru.

Organizujúca sila mýtu pramení z jeho uzavretosti a cyklickosti. V svete mýtu sa všetko opakuje a všetko má svoje miesto. Základné situácie ľudského – indviduálneho aj spoločenského – bytia sú – ako zdôraznil M. Eliade – opakovaním archaických vzorov. Do tohto večného kolobehu patrí aj štruktúra životných procesov: narodenie – existencia – smrť. Základný rytmus tvorí opozícia Chaosu a Kozmu. Kozmogenéza má svoj začiatok v Chaose, do Chaosu všetko vyúsťuje v dôsledku nevyhnutného rozpadu. V reči dnešnej fyziky ide o poetické vyjadrenie princípu entropie a negentropie. Oblasť mýtu nie je akýmsi „predĺžením dejín"; do jeho sféry sa nemožno akousi „spiatočkou" vrátiť po „ceste histórie", možno sa do nej iba zahĺbiť.

Nemáme tu priestor na bližší popis teórie troch funkcií ďalšieho prominenta výskumu mýtov G. Dumézila. Iba heslovite: základné štruktúry najrozmanitejších mytológií obsahujú modality princípu múdrosti, princípu bohatstva (z plodov zeme) a princípu sily. Zdá sa, že existuje akýsi paralelizmus medzi nimi a tromi princípmi poetiky, ako ich sformuloval E. Staiger: lyrika – zjednotenie s bytím (spomienka na prajednotu), epos – vyjadrenie „bohatstva sveta" z odstupu daného reláciou subjekt – objekt, dráma – založená na spojení predchádzajúcich s dialektikou zápasu síl života a smrti.

Zdá sa mi, že autor Dariačanginho sadu prekonal cestu od lyriky (Partita) cez epos (Orbis sensualium pictus) k dráme, ktorej vznik stimuloval Čiladzeho román. (Ak sa nemýlim, tento tu zohral úlohu akéhosi spúšťacieho impulzu mechanizmu a energie archetypu oživeného kontextmi súčasného sveta.)

O aký archetyp ide? O akú drámu? Aké sú dramatis personae? Nejde o drámu v modernom zmysle. Antická tragédia by bola snáď bližšie. Dariačangin sad je ešte čosi iné. Je pohromou, rozpadom, zánikom. Potopou. Vedome nehovorím „obraz rozpadu", „obraz potopy" atď. Ak som na začiatku povedal, že som sa rozhodol napísať „pod dojmom" skladby, teraz to upresním: píšem pod dojmom toho, že som bol svedkom-účastníkom kozmickej katastrofy, apokalypsy. Táto skúsenosť mi opäť objasňuje zmysel tézy C. Lévi-Straussa, že umelecký artefakt je redukovaný model skutočnosti.

Godár tu nezobrazuje svet v bežnom zmysle aktuálnymi profesionálnymi kompozičnými prostriedkami, neodvoláva sa na vkus a erudíciu, na hudobné skúsenosti. Bez väčšej nadsádzky, nemusíme nič vedieť o forme, štýle, harmónii a kontrapunkte, o sadzbe a inštrumentácii. Nepotrebujeme poučky z dejín hudby, či z estetiky. To, čoho sme zrazu svedkami, takpovediac obchádza neokortex a individuálnu pamäť a zavrtáva sa priamo do najhlbších vrstiev paleomozgu. Atakuje Jungom predpokladané „kolektívne podvedomie". Existenčný zmysel tu dominuje nad významami (Zinčenko), nadstavba významu je zakotvená v základni zmyslu. V prvom rade cítíme, že sa nás „to" týka, že sme zasiahnutí. Až potom môžeme uvažovať o hudbe, jej špecifikách.

Tu sa približujeme k druhému okruhu otázok. Spýtajme sa: ako to autor urobil? Odpoveď nachádzame na druhom konci súčasnej psychológie. J. Piaget a Leontiev zaviedli do vedeckej psychológie kategóriu činnosti. Práve kategória činnosti zabezpečuje reintegráciu subjektu s objektívnou realitou spomínanú pri otázke umeleckej tvorby. Piagetom inšpirované výskumy v didaktike (H. Aebli) dokazujú, že činnosti tvoria obsah obrazov – aj tých statických, aj vizuálnych. Interiorizované činnosti sú označované termínom „operácie".

Kategória činnosti implikuje kategóriu materiálneho substrátu. Preto sa najprv spýtajme: čo vzal autor „do ruky"? Neuchopil „mŕtvu hmotu", abstraktné prvky tak či onak logicky usporiadané či neusporiadané, ale „živú matériu" – v súlade s etymológiou tohto pojmu, na ktorú upozornil J. Ciger (pojem „matéria" bol pôvodne skorelovaný s kmeňom živého stromu; pozri mýtický symbol „stromu života"). Uchopil hudobnú matériu – nie „akustické signály"! – sformovanú historickými procesmi, avšak pod zorným uhlom predhudobných univerzálnych charakteristík materiálneho sveta a jeho expresivity, ako ju analyzuje R. Ruyer. Neodolám pokušeniu citovať slová O. Březinu: „Všetko je rečou. Aj naše telo je reč a hovorí strašne každým svojím údom, každým gestom, mlčaním aj vášňou, chorobou a smrťou... No zatiaľ rozumieme iba niekoľko prvých viet tejto reči... Všetky jazyky, ktorými hovoria národy na zemi, vyrástli zo sugescie tejto tajomnej reči vecí..." Mýtus vznikol ako regulátor ľudského života v dotyku so základnými „parametrami" existencie; je teda logické, ak je aj

EDISON DENISOV ŠESŤDESIATROČNÝ

6. apríla t. r. oslávil Edison Denisov, ktorý spolu so Sofiou Gubajdulinou a Alfredom Schnittkem patrí k najrenomovanejším skladateľom sovietskej avantgardy, svoje 60. narodeniny.

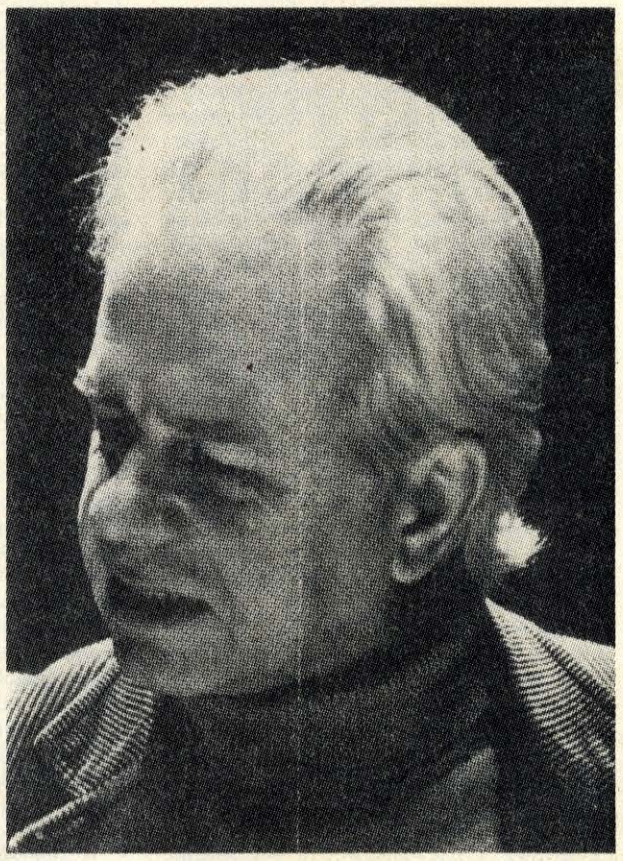
Na Sibíri, v rodnom meste Tomsku, absolvoval Matematicko-technickú fakultu (1946 – 51), vzápätí sa však rozhodol pre štúdium na Moskovskom konzervatóriu (kompozícia – V. Šebalin a N. Pejko; klavír – V. Belov), ktoré ukončil v roku 1956. Od roku 1959 je pedagogicky činný na tejto škole. Je autorom teoretických prác o B. Bartókovi, S. Prokofievovi, D. Šostakovičovi, C. Debussym, A. Webernovi a B. A. Zimmermannovi.

Skladateľ, na začiatku svojej kompozičnej činnosti orientovaný na Bartóka a Stravinského, i tu však nachádzajúci individuálny výraz, sa počnúc šesťdesiatymi rokmi intenzívne zaoberal najrozmanitejšími avantgardnými kompozičnými technikami od dodekafónie, serializmu, cez aleatoriku, koláž až po elektroakustický zvuk, hudobnú grafiku a mikrointervaly, pričom sa v jednotlivých skladbách snažil o ich syntézu neraz pracujúc s prvkami džezu a folklóru. Stručnosť, koncentrovanosť, logická štruktúra a subtílnosť inštrumentácie, rytmu i vedenia hlasov sú pre Denisovovu tvorbu rovnako príznačné ako svojský, hlbavý výrazový svet neraz inšpirovaný z iných oblastí umenia (z maliarstva B. Birger, P. Klee, z literatúry O. Mandelštam, A. Blok, V. Chlebnikov, A. Puškin, F. Tanzer, B. Vian, Ch. Baudelaire). V Denisovovom osobnom umeleckom vývine napriek zásadným zmenám nikdy nedošlo k radikálnemu zlomu – jednotlivé skladby logicky na seba nadväzujú.

K Denisovovým najvýznamnejším dielam patria Slnce Inkov (1964), Plačky (1966), Peinture (1970), Klavírne trio (1971), koncerty pre violončelo (1972), klavír (1975), flautu (1973), husle (1977) a orchester, piesňové cykly, opera na libreto Borisa Viana L' Ecume des jours (1981), Rekviem (1980), dva dvojkoncerty (flauta-hoboj – 1978, fagot-violončelo 1982), Tri obrazy P. Kleea (1985).

Vydavateľstvo OPUS vydalo v minulosti na rôznych gramoplatniach tri skladby E. Denisova: Variácie pre klavír na platni s názvom Sovietska klavírna tvorba, Kánon na pamäť I. Stravinského a Peinture.

Pri príležitosti skladateľovho životného jubilea uverejňujeme rozhovor Oľgy Iľčenkovej (VAAP-Inform) s Edisonom Denisovom o jednom zo súčasných pálčivých problémov sovietskej hudby, týkajúceho sa zaplnenia bielych miest dávnej i nedávnej minulosti.



Edison Denisov **Snímka: archív HŽ**

Z hľadiska prehodnotenia našej histórie, pozrime sa pozornejšie na dvadsiate roky nášho storočia...

– Život sovietskej hudby sa v dvadsiatych – tridsiatych rokoch odvíjal rovnako intenzívne ako život literatúry, maliarstva, filmu, či architektúry. V tomto období žili a tvorili takí významní a charakterom svojho talentu rôznorodí skladatelia ako Leonid Polovinkin, Vladimir Ščerbačev, Michail Gnesin, Boleslav Javorskij... Dnes sú ich mená väčšine milovníkov hudby neznáme. Nečudo. Diela týchto skladateľov sa nehrajú, nevydávajú, ich mená chýbajú v učebniciach dejín sovietskej hudby. Vzťah vedenia Zväzu sovietskych skladateľov i oboch hudobných vydavateľstiev (Muzyka a Sovetskij kompozitor) k ich tvorbe je tak ako aj v minulosti ostražitý. Na jednom zo zasadaní Moskovského zväzu skladateľov Boris Terentjejev

Hieronymus Bosch: Záhrada Eden

hudobná matéria vyhodnocovaná pod zorným uhlom existenčných charakteristík. Na prvý plán sa dostávajú atribúty zvuku a jeho pohybu určené reláciami: silný-slabý, blízky-vzdialený, vysoký-nízky, svetlý-tmavý, kontinuitný-diskontinuitný, kompaktný-roztrieštený, ostrý-tupý, tvrdý-mäkký, hranatý-zaoblený, krátky-dlhý, široký-úzky, hustý-riedky atď., ale aj prívetivý-hrozivý, známy-cudzí, osvojený-odcudzený atď. Pretože ide o hudobný pohyb, popri týchto statických charakteristikách musíme zdôrazniť ich dynamický aspekt, relácie typu: zosilňovanie-zoslabovanie, približovanie-vzďaľovanie, zvyšovanie-znižovanie, rozjasňovanie-stemňovanie, spájanie-delenie atď. atď. Tým sa dostávame do oblasti spomínaných činností a operácií. Nakoľko ide o činnosti a operácie platné všeobecne v oblasti konkrétnej reality, označíme ich ako „konkrétne činnosti" (operácie).

Dariačangin sad je charakteristický tým, že v ňom tieto operácie dominujú nad špecifickými profesionálnymi, kompozičnými operáciami a štruktúrami (to zn. spätými s kategóriami harmónie, kontrapunktu, sadzby v tradičnom zmysle, inštrumentácie, formových schém atď. a technikami s nimi súvisiacimi). Myslím, že „zvláštnosť" tohto diela spočíva práve v miere tejto dominancie. Vo vzťahu k bežnej profesionálnej produkcii je tu relácia špecificky hudobných a univerzálnych, ontických charakteristík v akejsi inverzii. Podrobnejšia analýza by ukázala, že uvedené charakteristiky sa dôsledne vzťahujú na celú hierarchiu integračných úrovní skladby až po jej tektoniku, makroformu. Jej dramaturgia je preto taká presvedčivá, lebo ignoruje bežné formové stereotypy – je podriadená konkrétnej štruktúre mýtického „scenára".

Skladba sa vyznačuje mimoriadnou integritou. V prvom momente sa zdá, že je to záhada, paradox – hudobný proces totiž vychádza z heterogénnych materiálov; jeden pól – podľa mňa základný – tvoria útvary a štruktúry odvedené z výdobytkov avantgardy druhej polovice storočia, druhý – elementárne tvary a štruktúry diatoniky a s ňou skorelovanej metrorytmiky. Povrchný, laický pohľad sugeruje, že ide o akýsi „polyštylistický" celok. Keby sme túto tézu pripustili, museli by sme sa opýtať, či v takom prípade ide o konglomerát alebo o systém. Odpoveď je v úvodnej téze, že máme do činenia s integrálnou skladbou. Ide teda o koherentný systém.

Malá digresia: spomenuli sme dve triády – tri funkcie mýtu G. Dumezila a Staigerove tri princípy poetiky. Uveďme do tretice ešte jednu: V. V. Leonovičová a V. J. A. Novák vymedzujú tri úrovne myslenia: myslenie naivno-konkrétne, verbálne a systémovo-dialektické, ktoré je výsledkom integrácie predchádzajúcich. Konštatuje sa, že evolúcia myslenia jedinca vo väčšine prípadov ustrnie na druhej úrovni – dominantou sa stane verbálne myslenie, percepcia sveta sa potom „filtruje" zverbalizovanými, to zn. petrifikovanými, statickými pojmami. Predpokladom tvorivého myslenia je prekonanie tejto úrovne. Zdá sa mi, že Dariačangin sad je ukážkou takejto evolúcie. Autorovi sa podarilo v súlade s princípmi dialektiky a teórie systémov (vychádzajúc, samozrejme, z empírie, z poznania zákonitostí Bytia) zintegrovať štrukturálne protiklady. Ako? Veľmi jednoducho! Elementárne diatonické štruktúry, pôvodne folklórne či barokizujúce, boli vytrhnuté z ich organických, dobovo-štýlových kontextov a v intenciách spomenutej expresivity a s ňou skoordinovaných konkrétnych operácií „ponorené" do štruktúry zvukových a pohybových charakteristík príznačných pre Novú hudbu. Z hľadiska tradície sa to javí ako extrémne zjednodušenie najmä v oblasti sadzby. Táto evidentná negácia tradičných kompozičných výdobytkov je však nevyhnutným krokom k oslabeniu štýlotvorných faktorov, bez ktorých by syntéza bola podstatne náročnejšia a viedla by k iným rezultátom, ak by vôbec bola možná. Aj toto „gesto" zaraďuje Godárovu skladbu do kontextov avantgardy; evolúcia Novej hudby sa totiž vyznačuje postupnosťou simplifikácií.

Škatuľkovanie evolúcie hudby na „štýlové etapy" – typický efekt verbálneho myslenia – zastiera reálnu dialektiku vývinu; zastiera najmä podstatný fakt, že ide o vývin myslenia. Kľúčovými momentmi tohto vývinu sú kvalitatívne skoky, revolučné zlomy. Dochádza v nich k regenerácii expresie buď na základe obnovenia metabolizmu medzi útvarmi, ktoré sa v predchádzajúcej fáze autonomizovali, štýlovo emancipovali, alebo na základe transferu „mimohudobných" – univerzálnych štruktúr do stagnujúcej hudby. Cenou za nový „integron" je potom zákonite spomenutá simplifikácia a „deštylizácia" sui generis. Na troskách predchádzajúcich štýlov vznikajú zárodky nového. (Cum grano salis: novým útvarom sa darí dovtedy, kým nie sú pomenované). Využívam príležitosť na zopakovanie staršej tézy, že štýl je nielen dynamickým procesom, ale má špecifickú dynamickú štruktúru: štýl je explózia sui generis. Nad kontinuitou v rámci štýlu („štýlovej explózie") je evidentná materiálovo pretržitá, no logicky viazaná „kontinuita druhého radu" alebo „metakontinuita" týchto explózií.

„Zvláštnosť" Godárovho diela vyplýva aj z tohto kontextu. Jeho skladba je nielen kvalitatívny skok v jeho doterajšej tvorbe (čo som naznačil v súvislosti so zmenami poetiky), ale aj logickým a najmä dialektickologickým vyústením snáh slovenskej Novej hudby posledných desaťročí; v načrtnutej metarovine nadväzuje na „štýlovú explóziu" hudby šesťdesiatych rokov. Štrukturálne súvislosti na úrovni podstaty ostávajú však skryté pred reflexiou vychádzajúcou zo „všedného povedomia" a dochádza k absurdnej dezinterpretácii: krok (či dokonca kvalitatívny skok) vpred je kvalifikovaný ako – nota bene „chvályhodný"! – krok späť. Nechcem tu poukazovať na neodškriepiteľné väzby a domáce anticipácie Godárovho nepochybne impozantného činu. V naznačenom zmysle sa týka nás všetkých. Bezprostredne po vypočutí skladby som oslovil priateľa: „V slovenskej hudbe sa začala nová kapitola!" Jej obsah nie je daný „návratom k starým hodnotám", ale vykresaním „novej iskry života". Dialektika historického procesu mení „kamene", z ktorých má mladá generácia tieto iskry vytesať; konštantný však ostáva predpoklad: dostatočná „tvrdosť". Procesy starnutia sa vyznačujú preferovaním stále „mäkších", „jemnejších" materiálov; „kamene" sa v súlade so zákonom entropie „rozpúšťajú", „likvidujú"...

Na záver si dovolím rétorickú otázku. Godárov čin je zvláštny aj v tom zmysle, že jeho zopakovanie, vznik podobne koncipovanej skladby si neviem predstaviť. Čo bude nasledovať? Aký ďalší krok-skok je tu myslitelný? Ešte raz sa tu vrátim k problematike mýtu a archetypu a ich regulačnej funkcii v živote jedinca. Uvedomenie si štruktúry mýtu, ktorý sa pod vplyvom excitovaného archetypu vynoril z hlbín nevedomia, pôsobí psychagogicky, umožňuje prekročiť doterajšie psychické limity a determinácie. Povedal som, že Dariačangin sad je pohroma, potopa. Dosiaľ som nepovedal, čo-kto sa v nej „topí". Nespomenuli sa dramatis personae. Skaze narastajúcich vĺn temnej, nezadržiteľnej, „brutálnej" lavíny a tvrdým úderom podľahnú „lyrické subjekty" exponované v úvodnej fáze. Skaze podľahne ich „anemická" krása a akési „skleníkové" ovzdušie. Skaze podľahne idyla. Napriek evidentnému „vzdoru" jednej, relatívne patetickej, kvázidvojhlasnej línie „zahynú" útvary, ktoré sa de facto nevyvíjajú, iba sa „ukazujú", okúzľujú svojou vegetáciou v „začarovaných kruhoch". Nad nimi – hovoriac suchopárne: nad rozloženými molovými kvintakordmi a girlandami rozihraných šesťnástinových figúr vyriekol autor vyplňujúc mýtický „príkaz zhora", svoj („svoj"?) ortieľ. „Prežili" diatonické archaizujúce útvary meditatívneho charakteru. Kam povedie záverečná meditácia? Jednou z alternatív je prekročenie „začarovaného kruhu" mýtickej cyklickosti. Čo je za ním, vieme: dráma histórie. Dramatická cesta historických procesov je síce krivoľaká, no určite nie cyklická. Snáď – ako som to napokon už naznačil – skutočne „špirálovitá"? Jedno je isté – je na nej nadostač „tvrdých kameňov". Môžeme preto čakať ďalšie iskry...

(Faktická poznámka: knihu O. Čiladzeho Kam ideš, človek som zámerne dosiaľ nečítal. RB – apríl 1988).

---

vyhlásil: „Netreba oživovať mŕtvu hudbu!"... No podľa mňa, zredukovať celé dejiny hudby na Šostakoviča a Prokofieva je to isté, ako spájať vývin literárneho procesu iba s menami Gorkého a Alexeja Tolstého.

No predsa sa už podarilo všeličo urobiť. Vyšla kniha o tvorbe Gavriila Popova, boli vydané niektoré jeho diela. Firma Melodija vydala dve platne so skladbami Alexandra Mosolova. V roku 1988 sa hrala vo Francúzsku jeho opera. Takže sa hádam konečne zoznámime s klavírnou tvorbou Mosolova či s hudbou takých výrazných osobností v umení dvadsiatych rokov ako boli Nikolaj Roslavec a Arthur Lourié.

Prvý z nich mal tragický osud. Pochádzal z malej dediny vo Viatskej oblasti. Stal sa vynikajúcim huslistom, študoval kompozíciu na konzervatóriu. Mal pred sebou skvelú budúcnosť. Jeho diela mohli konkurovať skladbám Hindemitha, Schönberga, Stravinského, Šostakoviča; patril medzi najaktívnejších pracovníkov Spoločnosti pre súčasnú hudbu. No v polovici tridsiatych rokov odrazu jeho meno odvšadiaľ zmizlo, dodnes sa nevie, kde bol pochovaný... Zo štyroch Roslavcových symfónií sa ani jedna nezachovala úplne. V CGALI (Ústredný štátny archív pre literatúru a umenie) sa nachádza recenzia Nikolaja Miaskovského o Roslavcovej Komornej symfónii, ktorú nazýva jedným z najlepších diel dvadsiateho storočia. Zachovali sa z nej len fragmenty a neverím, že sa napriek intenzívnym súčasným snahám podarí úplne ju zrekonštruovať. Na francúzsku objednávku píše mladá muzikologička Marina Lobanovová knihu o Roslavcovi. Alexander Ivaškin predniesol so súborom Veľkého divadla skladateľovo Nokturno (nedávno vyšla platňa s nahrávkou tohoto vystúpenia). Jeden z najnadanejších mladých skladateľov Alexander Raskatov rekonštruuje na žiadosť firmy Chant du Monde dochované Roslavcove rukopisy. Spoločne s ďalšími koncertnými organizáciami pripravuje táto firma na tento rok v Paríži Festival hudby dvadsiatych rokov nášho storočia, kde zaznejú všetky Roslavcove skladby uložené v CGALI.

Neľahký bol aj osud ďalšieho vynikajúceho skladateľa – Arthura Lourié, ktorý bol jedným z najznámejších skladateľov dvadsiatych rokov. Pôvodom Francúz, bytostne spojil svoj osud s Ruskom, keď sa po smrti Nikolaja Gumileva stal manželom Anny Achmatovovej. Úspešne spolupracoval s Nikolajom Burľukom, bol pravou rukou Lunačarského v oblasti hudby, zhudobnil Ľavý pochod Vladimíra Majakovského.

Prečo mená týchto skladateľov upadli do zabudnutia?

– Povedal by som, že príčinou bol odveký spor medzi talentom a priemernosťou... ktorý sa, žiaľ, nevyriešil v prospech talentu. Všetci vyššie menovaní hudobníci boli členmi Spoločnosti pre súčasnú hudbu. Ich odporcovia neboli ani profesionáli, ani umelci, ale písali o „pálčivých problémoch", pričom sa vedeli veľmi pružne prispôsobiť náladám vedenia.

Pod pojmom „stagnácia" rozumieme obvykle celkom konkrétne historické obdobie – šesťdesiate – sedemdesiate roky. Ja by som tento časový rámec podstatne rozšíril. Dobrá hudba sa nesmela hrať preto, lebo vtedy by aj hudobne málo vzdelaný poslucháč mal možnosť porovnávať umeleckú hodnotu propagovaných a zatajovaných skladieb, mohol by zvolať ako chlapček v Andersenovej rozprávke, že „Kráľ je nahý!" Preto bol postoj Zväzu skladateľov tak dlho maximálne nežičlivý ku mne, k Schnittkemu, ku Gubajdulinovej. Zväzu sa podarilo dosiahnuť zákaz skladby Peinture, ktorú mal realizovať ľubľanský rozhlasový orchester. V Sofii zakázali bulharským umelcom uviesť moju kantátu Slnce Inkov, taký istý osud stihol túto skladbu i na prvom Berlínskom hudobnom festivale. Je jasné, že rovnakými dôvodmi a pohnútkami boli vedení i tí, ktorí rozhodli o zákaze hudby Louriého, Roslavca, Mosolova, Polovinkina...

– Ako sa staviate k faktu, že rocková hudba bola u nás dlho považovaná za niečo podozrivé?

– Nie som milovníkom rocku, no považujem negatívny vzťah k tejto hudbe za chybu. A za ešte väčšiu chybu pokladám zákaz džezu – skláňam sa pred umením Milesa Davisa i Dukea Ellingtona.

Mnoho zaujímavého v oblasti rockovej hudby sa urobilo v zahraničí, kde pochopili, že rock je seriózne umenie a nie je možné zotrvávať na klišé o primitívnosti melodiky a šablónovitosti rytmu. Domnievam sa, že rock bol zakázaný preto, lebo to bol nový prúd prichádzajúci zo Západu. V roku 1948 akademik Boris Asafjev nazval aj Brittenovu a Messiaenovu hudbu „zmesou buržoázneho tmárstva a slabomyseľnosti." Dnes sú títo autori, podobne ako Béla Bartók (ktorý bol tiež dlhý čas v ZSSR zakázaný) považovaní za klasikov 20. storočia... Ešte pred niekoľkými rokmi sa oficiálni predstavitelia Ministerstva kultúry pokúšali dokazovať „škodlivosť" skladieb Pierra Bouleza, Yannisa Xenakisa, Luigiho Nona. No v lete 1987 pricestovali títo autori do Leningradu ako vzácni hostia a ich diela mali na III. Medzinárodnom festivale súčasnej hudby obrovský úspech.

Zákazmi umelo brzdíme rozvoj kultúry a aj naliehavá úloha obnovenia hudobného jazyka by sa dala riešiť úspešnejšie, keby sme sa neodvrátili od výdobytkov skladateľov, ktorí tvorili v 20-tych rokoch. Veď Mosolov, Roslavec, Lourié v tomto smere ďaleko predstihli svojich západných kolegov-avantgardistov.

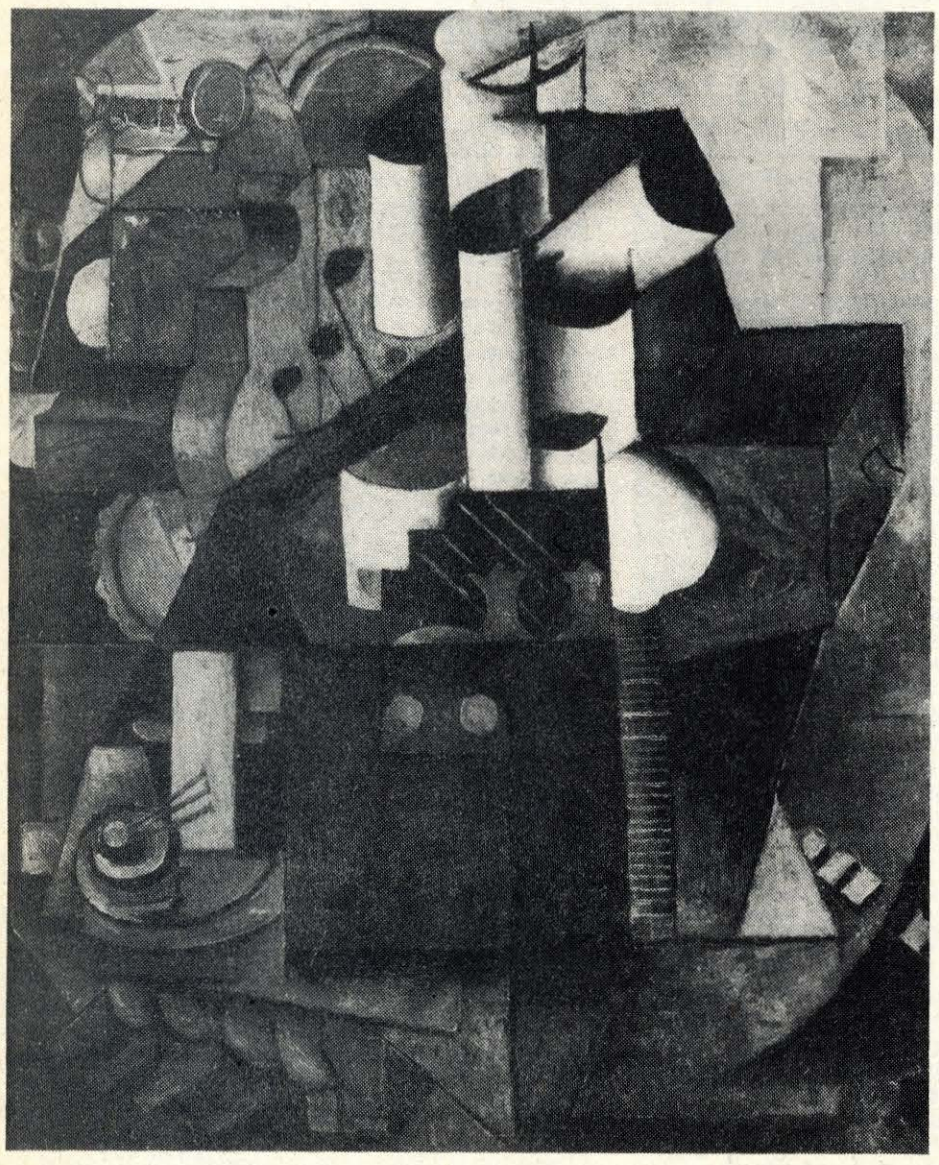
O „bielych miestach" hovoríme v súvislosti s 30-tymi rokmi; existujú i v súčasnosti „nežiadúci" autori?

– Súčasná sovietska hudba je oveľa bohatšia, než si myslia sovietski i zahraniční interpreti i poslucháči. V Leningrade žije jeden z najzaujímavejších autorov – Alexander Knajfel. Okrem mladíckej opery–baletu Petrohradskí vrabci a cyklu vokálnych skladieb pre soprán a klavír neboli v ZSSR vydané žiadne ďalšie jeho skladby. Veľmi plodne pracujú Alexander Vustin, Jelena Firsovová, Viktor Jekimovskij, Vladislav Šuť, Alexander Raskatov. V Baku žije Faradž Karajev, ktorý je podľa mojej mienky omnoho výraznejšou osobnosťou než jeho otec Kara Krajev. Veľmi zaujímavá je súčasná arménska hudba, v prvom rade mám na mysli skladateľov zoskupených okolo Tigrana Mansuriana: Ašota Zograbiana, Martuna Israeľana, Ervina Erkaňana... Sústavne sledujem tvorbu Peterisa Vasksa. Lenže na oficiálnych festivaloch a súťažiach sa naďalej hrajú skladby vedúcich predstaviteľov republikových zväzov skladateľov. Takým istým spôsobom sa udeľuje aj Štátna a Leninova cena. Je hanba, že Schnittke dostal cenu nie za štyri symfónie, koncerty pre rôzne nástroje alebo napríklad za Koncert pre violu a orchester v interpretácii Jurija Bašmeta, ale za hudbu ku kresleným filmom. Dodnes nebola publikovaná Gubajdulinovej Noc v Memfise – jedno z najlepších diel tejto autorky... Diela tajomníkov Zväzu skladateľov zapadajú prachom na policiach predajní, no znovu sa vydávajú v obrovských nákladoch.

Na jednom z posledných zasadaní Moskovského zväzu skladateľov sa hovorilo o „glasnosti" v hudbe, o zvýšení profesionálnej úrovne absolventov konzervatórií.

– Na moskovskom konzervatóriu vyučujem od roku 1960. Základ skladateľovho vzdelania vidím v štúdiu klasiky. Analyzujem so žiakmi najrôznejšie skladby, nútim ich počúvať čo možno najviac hudby, dávam im nové partitúry. Ako pedagóg som sa mnoho naučil v triede Vissariona Šebalina, ku ktorému sa hrdo hlásim. Za najdôležitejšie považujem, aby sa študenti naučili byť k sebe nároční, aby sa neprestajne usilovali stať sa profesionálmi. K tomuto vedú žiakov i mnohí iní vyučujúci na konzervatóriu. Keď ma niekto žiada o radu, posielam ho do triedy k Romanovi Ledenevovi. Som presvedčený, že človek vychovaný na dobrej hudbe, ktorý pochopil význam Bartóka i Schönberga, Dvořáka i Weberna, Hindemitha i Debussyho, sa nikdy nebude hnať za povrchnou, predstieranou krásou, ale bude hľadať vlastnú cestu v hudbe, stane sa tvorcom.

ZA OŽIVENIE HISTÓRIE



Kazimir Malevič: Hudobné nástroje (1913) Snímka: archív HŽ

(pokračovanie zo str. 9)
ba znie: na koncertných pódiách, v rozhlase, televízii, je nahraná na gramoplatniach a exportovaná do zahraničia. Znie aj stredoveká polyfónia napríklad z Trnavského rukopisu a zo Spišských zlomkov, latinský chorál, komponovaný na Slovensku a pod. Že sa nám to vidí málo, nie je iba vina muzikológie, ale aj vydavateľstva OPUS, ktoré v posledných rokoch stratilo o túto oblasť edičnej činnosti akýkoľvek záujem. Ale aby sme sa vrátili k veci: „administratíva", t. j. súpisy, katalógy, registre ako aj „filológia" sú potrebné, budeme to všetko robiť aj naďalej, ale neostali sme pritom – ako sa to snaží Elschek nahovoriť – stáť na tejto rovine; bez „špinavej" či „čiernej" práce sa, žiaľ, nemôže zrodiť žiadna zmysluplná koncepcia.

Ako prebieha medzinárodná spolupráca slovenskej hudobnej historiografie – a to v smere centrifugálnom i centripetálnom?

– Neformálne by som povedal, že aká-taká medzinárodná spolupráca sa uskutočňuje na dvoch rovinách – na rovine medzištátnych a medziakademických a pod. dohôd či zmlúv s viacerými susednými i vzdialenejšími krajinami (najnovšie aj s USA). Ľutujeme, že nemáme dohodu s Rumunskom – z ich strany niet ohlasu. Druhú rovinu tvoria osobné styky na základe spoločných vedeckých záujmov. Samozrejme tieto dve roviny nemožno od seba oddeliť, lebo sa vzájomne stretávajú, prelínajú, osobné kontakty sa inštitucionalizujú a inštitucionálne zosobňujú. Ako to pobeží ďalej – neviem, rád by som veril, že sa podstatne zjednodušia predpisy, uľahčí vycestovanie, štedrejšie pridelia prostriedky na knihy, mikrofilmy a pod. Naším maximálnym záujmom je rozšírenie, prehĺbenie, zintenzívnenie medzinárodných stykov a spolupráce, partnerstvo, dialóg, kooperácia – izolovať sa od svetového diania, uzavrieť sa do slonovinovej veže by znamenalo smrť vedy a kultúry; u nás by k tomu viedlo aj popretie mnohostoročnej tradície Slovenska ako otvorenej krajiny tvorivo reagujúcej a prijímajúcej hodnoty. Preto nemôžem pochopiť stanovisko Oskára Elscheka v citovanom článku HŽ o akomsi „výpredaji" slovenských hudobných pamiatok a jeho rozhorčenie nad tým, že sa vedecky spracúvajú aj v zahraničí. V jeho obžalobe chýba upresnenie: kto, komu, čo a za čo „rozpredáva"; no Elschekovi zrejme vadí, že do našich archívov a knižníc chodia študovať zahraniční bádatelia, ktorí výsledky týchto štúdií publikujú a prípadne píšu ináč než by sme si to želali. Ja, naopak, to považujem za normálne, ba žiadúce, a to nielen v rámci tak módneho pluralizmu, ale aj ako korektív našich názorov (po ktorom N. B. volá aj Elschek). Nakoniec: diskusia a polemika je vždy možná; neviem si však predstaviť, že by sme uvedenú prax chceli zakázať, resp. že by sme pred zahraničnými muzikológmi naše archívy zavreli. Aj spoluprácu pri vydávaní prameňov hodnotím jednoznačne pozitívne. Mám na mysli slovensko-maďarské tituly v edícii Musicalia Danubiana, kde doteraz spoločne vyšlo faksimilové vydanie stredovekého misálu a edícia Vietorisovej tabulatúry (ktorú pripravil OPUS). Spoločným vydaním tejto vzácnej pamiatky barokovej hudby na Slovensku sa rukopis archivovaný v Maďarsku a v medzinárodných reláciách doteraz prezentovaný ako hungaricum vracia do slovenského kontextu. Nejde teda o „rozpredaj", ale naopak o „výkup"! Alebo sa máme azda rozčuľovať nad tým, že maďarskí kolegovia publikujú skladby bardejovského Zachariáša Zarewutia? Veď celý materiál je uložený v Budapešti a vydanie je pripravené veľmi seriózne, je tam odcitovaná a využitá – objektívne – celá slovenská odborná literatúra. Osobne som rád, že tieto skladby vyšli, sú uverejnené a tak napríklad aj náš OPUS má šancu realizovať ich gramonahrávku. Čo napríklad s P. Roškovským, ktorý pôsobil na Slovensku i v Maďarsku, ale celá jeho „pozostalosť" je archivovaná a spracovaná v Budapešti, čo s rakúsko-slovensko-maďarskými Dettelbachovcami? Opakujem, tým, že ich spoločne vydávame, pamiatky „kupujeme" a nie „rozpredávame".

Neuvažuje sa o publikovaní prác maďarských muzikológov, týkajúcich sa hudby na našom území (napríklad výskumy Kornela Bárdosa o hudobnom živote v slovenských mestách) aj u nás?

– Nielen uvažujeme. Práve v súvislosti s Vašou otázkou sa chcem aspoň stručne zmieniť, že máme už hotový projekt pre zborník Musicologica Slovaca s predbežným pracovným titulom Hudobná kultúra slovenských miest, ktorého jadrom budú dve štúdie: Bárdosova o hudobnom živote a o jeho štruktúre v mestách a moja o vývine repertoáru hranej a komponovanej hudby. Samozrejme, tento zväzok chceme vydať v nemčine. A uvažujeme o ďalších, o ktorých hovoriť je však ešte predčasné.

Vydávanie prameňov sa pomaly rozbieha. Nemôžem sa ale zbaviť dojmu, že náš oživený záujem o slovenskú hudobnú históriu je akosi „obkročný": naraz chceme veľa vedieť a hrdíme sa 150–300 ročnou i staršou tradíciou a akosi zabúdame resp. nevidíme to, čo sa udialo v najmenšej historickej vzdialenosti – v druhej polovici 19. storočia a začiatkom 20. storočia. Čo si myslí historik o tom, že prakticky nepoznáme tvorbu J. L. Bellu, ani V. Figuša-Bystrého, A. Albrechta atď. ktorí by mohli, resp. mali byť súčasťou repertoáru našich interpretov, pričom by sme sa nemuseli hanbiť neraz ani v zahraničí. O zaradení do procesu hudobno-pedagogického ani nehovoriac. Myslím aj na vydávanie notových materiálov (v rámci toho na takú vzácnu zbierku ako je Kmeťova zbierka vianočných piesní –kolied, ktorá by sa nesporne stretla s mimoriadnym záujmom našej verejnosti).

– Je to vec bolestná a navyše aj zahanbujúca. Je to zároveň vizitka našej nemohúcnosti a presily slov. Neminie sa výročie – napríklad J. L. Bellu – aby sa s väčším či menším zápalom nevolalo po vydaní jeho skladieb, ale nikdy sa potom nič nedeje. Nanajvýš s niekoľkoročným oneskorením vyjde zborník s referátmi. Pravda, pripraviť edíciu typu Opera omnia, t. j. moderne kritické vydania súborného diela J. L. Bellu, je nesmierne ťažká a náročná úloha na mnohé roky, ba desaťročia. Ani si nevieme predstaviť s akými situáciami, úskaliami, zauzleniami vedeckého, technického, koncepčného, ekonomického či technického charakteru by bol odvážny editor konfrontovaný. Okrem Bellu je tu však ešte Mikuláš Schneider-Trnavský, Frico Kafenda, Alexander Albrecht, Mikuláš Moyzes a i. Ďalej sú tu napríklad bratislavskí – i iní – skladatelia minulého storočia: Kumlík, Strehlen, Thiard-Laforest, Mayrberg, Burger a pod., ktorí síce neboli slovenskej národnosti, ale žili a pôsobili medzi nami a komponovali ozaj dobrú hudbu, ktorá znesie koncertné pódium. Máme sa ich azda zriekať? Vidím to tak, že sú tu isté možnosti pre mladých, ale nebojácnych muzikológov. Upozorňujem však, že nič nepôjde samočinne, bez boja, bez zdolávania často až banálnych prekážok, lapálií, nedostatku dobrej vôle, ochoty.

V tejto súvislosti sa mi natíska myšlienka, či Oskár Elschek svojimi kritickými poznámkami na adresu slovenskej hudobnej historiografie nechcel vyjadriť absenciu centrálnej koncepcie historického bádania, ktorá by zamedzila vzniku takých bielych miest, aké sme v tomto rozhovore spomínali.

– Nesmieme zabudnúť na to, že slovenská hudobná historiografia je pomerne mladá veda a že naozaj systematický výskum prakticky od nultého bodu sa začal až po roku 1948. Koncepcia, plán, zámer nechýba, chýbajú však „kapacity". Chýba aj sústredenosť; muzikologovia sú pod etiketou „angažovanosti" vedení k akciám, ktoré ich rozptyľujú a odvádzajú od vlastnej výskumnej práce. Mám tu na mysli nielen schôdzovanie, rozličné semináre, sympóziá, kolokviá, ktoré majú neraz len formálny charakter, ale aj rôzne vedľajšie zárobkové aktivity na prilepšenie prevažne nízkych základných platov najmä mladých muzikológov. Hudobných historikov, ktorí majú šťastie venovať sa profesionálne vedeckej práci ako svojmu hlavnému zamestnaniu či povolaniu, je na Slovensku stále veľmi málo (nehovoriac o tom, že naslovovzatá špecializácia prakticky nie je možná.)

Prečo? Absolventov príslušných vysokoškolských odborov je dostatok, ale väčšina z nich sa, hádam, rozplynie v sieti organizačno-prevádzkovej činnosti.

– Aj to je otázka postavenia hudobnej vedy v našej spoločnosti. Oskár Elschek hovorí o predominancii historického výskumu, ale to je, pravda, len relatívne, pokiaľ myslíme na historickosť ako základný metodologický princíp v tom zmysle, že všetko, čo s hudbou súvisí – teda aj folklór – má svoju historickú dimenziu a že všetko treba vidieť v pohybe a vývine. Pokiaľ hovoríme o personálnej „vybavenosti" inštitúcií hudobnými historikmi je situácia iná. Napríklad na pracovisku, kde obaja – Elschek i ja – dlhú dobu pôsobíme. Začali sme rovnako; v historickom i folkloristickom (ako sa tomu vtedy hovorilo) oddelení boli po troch pracovníkoch; dnes má etnomuzikologické oddelenie 10 pracovníkov, my sme štyria. Dobre sa pamätám na časy, keď sa vždy našiel dôvod nezohľadniť potreby historikov a uprednostniť etnomuzikológov. Nakoniec sa to vyplatilo – slovenská etnomuzikológia je svetový pojem, my historici sme tí chudobní príbuzní. Toto si sebakriticky priznávam.

ZSSKU sa teraz vo veci hudobnej vedy chopil iniciatívy. Ste toho názoru, že postavenie hudobnej vedy, resp. slovenskej hudobnej historiografie sa v dôsledku toho zlepší?

– Vo Zväze slovenských skladateľov a koncertných umelcov hudobným historikom ruže nikdy nekvitli. Azda s výnimkou, keď tajomníčkou Tvorivej komisie pre hudobnú teóriu a kritiku bola dr. Terézia Ursínyová. Nemôžem sa zbaviť dojmu, že zväz od muzikológov stále čaká len servis skladateľom. Vezmime si už len pomenovanie – tu je existencia muzikológie prinajmenej dvojnásobne utajená, dokonca ešte aj v názve tvorivej komisie. Hovorí sa o teórii a kritike, nie o vede, vládne tam fetiš súčasnosti a hudobná história ešte aj v Tvorivej komisii pre teóriu a kritiku je len akosi prifarená, trpená. Skladatelia – čosť výnimkám – si o užitočnosti a potrebnosti hudobnohistorických výskumov myslia svoje.

Ste spokojný s doterajšími výsledkami slovenskej hudobnej historiografie?

– Pokúsme sa o krátku rekapituláciu. Dnes už po absolvovaní mnohoročných výskumov v archívoch, knižniciach, kostolných chóroch na Slovensku a čiastočne i v zahraničí vieme, že aj naša hudba má svoju minulosť, svoje dejiny. Aj na Slovensku sa tvorila umelecká hudba, už v stredoveku vznikali pôvodné diela pozoruhodnej umeleckej hodnoty. Dnes je to samozrejmé, ale keď som ja začínal, nebolo to vonkoncom samozrejmé. Ďalej by som chcel zdôrazniť, že niečo z tejto hudby už aj znie, tradícia sa takto stáva dedičstvom. Nepreháňam, ak konštatujem, že táto po stáročiach znovuvzkriesená slovenská hudba je prijímaná so záujmom, dychtivo, s nadšením. Nemôžem neopakovať: vstup hudby našej minulosti do živej praxe je najväčším úspechom slovenskej hudobnej historiografie. Ďalej by sme nemali zabudnúť, že vzniklo mnoho – niekoľko sto – monografií, štúdií, časopiseckých príspevkov i kníh s hudobnohistorickou tematikou. Vytvorila sa databáza ako predpoklad pre syntézu. Vyšiel prvý zväzok Dejín hudobnej kultúry na Slovensku a v oponentskom pokračovaní je rukopis (vyše 600 strán) druhého zväzku, tretí sa pripravuje. Slovenskí hudobní historici v rámci svojich skromných možností a napriek nezmyselným administratívnym bariérám vstupujú na medzinárodnú arénu. Svet sa pomaly dozvedá, že nie sme Oberungarn či Felvidék a pod.... Je to veľa, či je to málo? Najdôležitejšie je, myslím si, pokračovať v začatej práci: musíme robiť aj tú pisársku „filológiu", drobnú prácu v archívoch. Potrebujeme tzv. materiálové práce, pramenné edície; teórie a „koncepcie" rýchlo zastarajú, dobrá edícia a spoľahlivá faktografia má však ďaleko väčšiu trvácnosť. Tým nechcem popierať užitočnosť teórií ako katalyzátorov vedeckého myslenia a potrebu postupne prechádzať od empírie k zamýšľaniu sa nad teoreticko-metodologickými problémami hudobnej historiografie. Naopak, pociťujem to ako veľmi aktuálne, ja sám práve dokončujem knižnú prácu takého žanerania. Čo sa budúcich plánov týka, tu by som chcel konštatovať, že slovenská hudobná historiografia je značne decentralizovaná. Historické výskumy sa nerobia – našťastie – len v Bratislave, ale veľmi seriózne a intenzívne aj napríklad v Trnave, Banskej Bystrici, v Martine, Košiciach, Prešove a pod. Tieto tendencie treba všemožne podporovať, ale nie formou nariadení a „dirigovania". Skôr kolegiálnym prediskutovaním dosiahnutých výsledkov a spoločným uvažovaním ako ďalej.

Či som spokojný s doterajšími výsledkami slovenskej hudobnej historiografie? Nie som a nemôžem byť, lebo tam, kde prevládne sebauspokojenie, potľapkávanie po pleci, chválenkárstvo, končí sa veda. Najviac ma mrzia nevyužité príležitosti, mám veľmi zlé pocity, keď pomyslím napríklad na množstvo stratených, zničených, rozkradnutých cenných hudobných prameňov zahodených do zberu, na naše mizivé publikačné možnosti a pod. Rezignácia však nie je východisko, bol by to zlý príklad. Veľa dôvodov k optimizmu však nemám. Skôr naopak.

Ako ďalej?

– Vo svojej súčasnej funkcii vedúceho Sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV považujem za prvoradú úlohu urobiť všetko na splnenie štátneho plánu a pripraviť seriózny program pre budúcu päťročnicu, zabezpečiť ju organizačne, personálne a pod. Konkrétne to znamená prípravu nanajvýš aktuálnej dvojzväzkovej encyklopédie slovenskej hudby, ktorá by poskytla základnú informáciu o dejinách a súčasnom stave hudobnej kultúry Slovenska. Chceli by sme konečne pripraviť aj antológiu slovenskej hudby a uvažujeme aj o jednozväzkovej cudzojazyčnej verzii dejín slovenskej hudby. Pociťujeme to ako veľkú podlžnosť našej národnej kultúre a hudbe, ako vec cti a svedomia.

Pripravila A. RAJTEROVÁ HŽ