

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.

3.- Kčs
21. 6. 1989

13

V slovníkových výkladoch pojmu fond nájdeme okrem iného aj tieto: fond = súbor hmotných a peňažných prostriedkov slúžiacich určitému cieľu; kultúrny fond = súbor prostriedkov určených na podporu tvorivej činnosti v rôznych odvetviach umenia. V Československu pred tridsiatimi piatimi rokmi vznikali kultúrne fondy – literárne, hudobné, výtvarné – s pridelenou funkciou hospodárov s prostriedkami, ktoré socialistický štát vyčleňuje na vytváranie podmienok pre vznik, rozvíjanie a šírenie umeleckých hodnôt. Slovenský hudobný fond so sídlom v Bratislave bol založený 1. júla 1954 na základe autorského zákona č. 115/53 Zb. Pôsobí v rámci Ministerstva kultúry SSR, riadi ho výbor menovaný ministrom kultúry a zložený z členov Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov. Slovenský hudobný fond (ďalej SHF) má spomedzi organizácií a inštitúcií orientovaných na hudbu najužší kontakt so slovenským skladateľským zväzom, s ktorým ho spája spoločný cieľ – spoločenské uplatňovanie slovenskej hudby – a s ktorým najčastejšie participuje na rôznych aktivitách (o. i. Nová slovenská hudba, Prehliadka mladých koncertných umelcov, skladateľské a interpretačné súťaže, semináre, kolokviá, ale i prehrávkové a besedné stredy v Klube skladateľov SHF). Ťažiskom činnosti SHF je podpora tvorivej práce slovenských skladateľov, koncertných umelcov a muzikológov, vydávanie súčasnej slovenskej hudobnej tvorby a jej propagácia doma a v zahraničí. SHF odmeňuje hotové skladby a poskytuje tvorivé objednávky a štipendiá na vytvorenie nových. Do pôsobnosti fondu patrí aj starostlivosť o umelcov v sociálnej oblasti. Tieto činnosti SHF vykonáva prostredníctvom svojich útvarov a účelových zariadení. Má vlastnú výrobu notových materiálov, archív a požičovňu. V roku 1964 vzniklo Hudobné informačné stredisko SHF s úlohou dokumentačnou, informačnou a propagačnou doma i v zahraničí (okrem iného vydáva informačné a propagačné materiály, od roku 1973 každoročne poriada prehrávky slovenskej tvorby pre československých a zahraničných dramaturgov a zástupcov hudobných inštitúcií, od polovice sedemdesiatych rokov pripravuje letný komorný koncertný cyklus v Klariskách, v štyroch jazykových mutáciách vydáva štvrťročník Slovenská hudba). V roku 1986 SHF otvoril v Bratislave-Petržalke stredisko Hudba a mládež, klubové zariadenie na šírenie hudby a umenia vôbec medzi deťmi, mládežou i pedagógmi, no súčasne aj predajňu nôt z vlastnej produkcie i nôt, kníh a gramofónových platní z vydavateľstva Opus. Samozrejme, červenou niťou, vinúcou sa všetkými podujatiami je súčasná slovenská hudba. SHF spravuje aj Klub skladateľov, Domov sloven-



PhDr. Milan Ješko.

Snímka R. Polák

**Hovoríme s PhDr. Milanom Ješkom,
riaditeľom Slovenského hudobného fondu**

Vyzbrojit' sa na ďalšie roky

ských skladateľov v Dolnej Krupej (od 1977) a Tvorivý domov – Bellov dom v Omšeni (od 1988). V rokoch 1964–1972 pôsobilo pri SHF hudobné vydavateľstvo Pantón (hudobniny, ale aj knihy), od roku 1976 funguje Vydavateľstvo SHF, orientované na vydávanie komornej, zborovej a inštruktívno-prednesovej literatúry.

Takáto je v stručnosti podoba Slovenského hudobného fondu, výpočet jeho činnosti, pravda, nie je zďaleka úplný. Priestor pre rozhovor využijeme na priblíženie toho, čo nového sa v živote SHF nedávno udialo a dnes deje, ako si SHF pripravuje výzbroj na ďalšie roky práce. Slovenský hudobný fond mal po desaťročia dôležité miesto v slovenskej hudobnej kultúre ako podporovateľ tvorivých aktivít našich umelcov. Taká je jeho pozícia i dnes a zdá sa, že v súčasných kritických analýzach činnosti tých, čo majú v opatere slovenskú hudbu na SHF – v porovnaní s inými – frekvencie pomenej. Azda i preto, že „fond má fond“, ktorým môže vylepšovať existenciu základnú potrebnú pre tvorivú prácu? – Nerobme si ilúzie, že nás majú všetci radi, ani skladatelia nie. Preto? Tohoto problému som sa dotkol už na VII. zjazde Zväzu slovenských skladateľov, čosi vyše roka,

po tom, ako som nastúpil do funkcie riaditeľa SHF. Je napríklad všeobecne známa nahlas i potichu vyslovovaná určitá nespokojnosť autorov s rozmnožovaním či vydávaním notových materiálov – s touto pre hudbu existenčnou otázkou. Výroba not je takisto súčasť podpornej činnosti fondu, na to sa neraz akoby zabúdalo...

Teda tak, ako na základné formy podpornej a stimulačnej činnosti SHF, nie je na ňu právny nárok?

– Áno, i tom som chcel pripomenúť, ale i to, že do sféry podpornej činnosti spadajú napríklad aj prostriedky vynakladané na domácu i zahraničnú propagáciu tvorcov a ich diel. Vrátiť sa však k výrobe nôt. Snažíme sa všemožne akceptovať potreby a požiadavky, aj za cenu preťaženia nášho výrobného útvaru, pre ktorý sú v jeho momentálnom personálnom, strojovom a donedávna i priestorovom vybavení veľkými sústami najmä prehliadky novej slovenskej hudby, ale aj saturácia ďalších potrieb nášho hudobného života. Veď napríklad len za rok 1988 pre Požičovňu a notový archív bolo vyrobených 135 nových titulov, z toho orchestrálnych a hudobnodramatických 19, komorných 57, zborových 11, samostatných partitúr (xeroxom) 48. Ak už vyrátavam časť úrody roku 1988, ktorá je výsledkom našej činnosti, rád by som spomenul aj 24 vyrobených titulov nášho vydavateľstva, množstvo dotlačí celých materiálov i samostatných partitúr starších

skladieb pre prevádzkové potreby požičovne a na propagačné účely, ako i výrobu notových tlačí... Nerád by som ohuroval či unavoval číslami, no možno dakedy je cez ne dobré pripomenúť aj skutočnosti, ktoré ináč ostávajú zväčša iba v správach o výsledkoch činnosti a v rozboroch hospodárenia. Už roky pociťuje nedostatok priestoru pre svoju činnosť, v posledných mesiacoch sa tento problém dost vyostřil.

Fond však takmer dve plné desaťročia svojej činnosti mohol vykonávať na miniatúrnom priestore na Gorkého ulici agentúry, pokiaľ si pamätáme už klasické, podnes pestované, a navyše tu pôsobilo zopár rokov aj vydavateľstvo Pantón, ktoré okrem nôt vydávalo aj knihy. Priestory na Fučíkovej ulici, do ktorých sa SHF začiatkom sedemdesiatych rokov presťahoval, sa zdali byť predsa dostatočne primerané...

– Nezabúdajme, že dnes si už pripomíname 35. výročie SHF, pribudol počet autorov, skladieb, fond navyše postupne priberal na seba rad nových úloh, nových aktivít. Voľakedy boli napríklad s polygrafiou dobré a najmä pružné kontakty, umiestniť tlač hudobní, ale aj knižných titulov nebolo také zložité. Ale už niekoľko rokov náš fond v tlačiarenských úkonoch musí byť sebestačný. Vydávanie kníh je zatiaľ naším, dúfam, že nie až v ďalekej budúcnosti naplneným snom, pretože náš knižný edičný plán by sme určite ihneď dokázali titulmi

(Pokračovanie na str. 10)

Hudobné kalendárium

1. 7. 1784 zomrel Wilhelm Friedeman Bach, nemecký skladateľ a organista, syn J. S. Bacha (nar. sa 22. 11. 1710) – 205. výročie
1. 7. 1824 narodil sa Samuel Ormis, slovenský pedagóg a zberateľ ľudovej slovesnosti (zomrel 18. 10. 1875) – 165. výročie
1. 7. 1964 zomrel Pierre Monteaux, francúzsky dirigent, niekoľko rokov spolupracujúci s Ďagileovým Ruským baletom (nar. 4. 4. 1875) – 25. výročie
2. 7. 1714 narodil sa Christoph Willibald Gluck, nemecký skladateľ, operný reformátor (zomrel 15. 11. 1787) – 275. výročie
2. 7. 1939 zomrel Otakar Mařák, český operný spevák (tenor), sólista Národného divadla (nar. 5. 1. 1872) – 50. výročie
3. 7. 1854 narodil sa Leoš Janáček, český skladateľ a teoretik (zomrel 12. 8. 1928) – 135. výročie
3. 7. 1889 narodil sa Alfred Orel, rakúsky hudobný historik, dlhoročný vedúci hudobného oddelenia Viedenskej štátnej knižnice – 100. výročie
4. 7. 1904 narodil sa Artur Malawski, poľský skladateľ – 85. výročie
5. 7. 1889 narodil sa Jean Cocteau, francúzsky spisovateľ, ideový vodca a spolupracovník Parížskej šestky – 100. výročie
5. 7. 1914 narodila sa Annie Fischerová, maďarská klavírna virtuózka, známa najmä interpretáciou diel F. Liszta a R. Schumanna – 75. výročie
6. 7. 1749 narodil sa Friedrich Wilhelm Rust, nemecký skladateľ, pedagóg a hudobník, ovládajúci hru na viacerých hudobných nástrojoch – 250. výročie
8. 7. 1914 narodil sa Billy Eckstine, americký džezový spevák a inštrumentalista – 75. výročie
10. 7. 1904 narodil sa František Iša Krejčí, český skladateľ a dirigent, zaslužilý umelec (zomrel 6. 3. 1968) – 85. výročie
10. 7. 1919 zomrel Hugo Riemann, nemecký hudobný teoretik, jeden zo zakladateľov modernej hudobnej vedy (nar. sa 18. 7. 1849 – 150. výročie) – 70. výročie
15. 7. 1929 zomrel Hugo von Hofmannstahl, rakúsky básnik a libretista, dlhoročný spolupracovník R. Straussa (nar. sa 1. 2. 1874) – 60. výročie
16. 7. 1904 narodil sa Goffredo Petrassi, taliansky skladateľ – 85. výročie
18. 7. 1949 zomrel Vítězslav Novák, český skladateľ a pedagóg, národný umelec (nar. sa 5. 12. 1870) – 40. výročie
18. 7. 1939 zomrel Witold Maliszewski, poľský skladateľ, žiak Rímskeho-Korsakova (nar. sa 20. 7. 1873) – 50. výročie
20. 7. 1894 bola v Karlových Varoch predvedená symfónia e mol – Z nového sveta Antonína Dvořáka v európskej premiére – 95. výročie
24. 7. 1909 narodil sa Saša Popov, bulharský dirigent, huslista a husľový pedagóg – 80. výročie
25. 7. 1739 zomrel Benedetto Marcello, taliansky skladateľ a básnik (nar. sa 2. 8. 1686) – 250. výročie
29. 7. 1884 narodil sa Boris Vladimirovič Asafjev, sovietsky hudobný vedec a skladateľ (zomrel 27. 1. 1949) – 105. výročie
30. 7. 1899 narodil sa Gerald Moore, anglický klavirista – 90. výročie
31. 7. 1919 narodil sa Norman Del Mar, anglický dirigent, stály hosť orchestra BBC, v repertoári presadzoval najmä súčasnú hudbu – 70. výročie

Oprava

V REVUE HŽ č. 12/88 na str. 10 v príspevku Ivana Hrušovského vypadlo (v strede 3. stĺpca) meno V. Godára. Veta mala správne znieť: „Myslím si, že nik nebude kvalifikovať napríklad Godárove diela ako nesúčasné, starinárske, len preto, že nie sú hľadácké v zmysle technologického experimentu.“ Za chybu sa autorovi ospravedlňujeme.

Akcia na zamyslenie

Tento rok si Košičania pripomínajú 200. výročie existencie hudobného divadla vo svojom meste. Tomuto jubileu bola venovaná aj III. muzikologická konferencia v rámci XXXIV. košickej hudobnej jari, ktorá sa pod názvom 200 ROKOV HUDOBNEHO DIVADLA V KOŠICIACH konala dňa 24. mája v štúdiu ŠD Smer. Súčasťou podujatia bolo inštalovanie rovnomennej výstavy vo vstupnom priestore štúdia a predstavenie opery ŠD. Usporiadateľom podujatia bola KP ZSSKU v Košiciach, ŠD v Košiciach a Národný výbor mesta Košíc. Vedeckou tajomníčkou konferencie bola PhDr. Edita Marečinová.

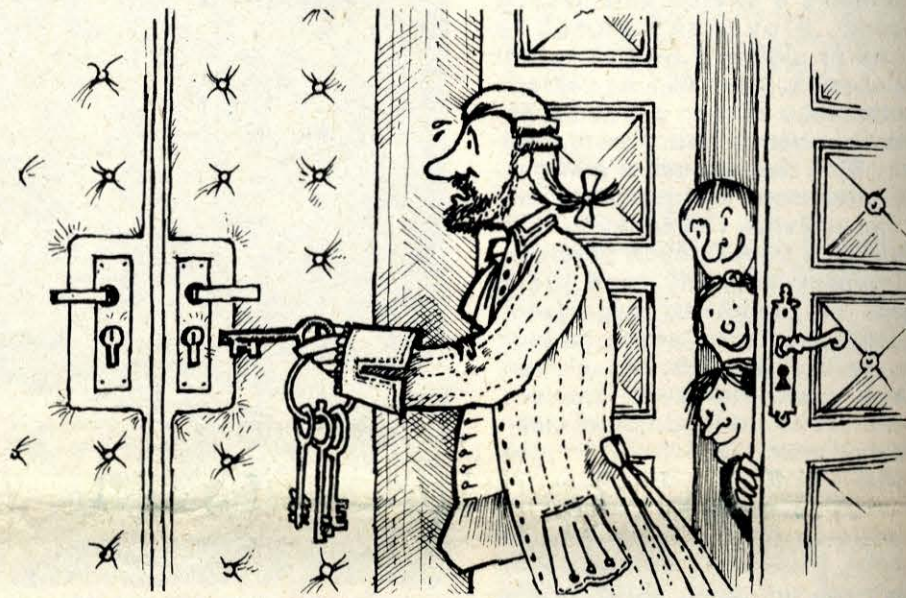


Súčasťou košickej muzikologickej konferencie bolo i slávnostné otvorenie výstavy 200 rokov hudobného divadla v Košiciach. Snímka Peter Hajdušek

Cieľom podujatia bolo zachytiť sledovanú históriu v čo najširšom zábere, preto boli do programu okrem dvoch hlavných referátov zahrnuté i koreferáty, ktoré svojím zamieraním síce s danou témou korešpondovali, svojím obsahom a spracovaním však ani zďaleka nespĺňali kritériá, kladené na tento druh vystúpenia. (N. B. Túto diagnózu by sme mohli – alebo už konečne mali? – konštatovať i pri iných, oficiálnejšie a veľkolepejšie sa tváriacich podujatiach, označených ako muzikologická konferencia.) Do tejto série môžeme zaradiť informáciu o divadelných budovách v Košiciach (M. Mihóková), o dirigentoch ŠD (L. Urbančíková), sólistoch opery ŠD (R. Skřepek), o zastúpení českej a slovenskej opery na scéne ŠD od roku 1945 (J. Bukovinská) a o baletných predstaveniach ŠD od roku 1948 (A. Dlhopolcová a J. Cakociová). Vo veľkej miere tu išlo iba o výpočet faktografických informácií bez pokusu o zovšeobecnenie. V chystanom zborníku z konferencie však svoje miesto nájdú – v prípade, že ide o údaje presné a úplné, môžu po náležitej redakčnej úprave plniť úlohu hesla.

Jadro konferencie tvorili už spomenuté dva hlavné referáty. Mária Potemrová sa zameriava na Premeny hudobného divadla v Košiciach v rokoch 1789–1945. Vo svojom príspevku sledovala metamorfózy spoločenskej funkcie divadla na pozadí štátnopolitických a kultúrnych zmien. V rámci vopred vymedzených historických etáp (I. Obdobie vrcholného feudalizmu 1789–1848, II. Obdobie uhorského kapitalizmu 1848–1867–1918, III. Obdobie čl. kapitalizmu 1919–1938–1945) skúmala základné organizačné otázky divadla vo všeobecnosti a špeciálne v oblasti hudobného divadla, aby mohla naznačiť, v akej organizačnej forme, kto a komu hral. Za ďalší závažný problém považovala autorka dramaturgický profil divadla a pokúsila sa naznačiť i problémy vývoja hudobno-divadelnej kritiky v Košiciach. Potemrová sa vo svojej práci opierala o bohatý pramenný materiál, čo sa odrazilo i v rozsahu práce (vzhľadom na charakter podujatia sa javil neúnosný, v publikovanej forme však bude vďačným príspevkom k dejinám našej hudobnej kultúry). M. Potemrovej sa podarilo prekročiť hranicu, oddeľujúcu základný výskum od zovšeobecňujúcich záverov, výsledkom čoho je výčerpávajúca charakteristika jednotlivých období.

O podobný prístup sa pokúsila v nasledujúcom referáte (Reflexie k vzniku a vývoju operného súboru v Košiciach od roku 1945 z hľadiska dramaturgie) i Edita Marečinová. Cieľom jej referátu bolo podať vymedze-



Určite stojí za to, všetkým „Almavimom“ postaviť do cesty „nové dvere“. Ak nimi nevedia (alebo nechcu) prejsť, ostávajú nenávratne za nimi. (Slovo režiséry z programového bulletinu Figarovej svadby s ilustráciou Jána Hončaríva)

nú problematiku v polohe dokumentačno-historickej a analyticko-kritickej. (V prvej časti referátu sa venovala vzniku Východoslovenského národného divadla, spojeného s menom jeho prvého riaditeľa J. Borodáča a v druhej sa sústredila na analýzu dramaturgie súboru, rozdelenú z hľadiska štyroch časových etáp). Žiaľbohu, autorka sa temer nepodarilo vymaniť z polohy dokumentačno-historickej, a teda jej rozsiahly príspevok neprekročil hranice základného výskumu.

I druhý príspevok E. Marečinovej – Margiálne k prvému uvedeniu slovenskej opery v Košiciach bol presýtený informáciami a jeho zaradenie medzi koreferáty vyznelo neorganicky. Silvia Fecsková prezentovala výsledky (vlastného?) sociologického výskumu, ktorým chcela zistiť ohlas predstavení operného súboru ŠD vo východoslovenskom regióne. Výsledok tejto práce sa zúžil na konštatovanie, že radový poslucháč dáva prednosť opere pred operou. Rozprávanie Ľuby Ballovej o mieste hudby v školských hrách so zreteľom na tradície Východného Slovenska bolo síce zaujímavé, ale vzhľadom na zameranie podujatia vyznelo mierne improvizované.

Oživením jednanja košickej konferencie boli osobné spomienky zasl. um. Gizely Veclovej na prácu v košických operných produkciách, ale najmä záverečné vystúpenie režiséry opery ŠD Blaženy Hončaríovej, kto-

rá adresnými pripomienkami na margo kádrovej práce v súbore (sólisti i zbor), kontaktov medzi našimi hudobnými učilišťami a košickým divadlom, ale i na margo umeleckej kritiky v Košiciach vznikla rad výstižných postrehov, pripomienok a konkrétnych návrhov, čím prinútila auditorium vrátiť sa späť do reality.

Záverečný bod podujatia sa preniesol z nie práve kultúrneho prostredia štúdia ŠD Smer do košického DK ROH, kde sa opera ŠD prezentovala pred poloprázdnym hľadiskom (mimochodom, účasť na konferencii nebola o nič povzbudzujúcejšia) vydarenou ostatnou inscenáciou Mozartovej Figarovej svadby. Ako už bolo mnohokrát konštatované aj na stránkach nášho časopisu – dočasný domov ŠD, veľká sála DK nie je akusticky vhodná a ani moderné riešenie interiéru nedokáže vyvolať onú správnu opernú atmosféru. Dôsledkom toho sa môže stať, že divák sleduje predstavenie racionálnejšie, a teda snád i kritickejšie. Ako sa teda javí Figarova svadba v tomto svetle?

Už i priemerne vnímavý a vyspelý divák mohol sledovať režijné premyslený a rozohraný príbeh permanentného boja nového so starým (rež. B. Hončaríva), umocnený hrou s kostýmami (implantovaná postava krajčírka ponúka grófovi možnosť odieť sa do „nového šatu“, dobové zmeny na Zuzankinom kostýme, Figaro predbiehajúci dobu a v závere deja prichádzajúci vo fraku), ale i scénickým riešením (gróf nie je schopný prekročiť prah doby – t. j. prah Figarových „moderných“ dverí). Tvorcom kostýmov

i scény je ambiciózný Ján Hončarív. Hrdinami večera – spevácky i herecky – bola Zuzanka Alžbety Mrázovej, Figaro hostujúceho Dušana Jarjabeka a Cherubín Jany Havranovej. Speváckym príslubom je i Grófka Ivety Matyášovej, i keď dosiaľ sústredená viac na vokálny prejav než na herecké stvárnenie postavy. Ostatní účinkujúci – i keď vokálne nie vždy spôsobili – pomohli svojimi hereckými výkonmi podržať správny „ťah“ predstavenia. Vysloveným sklamaním bol pre mňa výkon orchestra, klesajúci neraz pod hranicu dobrého vkusu (ťažkopádnosť, rytmické nepresnosti, základné technické nedostatky – prstová technika, intonácia atď.). Na základe jedného počutého predstavenia si netrufam povedať, či ide o neschopnosť alebo o nedostatočné naštudovanie (dir. Ján Drietomský). Som však presvedčený, že hudobníci, ktorí nie sú schopní dodržať profesionálnu disciplínu (oblečenie, príchody a odchody počas produkcie!), nemôžu podať ani profesionálny výkon. Riešenie? – Je v rukách umeleckého vedenia súboru...

Výsledný dojem z návštevy košickej konferencie? Myslím, že v budúcnosti pri podobných jubileách bude efektnejšie koncentrovať vynaložené úsilie i finančné prostriedky do vydania hodnotnej „pamätnice“, ktorá síce bez „veľkého gesta“, ale o to spoľahlivejšie bude slúžiť ako zdroj informácií a poučenia.

JURAJ DOŠA

● ZÁVEREČNÝ KONCERT 44. HUDOBNEHO FESTIVALU PRAŽSKÁ JAR.

Tóny Deviatej symfónie Ludwiga van Beethovena s humanitným posolstvom záverečnej Ody na radosť na text Friedricha Schillera zavŕšili večer v Zjazdovej sále Paláca kultúry v Prahe 44. medzinárodný hudobný festival Pražská jar 1989.

Na slávnostnom koncerte sa zúčastnil ge-

nerálny tajomník ÚV KSČ Miloš Jakeš, člen Predsedníctva a tajomník ÚV KSČ Jan Fojtík, vedúci oddelenia ÚV KSČ Miloslav Dočkal, vedúci činiteľa Federálneho zhromaždenia ČSSR, podpredsedovia a ministri vlády ČSR a ďalšie osobnosti nášho politického, verejného a kultúrneho života. Medzi hosťami boli aj členovia pražského diplomatického zboru.

K naštudovaniu posledného programu sa symbolicky spojili umelci z Československa a Rakúska – viedenský Tonkünstlerorchester, Pražský filharmonický zbor a naši mladí speváci Lýdia Ághová, Jitka Zerhauová, Miloslav Kopp a Ján Galla. Koncert dirigoval šéfdirigent orchestra Isaac Karabachevsky.

(ČSTN)



27. a 28. apríla. Georg Friedrich Händel: Concerto Grosso op. 3 č. 4; Sidney Grolnic: Cavatina; Joseph Haydn: Koncert

pre violončelo a orchester D dur; Franz Schubert: Ouvertúra in C; Samuel Barber: Adagio pre sláčikový orchester; Joseph Haydn: Symfónia B dur č. 77. Koncertní sólisti Filadelfia. Dirigent Marc Mostovoy. Sólista Boris Pergamenščikov, violončelo.

Hostia zo Spojených štátov amerických prišli do Bratislavy s pestrým, no dramaturgicky ideálne vyváženým koncertným programom. Prezentovali svoje muzikantstvo na platforme, ktorá bezpochyby potešila ucho a dušu každého prítomného poslucháča – „liebhabera“, či odborníka. A čo je najpozitívnejšie, účinkovanie zahraničného ansámblu konečne vytvorilo vhodnú príležitosť konfrontovať u nás zaužívaný interpretačný štandard s iným, umelecky vysoko erudovaným pohľadom na problematiku interpretácie istého výseku fondu svetovej hudobnej literatúry. Prvým krokom na ceste k vynikajúcemu zážitku bolo Concerto grosso G. F. Händla. Concerto F dur pochádza z Händlovho opusu 3, teda z prvého cyklu skladieb tohto druhu, ktoré inklinujú skôr k modelu talianskeho koncertu, než k vykryštalizovanému koncertu grosso (ako ho predstavuje majstrov op. 6). Tomu zodpovedala aj koncepcia Filadelfských koncertných sólistov a dirigenta Marca Mostovoya. Händel bol zvukovo delikátny, krehký, no maximálne prepracovaný z hľadiska linearity vo fugatových úsekoch, z hľadiska rytmickej zosúladenosti v interpretačne obtiažnych händlovských bodkovaných rytmických modeloch, ako aj z hľadiska vertikálneho súznenia nástrojových skupín. V hre muzikantov vládla pohoda a suverénny nadhľad nad reprodukoványm dielom. Z vyváženého ansámblu vynikol v sólových úsekoch predovšetkým zvuk prvého hoboja, nádherné zafarbený, tvorený na báze perfektnej prstovej a dychovej techniky. Po efektom Händlovi nasledovalo pôsobivé intermezzo v podobe Cavatiny Sidneyho Grolnica inter-

pretované s nadšením a tvorivým zápalom. Svojou bezprostrednosťou navodilo priaznivú atmosféru pre nasledujúce číslo programu, pre Violončelový koncert D dur Josepha Haydna. Dielo, ktoré patrí k repertoárovej abecede každého zdatného violončelistu zaznelo v plnom majestátnom lesku, brilancii a spontaneite vďaka výkonu Borisa Pergamenščikova, ktorý nezaváhal ani na okamih a solídne naplnenú Redutu nasýtil šťavnatým tónom, vnútorným pulzom, neustále prítomnou tenziou v tvorení každej frázy. Haydn žil a dýchal od prvého taktu až k záverečnému akordu, hra sólistu a orchestra nedovolila poslucháčovi upadnúť do percepčnej krízy. B. Pergamenščikov disponuje bravúrnou technikou obidvoch rúk, čo mu umožňuje plne využiť bohaté zvukové možnosti krásneho nástroja. Pritom sa však ani na okamih nesprenaveril štýlovej čistote, takže Haydn znel a pôsobil prevažne „imanentnosťou“ jeho kompozičného štýlu. Bol to hodnotný výkon a tomu ekvivalentný hudobný zážitok. Ten sa odvíjal aj v druhej časti programu – najskôr v rámci Schubertovej mladistvej Ouvertúry in C. Filadelfskí koncertní sólisti kompenzovali svojou hrou štýlovú nevyhranenosť Schubertovho diela, ktoré teda ideálne splnilo svoju introductívnu funkciu. Barberovo Adagio pre sláčiky istotne chytilo za srdce prevažnú časť poslucháčov – takisto vďaka výkonu muzikantov, ktorý v sebe obsahoval prvok expresívnosti, no bol mimoriadne disciplinovaný a korektný. Samoučelnosť tu nenašla svoje miesto. Dramaturgickým vrcholom druhej polovice programu bolo opäť dielo Josepha Haydna, konkrétne jeho 77. symfónia B dur. Vo vývoji haydnovského symfonizmu zaujíma táto symfónia pomerne významné miesto. Haydn v nej po prvý raz siahol k novému typu Finale, k sonátovému rondou, ktoré stojí v centre pozornosti v „Parížskych symfóniách“ nasledujúceho obdobia. Preto prítomnosť skladby na pódiu Reduty bola viac než vítaná a snáď ju možno považovať za vhodný impulz k úvahám o uvádzaní Haydnových symfónií v našich pod-

mienkach, ktoré považujem za viac ako nedostačujúce. Na margo Filadelfských koncertných sólistov a dirigenta Mostovoya vari iba jedno veľké „bravo“ – rovnako za dva prídavky pochádzajúce takisto zo „symfonického kuchyne“ Josepha Haydna.

5. mája. Paul Dukas: Učien čarodej; Petr Eben: 2. koncert pre organ a orchester; Antonín Dvořák: 9. symfónia. Slovenská filharmónia. Dirigent Oliver Dohnányi. Sólistka Kamila Klugarová, organ.

Prvý májový koncert abonentného cyklu Slovenskej filharmónie priniesol dramaturgiu s prvkom súčasnosti a tradičného repertoáru symfonických koncertov. Uvedenie 2. organového koncertu Petra Ebena treba považovať za podnetný čin oživujúci aspoň čiastočne vzťahy medzi súčasnou českou a slovenskou hudobnou produkciou. Tieto vzťahy totiž žijú veľmi vratkým životom a každá príležitosť oboma stranami sa s produktami českých skladateľov je vítaná – navyše, ak ide o skladateľa formátu Petra Ebena. 2. organový koncert je dielo poznamenané vyhranenou skladateľskou orientáciou a poetikou. Skladateľská metóda autora vplyva determinujúco nielen na tektoniku, či formu kompozície, no s rovnakou mierou narába aj s formotvornou funkciou výrazových plôch, čiastkových komponentov ucelenej hudobnej „rétoriky“. Petr Eben v podstate obchádza monumentalizujúci účinok kráľovského nástroja, nenecháva sa unášať pompéznosťou alebo zvukovou exponovanosťou. Zvuk nástroja je skôr votkaný do živého organizmu koncertantnej formy ako protipól k orchestrálnemu aparátu (sláčiky, plechové dychy). Tento vzťah sa na ploche trojčastového cyklu objavuje v odlišných polohách a celok mi pripadal byť riešený v zmysle triády tézy, antitézy a záverečnej syntézy. Martina Klugarová vystihla charakter hudobného jazyka P. Ebena a jej prístup kráča plne v intencii zákonitosti hudobnej štruktúry Koncertu. Hra sólistiky disponovala razantnosťou a nekompromisnosťou motívových fragmentov prvej časti, rapso-
dickou meditatívnosťou druhej časti aj vigo-

róznou pohyblivosťou finále. Ku kladom výkonnosti M. Klugarovej patrila aj rytmická vyrovnanosť, akú u organistov nebadáť príliš často. Spolahlivým partnerom sólistky bol ansámbel pozostávajúci z hráčov SF a technicky perfektný dirigentský výkon Olivera Dohnányiho. Dialóg dirigenta a orchestra bol zreteľnejšie viditeľný v úvodnom čísle programu, v legendárnom scherze P. Dukasa Učien čarodej. Exemplárny príklad na prácu s orchestrom v podmienkach rodiačich sa nových prúdov hudby 20. storočia pôsobil opäť ako účinný „modus vivendi“ pre vytvorenie vhodnej atmosféry v poloprázdnej Redute. Z pódia sa šíril zvukový ohňostroj a treba konštatovať, že hráči SF podali koncentrováný a entuziastický výkon. Celkom iný typ komunikácie medzi dirigentom a orchestrálnym aparátom vznikol v priebehu Dvořákovskej „Novosvetskej“ (ktorá nahradila pôvodne avizovanú Schumannovu 1. symfóniu). Hoci symfónia strhla skôr svojou permanentnou aktuálnosťou a silou výpovede. Kontakt dvoch stránok interpretačného aparátu sa mi však nezdal byť ideálny, hudba skôr nezáväz-
ne plynula, bez momentu hráčskeho zápalu a angažovanosti. Hudobníci v orchestri ako by nemali dostatok inšpirujúcich podnetov k odhodlanejšiemu výkonu. Takáto situácia nie je istotne príliš priaznivo naklonená vzniku uspokojujúceho dojmu, pozornejšieho poslucháča núti zamyslieť sa nad základným psychologickým princípom vzťahu dirigent – orchestrálny hráč. K tomuto konštatovaniu ma nevedie iba pocit z posledného účinkovania O. Dohnányiho v Slovenskej filharmónii, je to skôr výsledok dlhodobiejšieho pozorovania tohto vzťahu v priebehu jubilejnej sezóny SF, no takisto sezón uplynulých. Oliver Dohnányi aj v Dvořákovskej Symfónii ohúrili perfektnou technikou rúk, prehľadom, znalosťou partitúry, schopnosťou zachytiť každý nástup..., no čosi dost podstatné mi chýbalo. Preto tá úvaha o kontakte človeka stojaceho na dirigentskom stupienku so senzitivnou masou muzikantov sediacich za pultami.

IGOR JAVORSKÝ

Mládežnícky orchester

Na piatom abonentnom koncerte cyklu pre Hudobnú mládež sa predstavil bratislavskému publiku **Mládežnícky filharmonický orchester Portland** s dirigentom Jacobom Avshalomovom. V programe zaznel Tanec z baletnej suity Rodeo A. Coplanda, suita Porgy a Bess G. Gershwin, Adagio pre sláčiky S. Barbera, koncertná rapsódia pre husle a orchester Tzigane M. Ravela a 2. symfónia D dur op. 43 J. Sibelia.

Tanec z baletnej suity A. Coplanda je efektne hudobné číslo – hodí sa skôr na vyvrcholenie koncertu, resp. na prídavok; jeho predvedenie dokumentovalo pozoruhodnú úroveň orchestra, hoci bolo hneď zrejme, že absolútorium si zaslúžia hráči na sláčikových nástrojoch. Suita z Gershwinovej opery Porgy a Bess (z pera Roberta Russela Beneta) bola zahraná v dobrých tempách, ale akademicky – bez džezového citenia, onoho povestného „drive“ a v dychových nástrojoch sa vyskytlo i dosť nepresností. Zato krásne Adagio pre sláčiky S. Barbera (pôvodne pomalá časť autorovho Sláčikového kvarteta b mol) bolo vyvrcholením večera: vrúcne predvedenia bola (vzhľadom na nízky vek interpretov) obdivuhodná – samozrejme predovšetkým vďaka skúsenému dirigentovi Jacobovi Avshalomovi.

V Ravelovej koncertnej rapsódii Tzigane sa predstavil ako sólista mladý slovenský huslista Juraj Čížmarovič. Technicky nároč-

ný part rapsodického reliéfu plný lafov a paralelizmov s množstvom fines a bohatou dynamickou krivkou zvládol profesionálne, s gestom zodpovedajúcim charakteru diela. Úloha orchestra zdá sa byť na prvý pohľad v tomto objednávkovom opuse druhoradá – ide vlastne o viac-menej sólovú kadenciu s niekoľkými orchestrálnymi vstupmi. Domnievam sa však, že tutti aparát má svoju dominantnú úlohu ako element koloristiky a gradácie. Túto eminentnú funkciu interpretácia plne nepodporila a orchester zostal tak trochu v „známej“ pozícii „sprevádzajúceho“ prvku. Zrejme z toho dôvodu (a snáď i zásluhou menších rytmických kolízií medzi sólovým nástrojom a ansámblom) absentoval v závere diela potrebný ťah a tenzia viažúca sa k tejto forme takmer záväzne.

Dojem a aktívne nasadenie, ktoré dýchalo z Barberovho Adagia nenašli svoj pendant ani v Sibeliovej 2. symfónii. Orchester potvrdil, že jeho doménou je repertoár kráčajúci v neoromantických intenciách, neukázal však novú tvár. Hráči na sláčikových nástrojoch opäť výrazne predčili svojich ostatných kolegov, neustúpili ani počas tohto náročného diela od sýtosti a pregnanosti prejavu. Práve ich zásluhou sa dielo nerozpadlo na farebnú mozaiku a zachovalo si (bez ohľadu na vek interpretov) solídnu interpretačnú úroveň.

IGOR VALENTOVIČ

Poľská klaviristka

Klavírný recitál Gabriely Szendzielorzovej z PER, ktorý sa uskutočnil 16. marca v Mozartovej sieni DPV mal oveľa intímnejšiu atmosféru než býva zvykom v rámci bežných komorných koncertov. Počet poslucháčov pripomínal skôr stretnutie v úzkom rodinnom kruhu. Čo sa týka interpretácie Chopinových klavírných diel (Nocturno f mol op. 25, Valčíky z opusu 72 č. 1 Ges dur, f mol, Des dur), bol tento „rodinný kruh“ svedkom viacerých prehľadov voči skladateľovi a jeho skladbám. Neboli to len drobné technické nepresnosti, ale celý arzenál nedostatkov (metronomicky hrané nokturno, mdlé a ospalé valčíky, rezistencia voči muzikalite). K nepatrnému preceňeniu došlo až v hudbe K. Szymanowského, jeho 4 prelúdií z opusu 1, ktoré pripomínajú šťastnú konfrontáciu Chopina s Rachmaninovom a so Skriabinom. Z tých poetických miniatúr by sa dalo vyťažiť viac živého hudby, pútavých obrazov a nálad. Interpretácia tvorivosti vo väčšej miere prehovorila až v Lutosławského Bukolikách. Tieto hravé, vtipné a rozpustilé miniatúry i prostúcké meditácie začali výrečnejšie rezonovať i v interpretácii. Nebol to objavný výklad Lutosławského hudby, ale v porovnaní so Chopinom to bol predsa len skok do inej interpretačnej kategórie. Poslu-

cháč mohol začať už bez prekážok vnímať hudbu a oddávať sa jej bez nástrah. V Sonatine pre klavír B. Schaeffera sa opäť dostal k slovu skladateľov príslušný zmysel pre humor. Vtipné, hravé gagy boli rozohodené po celej klaviatúre ako iskrivé paprsky hudby. V istom smere už opotrebované pôsobilo Per pianoforte E. Boguslawského. Mozaika zvukohier a tónomalby nadväzovala na nespočetné množstvo podobne orientovaných príkladov z oblasti hudby sonorickej, ktorá sa dá akceptovať azda ako komentár k prejavom z oblasti výtvarného umenia, či poézie. Ak sa však chce prihovoriť po stránke hudobnej, môže zaujať iba svojou zaujímavosťou, apatnosťou. Ale tým všetko začína i končí. Určitým rozčarováním bola i hudba K. Serockého – Suita prelúdií. Sklamaním bolo najmä to, že práve Serockého nebolo v tejto hudbe počuť. Väčšmi upúťali ponášky na Gershwin a technická a ekvilibristika, v ktorej došlo opäť k istým interpretačným zaváhaniam. Vzhľadom na interpretačnú úroveň u nás doma i v zahraničí treba si položiť i niekoľko závažnejších otázok: Naše vlastné interpretačné zázemie nás oprávňuje k väčšiemu sebavedeniu vo výbere zahraničných interpretov...

IGOR BERGER

Musica antiqua Köln v Prahe

4. apríla odznel 4. koncert štýlového cyklu G v Dvořákovskej sieni v Dome umelcu v Prahe, v rámci ktorého vystupoval súbor Musica antiqua Köln. V súčasnosti prevláda úsilie o zvládnutie starej hudby čo možno najpriliehavejšou interpretáciou. Isté je, že naše znalosti o spôsobe interpretácie a interpretačnej praxe uplynulých storočí, vrátane hudby baroka nie sú a nemôžu byť úplné. Základnou snahou takmer všetkých súborov je zbaviť interpretačný prejav nánosov, ktoré vytvorili všetky nasledujúce periódy. Týka sa to najmä vylúčenia nepretržitého vibráta a forsírovania tónového prejavu. Návrat k nástrojom pôvodnej dobovej stavby patrí tiež do interpretačných cieľov súborov pre starú hudbu.

Informácie o spôsobe interpretácie nie sú totiž úplné a priame, takže jej výsledky sa už nedajú úplne exaktne merať spoľahlivými kritériami. Dá sa však s dosť veľkou istotou posúdiť, ktoré momenty prichádzajú v interpretácii starých diel do úvahy a ktoré pristupy možno pokladať za nevhodné.

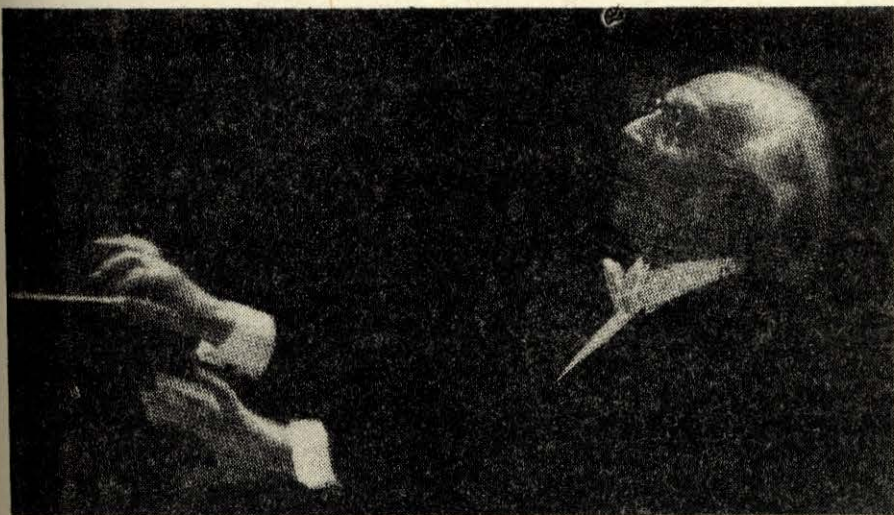
Súbor Musica antiqua Köln patrí k vrcholným ansámblom tohto druhu a je pôvodcom mnohých zaujímavých nahrávok z rôznych etáp baroka. Členovia súboru sa usilujú o živý prejav a snažia sa dať dielam aktuálnosť umeleckého náboja, ktorá zrejme bola intendovaná i dobovými skladateľmi.

Na spomínanom koncerte boli programované dva koncerty pre štvoro huslí C dur a G dur Georga Philippa Telemanna. Treba poznamenať, že sa jedná o výnimočné útvary baroka, skladby totiž neboli písané so sprievodom kontinua. Sú to čisto instrumentálne skladby koncertantného charakte-

ru, v ktorých sa hlasy striedajú vo vedúcich a sprievodných úlohách. Ich štruktúra je bohatá kontrastnými a miestami harmonicky veľmi odvážna. Po týchto dvoch skladbách nasledoval Koncert e mol pre priečnu flautu, troje huslí, violu a kontrabas. Je to koncert, v ktorom sa prelínajú charakteristické znaky koncertu a suity. Ďalšou skladbou programu bol Bachov 5. Brandenburský koncert, ten je vlastne dvojkonzertom pre flautu a čembalo, ktorému v procese skladby náležia nielen sprievodná ale aktívna vedúca úloha. Namiesto programovanej Händelovej Sonáty B dur odznela (na naše veľké potešenie) jedna z Biberových suit. Program uzavrela skladba, ktorá stojí v mnohých znakoch na základe galantného štýlu – Koncert h mol pre čembalo, priečnu flautu, sláčiky a continuo dnes už málo známeho Johanna Ludwiga Krebsa (1713–1780).

Interpretácia skladieb bola veľmi precízna a mimoriadne živá, napriek skutočnosti, že zvukový „objem“ tohto súboru determinovali staré nástroje. Nádšené publikum veľkej sály Rudolfiny si vyžiadalo prídavok – dve Purcellové skladby, z ktorých v poradí druhá bola slávna Three parts upon one ground. Je to originálna kompozícia, ktorú možno rovnako klasifikovať ako ciacconu i ako passacagliu (na jednej strane sú to variácie na rytmický model sarabandy, na druhej, stále sa vracajúci basový pohyb, charakterizujúci práve passacagliu). Skladba bola zahraná presne a živo, nebolo by však zaškodilo zdôrazniť i dostredivú silu, dané obrysom sarabandy na úkor príliš zdôrazneným odstredivým elementom variačných zásahov.

JAN ALBRECHT



Dirigent Jacob Avshalomov.

Snímka archív HZ

Vysokoškolské učebné texty

- Univerzita P. J. Šafárika v Košiciach

V súčasných diskusiách o skvalitnení prípravy budúcich učiteľov hudobnej výchovy neraz vystupuje do popredia otázka nedostatku kvalitných vysokoškolských učebníc a študijnej literatúry pre študentov hudobnej výchovy na pedagogických fakultách. Konkrétnym prínosom k riešeniu tohto problému je už dlhšie trvajúca aktivita PhDr. Teodora Liptáka, CSc., odborného asistenta na Katedre Hudobnej výchovy PFUPJŠ v Prešove, tvorca viacerých vysokoškolských učebných textov.

O dvoch z nich – **Hudobná teória** (vydal Rektorát UPJŠ Košice, 1982) a **Základy harmónie a polyfónie** (tamtiež, 1983) sme sa na stránkach Hudobného života už zmienili (HŽ 1984, č. 6, s. 2).

Najnovšie skriptá – **Hra na klavíri**, I. diel: Hra z listu, II. diel: Čítanie a hra partitúr (vydal Rektorát UPJŠ Košice, 1987, I. diel: 140 str., II. diel: 297 str.) a **Improvizácia klavírneho sprievodu ľudových piesní** (tamtiež, 1989, 211 str.) – organicky dopĺňajú predchádzajúce texty zameraním sa na opačný pól rozvoja schopností študenta, na rozvoj praktických hudobných aktivít, inštrumentálnych schopností a zvukovej hudobnej tvorivosti.

Hra na klavíri sú dvojdielne učebné texty autorov Teodora Liptáka a Ireny Medňanskej, pre študentov odboru hudobná výchova (Učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov) na pedagogickej fakulte. Skriptá nepredstavujú školu hry na klavíri, ale sú určené pre vyučovací predmet Hra na nástroji,

ktorým je na PF prevažne klavír. Prvý diel je zameraný na praktický nácvik hry z listu. Obsahuje vyše 60 notových ukážok skladieb rôznych hudobných žánrov v klavírnej úprave. V úvode je stručný metodický návod pre hru z listu, oboznamujúci používateľa so základnými pokynmi pre pohodovné čítanie nôt, ktoré vyžaduje pri hre „a prima vista“ zvládnutý pokročilý stupeň technickej vyspelosti hráča (napr. hmatová orientácia prstov na klávesnici bez vizuálnej pomoci), rozvinutú sluchovú predstavu, schopnosť čítať noty v predstihu, hrať akordické figurácie na základe harmonického vnímania atď. Celý notový materiál je rozdelený na 1. piesne hymnické, 2. inštrumentálnu a komornú tvorbu, 3. orchestrálnu a symfonickú tvorbu, 4. ukážky z oper, operiet a baletov. Výber hudobného materiálu predkladá základný prierez najznámejšími dielami hudobnej histórie a zároveň zohľadňuje aj požiadavky znalosti hudobnej literatúry.

Druhý diel – Čítanie a hra partitúr – je určený pre nasledujúci, vyspelejší stupeň hry na klavíri. Obsahuje vyše 100 hudobných skladieb, usporiadaných od jednoduchších hudobných textov k zložitejším v dvoch základných okruhoch: 1. zborové partitúry, 2. inštrumentálne partitúry. Vlastnej hre partitúr predchádza teoretický úvod a prípravná fáza, kde sú vysvetlené základné pravidlá sluchovej predstavivosti na báze harmonickej aj polyfonickej. V tejto kapitole nájdú používateľia skriptu veľmi cenné praktické rady

a poznatky. Výcvik sluchovej predstavy jednotlivých tónov, akordov či farieb rôznych nástrojov ako aj vnímania protipostavenia celých hlasov a partov je totiž nielen základom pri klavírnej hre partitúry, ale pre vnímanie hudby vôbec. Pri vysvetľovaní vlastnej hry partitúr je zachovaný postup od menej náročných zborov k zložitejším partitúram inštrumentálnym, pričom každý nový problém je zvlášť teoreticky analyzovaný. Prínosné sú najmä state venované čítaniu a hre C-klúčom. K najnáročnejším symfonickým partitúram sú pripojené aj ukážky ich realizácie na klavíri. Grafická úprava oboch dielov skriptu je na zodpovedajúcej úrovni, notové ukážky sú dobre čitateľné.

Skriptá **Improvizácia klavírneho sprievodu ľudových piesní** (1989) sú najnovším učebným textom Teodora Liptáka. Obracia v nich pozornosť na málo rozvíjaný fenomén vlastnej hudobnej tvorivosti študenta. Text skriptu odráža pedagogické skúsenosti autora riešením zásad primeranosti a postupnosti od prípravných cvičení, cez vysvetlenie základných zásad improvizácie sprievodu ľudových piesní, až k samotnej tvorbe a hre sprievodu pomocou základných harmonických funkcií. Každý problém je demonštrovaný praktickou ukážkou určenou na samostatné precvičovanie sprievodu. Autor uvádza čitateľa do základných postupov štylizácie (figurácie, priznávky, tzv. gajdový bas...), pričom veľmi správne upozorňuje, že neexistuje jednoznačne platný návod pre harmonizáciu ľudovej piesne. Popri všeobecných znakoch harmonizácie sa zvlášť zaoberá slovenskými piesňami v kapitole **Melodické zvláštnosti slovenských ľudových piesní a riešenie ich sprie-**

vodu, kde sa asobitne venuje piesňam podľa ich vývojovej tonálnej štruktúry. Táto kapitola je hodnotnou statou skriptu, poskytujúcou budúcim učiteľom znalosti harmonizácie špecifických tonálnych štruktúr ľudových piesní v jednotlivých regiónoch Slovenska. Privítali by sme však aj bližšiu zmienku o tvorcovi klasifikácie našich ľudových piesní, prof. Jozefovi Kresánkovi a jeho knihe Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného. Záverečné kapitoly skriptu dopĺňajú celkovú problematiku o analýzu zložitejších druhov sprievodov (napr. s vynechanou melódiou piesne), o praktické rady z oblasti gitarových akordických značiek, kompozície predohry, medzihry, dohry a nechýbajú tu ani ukážky sprievodov ľudových a umelých piesní z tvorby slovenských skladateľov (Suchoň, Burlas, Kardoš...), obsahová úroveň skriptu plne zodpovedá súčasným zvýšeným nárokom na tvorbu vysokoškolských učebných textov. Ich koncepcia dáva dostatok priestoru pre prácu so študentmi a zároveň umožňuje využiť individuálny prístup a aktivitu v samostúdiu. V neposlednom rade treba spomenúť vypracovania harmonizácií jednotlivých piesní, ktoré prezrádajú, že vyšli z pera skúseného hudobníka. Za zmienku stojí aj vysoká úroveň grafickej úpravy textov, s úhladným notovým rukopisom autora. Kvalitu skriptu navyše umožňuje premyslený a vhodne zvolený výber piesňového materiálu, ktorý zohľadňuje požiadavky súčasných učebníc hudobnej výchovy pre základné školy, čím vzrastá ich aktuálnosť aj pre školskú hudobnovednú prax.

JANA PETŐCZOVÁ

Ludwik Erhardt: Brahms, Opus, Bratislava 1986, 295 strán

V edícii Osobnosti svetovej hudby vydalo Čs. hudobné vydavateľstvo Opus už pred tromi rokmi knihu, venujúcu sa životu a dielu jednej z najvýraznejších osobností nemeckej hudby 19. storočia – Johannesovi Brahmsovi. V tejto populárno-náučnej edícii vyšli pred Brahmsom tri publikácie (Glinka, Rimskij-Korsakov, Šostakovič) a medzitým aj avizovaná ďalšia práca K. Lauxa o R. Schumannovi. Ak by som sa mala pokúsiť definovať zameranie spomínanej edície, je podobné, ako si ho vytýčilo lipské vydavateľstvo Reclam v rade podobne orientovaných brožovaných kníh Biographien (z nich napr. Lauxov Schumann vyšiel v r. 1972 a 1982). Z označenia slovenskej edície je jasná jej orientácia, z doposiaľ vydaných kníh však nevyplýva kritérium výberu jednotlivých osobností skladateľov, aj keď na druhej strane treba priznať, že v oblasti hudobnej literatúry každého druhu (t. j. tak odbornej – všeobecnej či špecializovanej, ako aj populárno-náučnej) máme značné manká a podobné otázky, akú som položila, sú hádam v takomto kontexte aj málo vhodné.

Kniha L. Erhardta o J. Brahmsovi je teda v prvom rade biografiou, životopisom, nekladie si náročnejšie ciele; sprevádza skladateľa, obrazne povedané, od kolísky po hrob. Autor prácu rozdelil do štrnástich kapitol, ku ktorým pridal bibliografickú poznámku, zoznam Brahmsových diel (samostatne sú k zoznamu pripojené skladby bez označenia opusu a orchestrálna spracovanie Schubertových piesní, prirodzene inštrumentovaných Brahmsom). V bibliografickej poznámke L. Erhardt podáva s kritickým

komentárom vývoj brahmsovského bádania a končí vetou: „Ukazuje sa však, že v Brahmsom živote a diele už niet veľa tajomstiev“ (s. 274). No keďže Erhardtov brahmsovský poľský originál vyšiel v roku 1969, skutočnosťou ostáva, že poslednou menovanou knihou uvedenou v bibliografickej poznámke je Rostandova dvojväzková monografia Brahms z rokov 1954–55. Časom vzniku sa teda recenzovaná práca približuje k jedinej, útlučkej pôvodnej slovenskej monografii o J. Brahmsovi od Z. Hrabussaya (Bratislava 1963).

L. Erhardt veľmi korektne spracováva a zaznamenáva udalosti, týkajúce sa Brahmsovho života a v podstate aj jeho diela. Kapitoly sa členia chronologicky, pričom ich ohraničujú roky, ktoré by sme mohli azda nazvať istými medzníkmi v skladateľskom živote; vďaka tejto koncepcii sa pred nami rozvíja Brahmsova životná cesta v istých vývinových a zmysluplných etapách. Ak napríklad autor považuje rok 1853 za jedinečný a primárne dôležitý, označí podľa toho celú kapitolu (kapitoly Erhardt nadpisuje iba rokmi, chýba akékoľvek verbálne demonštrovanie či upresnenie, iba v podtitule sa heslovito udáva ich obsah). Skutočne, roku 1853, ako vieme, vystúpil R. Schumann s apologetickým článkom Nové cesty v Neue Zeitschrift für Musik o mladom nemeckom skladateľovi – „...To je vyvolený...“, inými slovami povedané, to je ten, ktorý prísť musel. V knihe sa dočítame o Brahmsových chudobných rodinných pomeroch, ktoré do istej miery formovali aj jeho uzavretú povahu, o umeleckých priateľstvách, ktoré zohrávali v jeho vývoji a živote podstatnú úlohu, o ženách, ktoré mu boli blízke, o re-

cepcii jeho diela v nemecky hovoriacich krajinách, v Anglicku i USA (kde sa jeho dielo rozšírilo a spopularizovalo vďaka v Amerike naturalizovaným významným nemeckým hudobníkom), ale aj o príčinách malého záujmu o Brahmsovu hudbu vo Francúzsku. No a prirodzene dočítame sa o samotnom Brahmsom umeleckom pôsobení a jeho tvorbe. Kniha Ludwika Erhardta z hľadiska fakto-graphického či biografického vlastne nemožno nič vyčítať, je naozaj starostlivo spracovaná, presná, dôkladná (malí tlačiarenski škriatkovia si sem-tam síce zašantili, no túto skutočnosť ťažko pripísať na vrub autora). Limitujúce možnosti knižky sú dané už jej zameraním či skôr hudobnoliterárnym žánrom (biografiou), ktorý určuje výber prostriedkov a metód i okruh problematiky. Preto silnú stránku práce tvorí rozprávačská, naratívna zložka, menej sa autorovi darí sugestívny výklad tvorivej poetiky skladateľa, pričom v úsilí neobísť analýzu jednotlivých diel, nevyhne sa nebezpečeniu istej verbálnej stereotypnosti. Prínosné je bolo za radenie jednej či dvoch syntetizujúcich kapitol, čím by interpretácia obrazu Brahmsovej osobnosti nadobudla sústredenejší rozmer.

Sympatické však je, že poľský muzikológ L. Erhardt spomenul aj jedinú koncertnú cestu J. Brahmsa do Poľska či presnejšie jediný koncert v Krakove, na ktorom účinkoval spolu so slávnym huslistom tých čias a skladateľovým priateľom J. Joachimom (s. 200 a ď.). Menej sympatické je, že knižná redakcia Opusu nepovažovala za potrebné doplniť knihu o menšiu stať, venovanú Brahmsovým návštevám v Bratislave a jeho vzťahu k tomuto mestu, prípadne recepcii Brahmsovej hudby v Bratislave alebo dokonca na Slovensku. (Pre prípadných záujem-

cov o túto problematiku odkazujem aspoň na článok G. Dušínskeho Johannes Brahms a Bratislava, Hudobný život č. 9, r. XV, 1983.) Sami sa tak pričítujeme o skutočnosť, že pozoruhodné poznatky o hudobných dejinách Slovenska zostávajú zväčša známe iba okruhu odborníkov. Je to tristné o to väčšie, že nový brahmsovský knižný titul možno očakávať asi tak o ďalšie štvrtstoročie!

Nazdávam sa taktiež, že čitateľa by zaiste zaujímala osobnosť autora monografie; o Ludwikovi Erhardtovi, inak šéfredaktorovi časopisu Ruch muzyczny, poskytnie síce informáciu pozoruhodná viaceráväzková poľská Encyklopedia muzyczna (vo zväzku 3, 1987), najprv sa však bolo treba zahrať tak trochu na detektíva, pretože v celej Bratislave existuje táto encyklopédia pravdepodobne iba v jedinom exemplári v príručnej knižnici Lisztovho hudobného pavilónu UK. Namiesto citátu, väčšinou vybraného z textu knihy, prípadne popularizačného sloganu a doporučenia o kvalitách predkladanej knihy, bolo by teda účelnejšie i vhodnejšie uviesť na záložke stručné biografické údaje o autorovi publikácie, jeho špecializáciu i výber publikovaných prác (do úvahy by prichádzala aj malá fotografia autora).

Na záver si neodpustím poznámku. Možno by tiež stálo za úvahy zainteresovať autorsky aj domácich muzikológov, veď edícia s jej zacielením si nekladie za povinnosť orientovať sa na pramenné objavy a prinášať doteraz celkom neznáme fakty či poznatky, ide tu o vykreslenie obrazu významného tvorivého zjavu s individuálneho osobnostného pohľadu s opretím sa o doterajšiu bibliografiu. Alebo sú slovenskí muzikológovia – pre Opus – naozaj takí málo spoľahliví?

JANA LENGOVÁ

Ľudová pieseň ako predmet komplexnej analýzy

Dusan Holý: Zpěvní jednotky lidové písně, jejich obsah a význam (Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1988)

Alica Elščeková: Teória a realita vzťahov medzi textami a nápevmi ľudových piesní (In: Musicologica Slovaca XIII. Veda Bratislava, 1988, s. 20–50)

Eminentným záujmom v práci D. Holého je diskusia v kolegiálnom kruhu, respektive vlastný prínos, obohatenie možností riešenia problémov vedeckej analýzy ľudových piesní. Jeho postoj k výsledkom kolegov je nanajvýš tolerantný. S ich výskumami ďalej pracuje, na mnohých miestach ich koriguje, zdôvodňuje svoje postoje a zohľadňuje správny aj iných spôsobov riešenia otázok analýzy ľudových piesní. D. Holý je typom moderného vedca, ktorý zdôrazňuje potrebu komplexného skúmania ľudovej piesne z hľadiska jej melodiky, textu, sociálnej funkcie a podobne.

Tie isté ciele sleduje Alica Elščeková vo svojej práci. Prístup oboch vedcov sú však odlišné. Prehľadovanie čiastkových pohľadov iba na niektoré stránky ľudovej piesne znamená pre jedného rozličné prípravné etapy ku komplexnému skúmaniu, pre druhého sú to iba jednostranné, ba zastaralé spôsoby prístupu k skúmanému folklórnemu materiálu. D. Holý sa jednoznačne orientuje na výsledky strojového spracovania ľudových piesní a výskum sémantických spôsobov riešenia analýzy podľa sovietskeho etnomuzikológa Volodymyra Ho-

Alica Elščeková zaujíma skeptický až odmieta- vý postoj k tomuto druhu orientácie. Svoje názory vyjadruje slovami: „Podstata hudobnej sémantiky je takou terou incognitum, akou bola po storočia a ani súčasné hudobnosedmické výskumy nám neobjasnili vnútornú konzistenciu hudobného obsahu... Na pochybách nás v tomto smere nechali výsledky výskumov berlínskeho pracovného projektu, francúzsko-kanadskej semiotickej školy, pražského tímu a špeciálneho sympózia Medzinárodnej rady pre tradičnú hudbu z Kolobrzegu v Poľsku roku 1982 na tému Hudba a jazykový charakter. Z toho dôvodu je hudobno-textový vzťah ešte ťažšie vyslediteľný v celej širokej palete od jednoduchej ľudovej piesne, komponovanej piesne...“ (s. 22). Autorka sa preto prikláňa ku komplexnému výskumu ľudovej piesne najmä cez jej sociálnu funkciu v živote človeka, skúmajúc väzby textu s melódiou a ich účinnosť na interpreta a poslucháča. Svoj výskumný program vyjadruje nasledovne: „Primárnym východiskom nám bude funkcia prejavov, ktorá integruje jednotlivé zložky do jedného celku... Naše poznanie sa musí opierať o celostnejší a komplexnejší súbor celej palety determinánt, ktoré určujú piesňový prednes v jeho spoločenskej a individuálnej funkcii.“ (s. 33).

Jeden vedec pracuje s ľudovou piesňou v mikrodetailech, analyzuje ju „pod mikroskopom“, aby dostal na svetlo jej najmenšie časti. Tento spôsob má odhaliť špecifické a integračné prvky, z ktorých sa organizmus ľudovej piesne skladá. Druhý vedec

stavia svoj pohľad na skúmaný fenomén z hľadiska jeho funkčnej determinácie. Na jednej strane teda minuciózny pohľad a na druhej strane snaha o zachovanie celistvého tvaru piesne aj pri jej analýze.

V zhode s D. Holým vyslovujem názor, že nemožno zaujať jednoznačne odmietať, alebo kladné stanovisko k názorom vedcov a postupom ich riešení nastolenej problematiky. Jeho kniha končí sympaticky tolerantným postojom: dokumentuje to posledná kapitola a jej titul Príspevek do neukončené diskuse. Hoci pracuje veľmi precízne, takpovediac klasicky vedeckým spôsobom, ostré jeho pera otupuje úsmevný tón, v ktorom upúšťa od „vážnych výrokov tam, kde ide (iba-) pridať A. M.) o kozí chl“ (s. 125). Sympatický tón D. Holého nás sprevádza od začiatku jeho práce, vychádzajúcej zo štýlu Karla Čapka a jeho vtipného článku Dvanásťero figur zápasu perem, čili príručka písmeňnej polemiky. Podľa jeho príkladu sa obracia sám k sebe, aby sa vyspovedal ako polemik. Základný tón jeho polemiky určuje aj Šaldova veta z článku Kritika patosem a inspiráci z roku 1905: „Nesoudit jest stavem rozkoše a pohodlí, souditi jest stavem bolesti a utrpení.“

Polemika D. Holého s partnermi je úzko spätá s ich publikovanými prácami, bez ich existencie by nemohla vzniknúť ani jeho kniha (aspoň nie v tejto podobe). Mne sa stala Holého práca inšpiračným zdrojom k ďalšiemu analytickému spôsobu práce s ľudovou piesňou. Opäť si uvedomujem, ako úzko sa na seba viažu vedecké výsledky dosahované individuálnym úsilím a znamenajú vždy krôčik dopredu, ktorý sa môže stať veľmi pevným a perspektívnym momentom. Holého prácu nemožno považo-

vať iba za komentár a hodnotiaci postoj k výsledkom svojich kolegov. Je príspevkom k riešeniu problémov analýzy, rešpektujúc samotnú podstatu skúmaného materiálu.

Jadrom záujmu Dušana Holého je spevná jednotka, jej melodické, rytmické a textové stavebné segmenty. V porovnaní s ostatnými autormi, ktorých práce sa dotýkajú komplexnej analýzy ľudových piesní, stanovuje D. Holý pojem riadku, ako najmenšiu a najnižšiu formovú jednotku, ktorú už nemožno deliť na kratšie úseky. (VI. Hošovský napríklad pojem riadku vôbec nepoužíva. Namiesto toho pracuje s pojmom perióda vo význame nápevu jednej slohy, ktorú delí na menšie segmenty a syntagmatické členy). Za základnú, primárnu a ústojnú stavebnú jednotku v strofických piesňach považuje D. Holý slohu. Skúma jej vzťahy k iným jednotkám a naznačuje význam výsledkov pre sledovanie variačného procesu, prípadne vydavateľskú prax a objektivizáciu postupov pri analytickej a porovnávacej práci.

Oba pohľady na skúmaný fenomén, napriek odlišnosti sú výstojne súčasné, kvalifikované, vedecky erudované, plné skúseností, vedeckej akribie, ľudského vzťahu, vychádzajúce z nahromadených poznatkov. Pre pokračovanie výskumov v tejto oblasti (ktorá čaká mnohých mladých etnomuzikológov) sú oba a mnohé ďalšie pohľady nevyhnutne potrebné.

ALEXANDER MÓZI



Dobová karikatúra Giuseppe Verdiho

Po nesmelom exkurze do hudby 20. storočia (neo-zameranie tvorby B. Martinu neprekročilo sluchové možnosti našej „hudby-čhtivej“ verejnosti) načrela dramaturgia opery Slovenského národného divadla opäť do bezpečných vôd osvedčeného talianskeho romantizmu a na pomoc si prizvala jeho najspofahlivejšiu oporu – Verdiho, odedého tentokrát do šatu Macbetha (premiéra 18. a 20. mája).

Dramaturgický zámer môžeme chápať jednak ako snahu o využitie Verdiho v mene zaplnenia miest našej prvej opernej scény, alebo, na druhej strane, ako napĺňanie programu postupného (i obnovovaného) uvádzania a poznávania tvorby tohto veľikána. Ideálna je pochopiteľne nenútená prítomnosť publika, ktoré „nekupuje“ Verdiho iba cez zbory židovských zajatcov, dojemný osud parížskej kurtizány či samopašnú áriu zhýralého vojvodu z Mantovy. Osud a životnosť ostatnej inscenácie ukáže až čas, predpoklady životnosti či neživotnosti však možno odhadnúť už dnes. Hľadať ich treba ako v dramatickom deji opery, tak i v hudobnej podobe diela.

Boj o moc a jej udržanie, nešťiaci sa využiť i tie najrafinovanejšie a najpódliejšie prostriedky, je zrejme starý ako ľudstvo samé a my sami sme každodennými svedkami po-

dobných úsilí. Avšak podoba, v akej podáva túto bežnú ľudskú vlastnosť Verdi, by dnes nevystrašila hádam ani dieťa. Je teda pochopiteľné, že režisér (J. Gyermek) sa nepokúšal o aktualizáciu za každú cenu, ale podal príbeh tak „ako ho sám kúpil“. Nadčasovosť hlavnej idey „krvilačného“ Macbetha (v histórii funguje mimochodom ako rozumný a uznávaný panovník) naznačuje iba v celkovom uchopení inscenácie (v tom treba vidieť i jeho prínos): príbeh okolo ctibažného škótskeho kráľa je vlastne divadlom sveta, scénou, na ktorej hráme svoje úlohy. Tento zámer umocnil návrhom a riešením scény i V. Suchánek, ktorý vytvoril ilúziu divadla v divadle, pričom hernou plochou protagonistov nebol iba priestor za oponou (vlastné divadlo), ale aj pred ňou (svet). Podarilo sa mu teda určitým spôsobom zotrieť hranicu medzi reálnou skutočnosťou a divadelnou ilúziou. Tento postup možno pri troche fantázie navyše chápať ako vytvorenie určitej paralely Shakespeare – Verdi.

Celkové riešenie scény je antiiluzórne, cieľom je (okrem naznačenej myšlienky) farebné pôsobenie na zmysly diváka (opäť v súlade

nošík – pozn. J. D.). Riešenie vidím v jednoduchom odstránení pristavených stoličiek, čím sa síce zruší ilúzia stola a skomplikuje sa výstup a zostup hlavného hrdinu z pódia, divák sa však určite prestane čudovať, prečo sa tak vznešený pán prechádza po stole (tento dojem je obzvlášť silný pri pohľade z príziemia).

Ak hovorím o režijnej koncepcii, nemôžem nespomenúť využitie časového priestoru počas predohry na aranžovanie pôsobivého scénického prológu, anticipujúceho priebeh a myšlienku diela. Ide o dobrý nápad, postupné „odstavenie“ jednotlivých postáv Macbethom by som však vyjadril expresívnejším hereckým gestom – štylizované odsotenie totiž nepôsobí jednoznačne a presvedčivo.

Napokon mi zostáva najnevďačnejšia úloha – hodnotiť výkony jednotlivých zúčastnených sólistov, zboru a orchestra. Počas mojej dlhšej praxe hudobného publicistu som sa stretol s rozšíreným názorom, že do opery sa chodí počúvať, alebo ak chcete, chodí sa tam „na spevákov“. Tento názor som ochotný akceptovať iba do tej miery (ako to už napokon

Nový titul – staré problémy

s ideou diela): prevláda šedá a čierna, v niektorých momentoch konfrontovaná s červenou: červená opona, za ktorou sa odohrávajú krvavé udalosti, červeno prestretý stôl, za ktorým Macbeth zapíja svoje „úspechy“, červené vládarske kreslá a časť kostýmov (H. Bezáková) Macbetha a jeho lady, pôvodne celých čiernych atď. Takéto farebné riešenie je síce logické, keďže však neobsahuje vo väčšom meradle kontrast, počas vyše dvoch hodín trvania predstavenia pôsobí fádne. Navyše, scéna je vo väčšine obrazov príliš zaprataná – či už samotnou stavbou alebo účinkujúcimi, konečný efekt sa teda zrejme nestane vyhľadávanou pastvou pre oči.

Za nedomyšlený moment scény považujem premenu pódia, resp. priestoru pred divadlom v divadle, ktoré sa v 2. dejstve spomenutým červeným súknom a pristavením stoličiek mení na slávnostnú tabuľu. Stáva sa tak síce variabilným, ale iba do tej miery, kým sa po ňom neprechádza hlavná postava. Zrazu totiž evokuje – napríklad – krémovú scénu známeho filmu bratov Siakelovcov (Já-

vyjadril niekto múdrejší predomnou), že ak sa na scéne objaví Pavarotti a začne spievať – nemusí sa pri tom ani pohnúť z miesta. V ostatných prípadoch však neprestanem tvrdiť, že opera je hudobným divadlom, hudobnou drámou či hudobnodramatickým útvarom (v každom prípade zjednotením divadla, resp. drámy s hudbou). Ako dôkaz svojho tvrdenia uvádzam skalkných návštevníkov našej opery: nezdá sa mi totiž pravdepodobné, že ak by im išlo len o spev, mohli by absolvovať niektoré tituly či mená dva či dokonca niekoľkokrát.

K týmto úvahám musím pripojiť ešte chronicky konštatovanú skutočnosť, že náš ideál v oblasti vokálneho umenia neformujú výkony a produkcie provinčných scén, ale kvalitné a dnes už každému dostupné nahrávky. Každý spevácky výkon teda automaticky hodnotíme z hľadiska uspokojenia našich estetických potrieb, determinovaných práve týmto ideálom. Z nutnosti (napokon, čo iné nám už zostáva) sme do určitej miery tolerantní (ako napr. i pri hodnotení našej módy, našej elektroniky, nášho nábytkárskeho či spotrebného priemyslu). Spevácky výkon však nesmie prekročiť hranicu dobrého vkusu. Ako mi však – opäť – ukázala prax, určenie tejto hranice nie je takou samozrejmosťou, ako som sa naivne domnieval. V podmienkach operného súboru je napríklad často determinované viac prevádzkovými, sociálnymi, etickými čidôvodmi, ako mementmi čisto umeleckými. Pre kritika má táto prax neblahé následky – stojí pred dilemou, či hodnotiť výkony objektívne (a tak napr. konštatovať, že ten či onen sólista, niekoľkokrát opuncovaný, by v momentálnej dispozícii neprešiel pravdepodobne ani konkurzom do zboru), alebo s prížurnými oboma očami, resp. zavretými ušami. Osobne sa v tomto prípade prikloním ku kompromisu.

V postave Macbetha sa prezentovali dvaja poprední sólisti – F. Caban a P. Mauréry (druhého som počul iba na generálke). Oba ja zvládli tento ťažký a exponovaný part na štandardnej úrovni, radovému divákovi asi nebude konvenovať Mauréryho „spievanie do seba“ (ide o jednu nepríjemne sa po Slovensku rozširujúcu spevácku techniku), u p. Cabana som postrádal väčšiu koncentráciu tónu, ktorá by mu nepochybne dopomohla ku kultivovanejšiemu vokálnemu prejavu, najmä pri „robení veľkých tónov“. Prvá (z hľadiska poradia premiér) Lady oboch spomenutých pánov – M. Blahušáková – sa viac sústredila na vokálny výraz (estetický výkon sólistky žiaľbohu oslabilo živé tremolo), suverénna E. Kittnarová (mimochodom ako jediná schopná sústrediť pozornosť viac na herecký prejav než spásnosné dirigentove ruky) v tej istej postave zúročila dlhoročné skúsenosti, získané na podobne vnútorné rozorvaných postavách (Abigail, Salome a iné). Jej frázovanie a spevná kantilénna síce neboli natoľko štýlové ako u Blahušákovovej, postavu ctibažnej ženy však kreovala naprosto presvedčivo. Dvornej dámy sa zhostila spoľahlivá D. Livorová a A. Micháliková; v menšej postave Lekára sa predstavil S. Beňačka a R. Uhlár. Za spevácky najlep-



Protagonisti predstavenia – F. Caban (Macbeth) a M. Blahušáková (Lady Macbeth).

Snímka J. Vavro



Úlohu Banca stvárnil na vysokej profesionálnej úrovni P. Mikuláš.

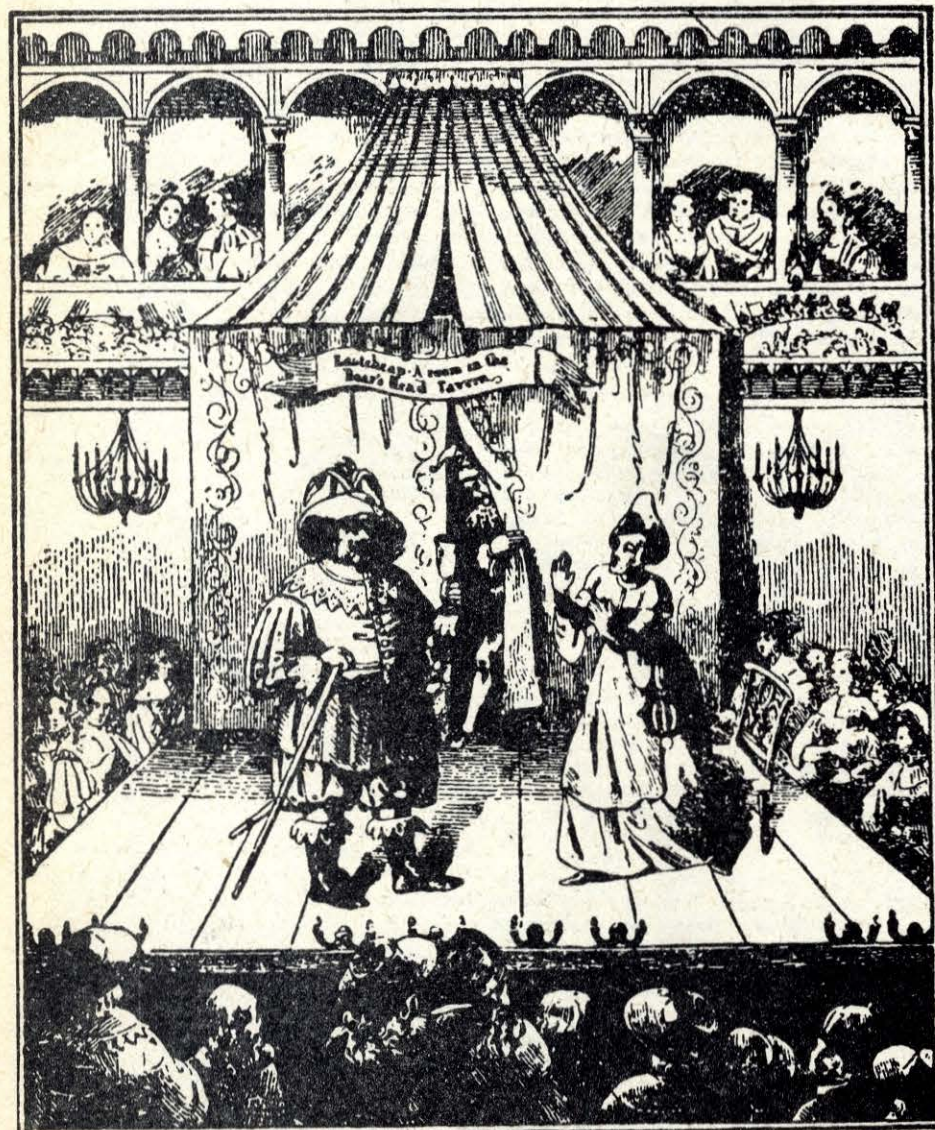
Snímka J. Vavro

šie, profesionálne zvládnuté výkony považujem stvárnenie postavy Banca P. Mikulášom a J. Špačkom. Dokonca pri p. Špačkovi musím konštatovať, že s pribúdajúcimi rokmi jeho dovtedy komornejšie ladený bas vzrrel, ako v objeme, tak i vo farbe. S veľkými sympatiami som prijal tenorový výkon mladého L. Ludhu. V postave Macduffa sa prezentoval viac-menej iba jednou áriou, zvládol ju však suverénne, štýlovo a bez zjavnej námahy či technických problémov. V hlase má navyše ono potrebné napätie, ktoré ho predurčuje – i keď zatiaľ na lyrickejšie ladené – party talianskeho belcanta. Z nespomenutých sólistov účinkovali J. Ábel, P. Gábor, A. Harant, J. Oniščenko, B. Šimanovský, L. Hudecová a A. Svobodová.

Svojím výkonom ma sklamal spevácky zbor, na oboch premiérach som postrádal najmä pregnantnosť, tak potrebnú práve u Verdiho (zbormajsterka K. Bezáková). Hudobné naštudovanie orchestrálného partu bojovalo s „detskými chorobami“, hráčov nedokázalo dohnať k energickejšiemu výkonu ani presné a „burcujuce“ gesto dirigenta (D. Štefánek). Pod tanečné vložky sa podpísal choreograf K. Tóth.

Handicapom predstavenia, ktorý podľa mňa zohrá úlohu pri životnosti inscenácie, je uvedenie opery v talianskej reči. Prestaňme si už konečne nahovárať (a v tejto chvíli na budem opakovať, predpokladám, že nie posledný raz), že radoví návštevníci opery SND poznajú napr. Shakespeara, a že v prípade, ak nie, tak im pomôže krátky obsah opery, obsahujúci informáciu o konaní ôsmich postáv. Prestaňme si namýšľať, že týmto divákom je jasné, o čo išlo v prológu, že vedia, čo sa stalo za oponou, že im je jasné, kto sú tí traja či štyria na mórach, kto a prečo uteká v závere prvého dejstva z javiska, alebo, čo je to za panoptikum v 2. dejstve. Alebo chceme naozaj prinútiť návštevníka, aby sa pred predstavením či počas prestávok vzdal príjemného spoločenského uvoľnenia, sadol si niekde do kúta a usilovne študoval priložený preklad libreta? Proti tomu, myslím, by už protestovali i pracovníčky v bufete... Túto otázku je podľa môjho názoru možné riešiť iba jedným spôsobom: jasne si vopred koncipovať cieľ predstavenia a na tomto základe zvoliť najefektívnejšie prostriedky.

JURAJ DOŠA



Koncepcné riešenie inscenácie evokuje divadlo Shakespearovej éry, tak, ako ho vidíme na dobovom vyobrazení (vnútrošok londýnskeho divadla Červený vlk z r. 1600).

● 90. VÝROČIE NARODENIA PAVLA HAASA. 21. júna si pripomínáme 90. výročie narodenia českého skladateľa Pavla Haasa, ktorý sa stal počas druhej svetovej vojny jednou z obetí fašizmu.

Narodil sa v Brne, kde tiež celý život aktívne pôsobil. Študoval na brnenskom konzervatóriu (1919-1921) skladbu u J. Kunca a kontrapunkt u V. Petrželku, v roku 1922 absolvoval Majstrovskú školu skladby u Leoša Janáčka, ktorého vplyv sa odráža vo väčšine jeho diel. Dokázal sa znamenite prispôsobiť Janáčkovým metódam a spojiť ich s vlastnými výrazovými prostriedkami, charakterizovanými stručnými, výraznými motívami, použitím väčších dizonancií a pozoruhodnou melodickou, harmonickou a rytmickou invenciou. V Haasovej tvorbe badať inšpiráciu moravskými ľudovými piesňami, židovskými nápevmi, džezom, ale aj hudbou Stravinského a Honeggera. Vrcholom Haasovej skladateľskej práce bola dramatická opera Šarlatán, ktorá vznikla v rokoch 1934-37. V decembri 1941 ho zatklo gestapo a odvlieklo do terezínskeho koncentračného tábora. I tu sa naďalej venoval hudbe, dokonca tvoril nové skladby (napr. Suita pre hoboje, Symfónia - nedokončená, Štyri piesne na slová čínskej poézie, pripomínajúce svojou svätováclavskou symbolikou domov). Zahynul v Osvienčime - 17. októbra 1944.

P. M.
● VÝMENNÁ DRUŽOBNÁ PRAX. Už viac rokov sa úspešne rozvíja družobná spolupráca medzi Vysokou školou múzických umení v Bratislave a Vysokou hudobnou školou C. M. von Webera (Hochschule für Musik C. M. von Weber) v Drážďanoch. Využíva sa najmä forma študijných pobytov pedagógov a výmennej praxe študentov. V dňoch 13.-19. marca t. r. taktiež pobudla v Drážďanoch skupina bratislavských hudobníkov, poslucháčov VSMU, ktorí sa úspešne predstavili na koncerte v aule tamnej Vysokej hudobnej školy. V programe, zostavenom z diel B. Smetanu, S. Prokofieva, B. Bartóka, C. Debussyho, A. Dvořáka, P. Mascagniho a E. Suchoňa účinkovali klaviristi M. Biegelbauerová, M. Štefko, speváčky A. Dudášová, I. Michalíková a dychové kvinteto v zložení M. Turner, flauta, L. Roth, hoboje, R. Šebesta, klarinet (vystúpil aj ako sólista) E. Mešina, fagot a B. Hóž, lesný roh. Rektor školy prof. D. Jahn ocenil podnetné kontakty oboch škôl, ako aj výbornú pripravenosť mladých umelcov i dobrú dramaturgiu skladby programu. Študenti mohli vo voľnom čase obdivovať kultúrno-historické a umelecké pamätihodnosti Drážďan a okolia, zúčastniť sa na predstavení opery R. Wagnera Blüdzaci Holanďan (v réžii W. Wagnera), či absolvovať koncert súboru Cappella Sagittariana. V októbri zavítala zasa skupina drážďanských poslucháčov do Bratislavy.

-NA-
● OHLASY NA SKO. Krátko po turné SKO vo Veľkej Británii prišli do Bratislavy pochovalné kritiky na vystúpenia nášho telesa. Aspoň niekoľko z nich: „Večera sa uskutočnil v brightonskom Dome sviatkov pre znalcov - vďaka SKO. Dve úvodné čísla - Corelliho a Vivaldiho Concerti grossi boli vynikajúce v každom ohľade. Teplý tón sláčikov, dokonalosť súboru späť s rytmickou vitalitou a hlbokým zmyslom pre kontrast spôsobili, že výkon bol pravdepodobne najperfektnejší, aký kedy budeme počuť... Dvořákova Sereňada pre sláčiky E. dur bola vhodným vyvrcholením nádherného koncertu, najmä vďaka vedúcemu orchestra Bohdanovi Warchalovi.“ (John Freestone, Evening Argus, Brighton, 6. 3. 1989). „Je až neuveriteľné, že taký sýty zvuk bol vytvorený tak malým súborom!“ (Frank Warren, Gloucestershire, Echo, 7. marca 1989). „Sheffiel-

dski milovníci hudby nevynikajú svojím vzťahom k Šostakovičovi. Preto dlhý a entuziastický aplauz bol odrazom nádhery hry SKO.“ (D. D. Yorkshire Post, 20. marca 1989).



Snímka M. Thurzová

● MNÍCHOVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR - Die münchen Chorhuben pricestovali na pozvanie Bratislavského chlapčenského zboru do Bratislavy, kde sa 24. mája predstavili na samostatnom celovečernom koncerte v Koncertnom štúdiu Čs. rozhlasu. Za dirigovania zbormajstra a umeleckého vedúceho súboru Bernharda Reimanna predviedli výber zo svojho bohatého repertoáru, ktorý zahŕňa sakrálnu a svetskú zborovú tvorbu všetkých štýlov od renesančnej polyfónie až po súčasné zborové diela a rôzne úpravy ľudových piesní. Teleso, založené F. Rothschildom v roku 1952, sa radí k popredným európskym zborom tohto typu, jeho členmi sú chlapci od šesť do dvanásť rokov, združení na báze nezávislej spoločnosti. Chlapci získajú v súbore nielen muzikantské školenie, ale vedenie zboru kladie veľký dôraz i na rozvíjanie osobnostného profilu spevákov, ktorých motivuje pridelením podľa zásluh odstupňovaných hodností, vyznačených aj na úborových čiapkach. Každá funkcia zahŕňa konkrétnu činnosť a zodpovednosť za určitý úsek organizačnej správy telesa. Tým pestujú v chlapcoch zmysel pre vzájomnú spoluprácu, ochotu pomáhať, zodpovednosť a pocit spolupatričnosti. -H-
● VÝSLEDKY PRIESKUMU SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE. Začiatkom roka uskutočnila Slovenská filharmónia medzi návštevníkmi jednotlivých koncertných cyklov prieskum, zameraný na zistenie optimálneho začiatku koncertov a celkovej spokojnosti Bratislavčanov s koncertnou činnosťou SF. Z celkovo rozdанных 1200 anketových lístkov sa vrátilo 503 vyplnených dotazníkov, na základe ktorých ponecháva vedenie SF začiatok večerných koncertov o 19.30, nový plánovaný cyklus komorných koncertov v Moyzesovej sieni bude bývať v stredu o 19.30, koncerty pre Kruh priateľov SF (cyklus K) ostávajú v nedeľu o 10.30 h, na žiadosť väčšiny respondentov ich doplní sprievodný text o autoroch a interpretoch. Ostatné pripomienky obsiahnuté v dotazníkoch sa týkali napríklad zlepšenia kultúrnosti prostredia v Redute, služieb návštevníkom a dramaturgie. Zaujímavá je žiadosť o usporiadanie Dňa otvorených dverí pri príležitosti 40-ročného jubilea SF.

Stretnutie mladých skladateľov ČSSR a BLR v Dolnej Krupej

Stretnutia mladých skladateľov, pravidelne sa konajúce dvakrát do roka (raz na slovenskej a raz na českej pôde) za prítomnosti zástupcov jednej zo zahraničných krajín, tvoria jednu z dôležitých foriem konfrontácie ich vzájomnej tvorby. Široký priestor je v rámci nich venovaný prehrávkam skladieb, ako aj diskusiám o smerovaniach i problémoch vývoja súčasnej kompozičnej tvorby doma i v zahraničí. Je to jedna z mála platforiem (u nás), kde môže dochádzať k uvedomovaniu si postavenia vlastnej kultúry vo vzťahu k svetovej. Doteraz nám chýba medzinárodný festival súčasnej hudby; obmedzené sú možnosti štúdia v zahraničí, účasti na rôznych súťažiach, kurzoch a festivaloch. Aj uvedené stretnutia mladých skladateľov postrádajú systematickosť vo výbere jednotlivých zahraničných krajín, z ktorých niektoré socialistické boli zastúpené viackrát, kým mnohé nesocialistické ani raz. Uspokojivá nie je ani účasť našich skladateľov na výmenných akciách podobného druhu v zahraničí, podmienená viacerými limitujúcimi faktormi.

Problémov je hneď niekoľko. Z nich sú jedny viac, iné menej reálne a riešiteľné. Pokúsím sa zamerať na tie prvé a navyše súvisiace s uvedenými stretnutiami mladých skladateľov. Jeden problém tvorí slabá účasť domácich skladateľov. Častočne je príčinou ľahostajnosť, nezáujem. Ale kvantitatívne väčšie zastúpenie študentov kompozície, ako už vyštudovaných skladateľov, poukazuje aj na iný dôvod. Je ním rozkol medzi záujmami mladého skladateľa (z existenčných dôvodov núteného prijať rôzne, s kompozíciou nesúvisiace zamestnania) a jeho zamestnávateľa, ktorému význam takýchto podujatí zostáva skrytý. Ved na výkon jeho zamestnanca (pracujúceho napríklad ako hudobný režisér, redaktor...) rast úrovne jeho kompozičnej tvorby nemá žiaden vplyv - naopak spôsobuje prekážky.

V tomto roku sa prvé stretnutie skladateľov (3.-6. mája) uskutočnilo s tromi bulharskými skladateľmi, pôsobiacimi v Sofii, absolventmi tamjšieho Konzervatória (v Bulharsku má charakter vysokej školy) - Kiril Ilievskij (nar. 1955; študoval u P. Chadžieva), Krasimir Taskov (nar. 1955; študoval u P. Stojanova), Petar Petrov (nar. 1961; študoval u A. Rajčeva). Svoju tvorbu prezentovali niekoľkými skladbami, ktoré do značnej miery postrádali črty osobnostného prejavu. Vyznačovali sa síce remeselnou zručnosťou (znalosťou techník klasicisticko-romantického dedičstva, prostriedkov moderny prvej polovice 20. storočia i niektorých spôsobov povojnovej avantgardy a Novej hudby), avšak chýbala odvaha predostrieť svoj postoj, spojený o. i. s protestom voči ustáleným normám, ktorý tak charakterizuje mladého umelca. Jednou z príčin tohto stavu je pravdepodobne pomerne nízka informovanosť so svetovým dianím, obmedzené možnosti výmeny formou stáží, súťaží (ani jeden z nich

neštudoval v zahraničí, ich skladby s výnimkou ZSSR zazneli len na domácej pôde).

V diskusii sa rozvinula téma o progresívnych vývojových cestách súčasnej hudby. V tejto súvislosti sa spomenula tvorba G. Kančeliho a A. Šnitkeho, dobre známa aj bulharským kolegom. Pohotovo postrehli aj určitú podobnosť medzi ňou a hudbou V. Godára, ktorá predstavovala pre nich hodnotovo najvyšší stupeň z predvedených ukážok z našej strany. Analogicky k tomuto smerovaniu v hudbe ponúkli skladbu jedného zo svojich kolegov G. Arnauda (nar. 1957, študoval u A. Taneva) - Koncert pre komorný orchester, poukazujúcu nesporne na talent svojho tvorca. Chýbala jej však súdržnosť a funkčnosť častí vo vzťahu k celku, myšlienková závažnosť a výber použitých prostriedkov, čo tak charakterizuje Godárovo dielo. V diskusii ďalej bulharskí kolegovia postrehli rozdielnosť štýlových orientácií v radoch mladých slovenských skladateľov, ktorá zrejme v Bulharsku nie je natoľko príznačná. Z vypočutých ukážok popri Godárovi zaujala I. Szeghyová, brnenský skladateľ R. Istvan a z najmladších M. Betko a M. Piaček, ktorým predpovedali budúcnosť úspešného skladateľa. Ďalšie témy diskusie sa týkali otázok využitia folklóru a tradície v kompozícii, kde bulharskí skladatelia opäť zaujali známe stanovisko o primárnosti zážitku, výsledného tvaru voči zvoleným kompozičným prostriedkom. Ich názory nemali však svoj ekvivalent v tvorbe, kde bolo cítiť prevládajúce tradičné (na spôsob moderny prvej polovice 20. storočia) spracovanie folklóru. Otvorene na tento rozpor hneď na začiatku poukázal P. Martinček a ďalší diskutujúci, čo naštartovalo atmosféru neformálne prebiehajúcich polemík. Napriek názorovým rozdielom panovalo priateľské ovzdušie, potrebné na rozvíjanie priateľských kontaktov aj za rámec takýchto stretnutí.

Žiada sa mi ešte upozorniť na organizačné zabezpečenie. Zo slovenskej strany bolo stretnutie pripravené príkladne, na čom mala nemalú zásluhu PhDr. Zuzana Krajčiová, tajomníčka Tvorivej komisie pre teóriu a kritiku i Kruhu mladých skladateľov, ďalej predsedníctvo ZSSKU i Federálneho ZČSSKU a SHF. Po prvýkrát bolo technické zariadenie obsluhované profesionálne - Ing. E. Walzelom, technickým pracovníkom Elektroakustického štúdia Č. rozhlasu v Bratislave. Zo slovenských skladateľov sa zúčastnili šiesti, pričom boli k dispozícii partitúry i nahrávky ďalších kolegov. Za českú stranu to boli len dvaja a nahrávky a partitúry ostatných českých skladateľov chýbali. K dispozícii neboli ani propagačný materiál za českú a bulharskú stranu - profily, platne, vydané notové materiály atď. V budúcnosti by to mala byť jedna z požiadaviek pre zástupcov zúčastnených krajín, ktorí okrem vlastných skladieb by mali uviesť aj reprezentatívnu vzorku mladej kompozičnej tvorby svojej krajiny.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

● PODUJATIE V MARKUŠOVCIACH. Múzeum hudobných nástrojov v letohrádku Dardanely v Markušovciach, okrem výstavy historických nástrojov pravidelne pripravuje aj hudobné podujatia - často venované mladým poslucháčom. Jedným z nich bolo aj stretnutie s bratislavskou klaviristkou Vierou Doubkovou so žiakmi ZŠ z Harichoviec pri Levoči. Na programe zazneli diela J. S. Bacha, L. v. Beethovena, R. Schumanna a C. Debussyho. F. S.

HIS informuje

Denník Táne Savičevovej pre soprán a dychové kvinteto Juraja Hatríka odznel 28. 5. 1989 v Dome nemecko-sovietskeho priateľstva v rámci Drážďanských hudobných slávností (20. 5.-4. 6. 1989). Sopranový part spievala japonská sopranistka Chihoko Nakata.

● Skladby M. Burlasa - Plač stromov, J. Duriša - Sny, R. Bergera - Epitaf pre Mikuláša Koperníka, V. Kubičku - ...a plakal by aj kameň a J. Pospíšila - Suita ad modum tympanorum uviedol V. Kubička na pôde Akadémie der Künste v Berlíne v rámci 2. Dielne elektroakustickej hudby 20. 5. 1989. Na tomto podujatí sa zúčastnil na pomnute Medzinárodnej konferencie elektroakustickej hudby (C. I. M. E.).

● Pod názvom Fond mladým uvrejnili krajiniský denník Moloda gvardia 18. 5. 1989 interview s riaditeľom SHF dr. Milanom Ješkom. Rozhovor pri príležitosti

35. výročia SHF spracoval redaktor Igor Petrov.

● VI. medzinárodné bachovské slávnosti NDR sa uskutočnili v dňoch 13.-18. 9. 1989 v Lipsku. V rámci festivalu sa realizujú koncerty barokovej hudby, medzinárodná konferencia na tému J. S. Bach-Schaffenskonzeption, Werkidee, Textbezug (II. a 12. 9. 1989) a exkurzia do Altenburgu. JS

● Redakcia HIS SHF v spolupráci so Slovenským koncertom pripravuje propagačný materiál v anglickej a slovenskej jazykovej mutácii pod názvom Slovenská populárna hudba a džez. Bulletin obsahuje témy: Moderná populárna hudba od druhej polovice 70-tych rokov na Slovensku, Rockové začiatky na Slovensku a súčasnosť, Folkové hnutie a jeho zakladatelia, Predstavitelia džezu na Slovensku, Bratislavská lýra a Bratislavské džezové dni ako vrcholné podujatie roka, Hudobnoteoretické práce na Slovensku. YL

KONKURZY

Riaditeľ Konzervatória v Bratislave, Tolstého 11, vypisuje konkurz na obsadenie voľného miesta:

- učiteľa klavírnej korepetície.

Kvalifikačné predpoklady: vysokoškolské vzdelanie príslušného smeru a pedagogická prax. Predpokladaný nástup interného alebo externého vyučovania je 1. septembra po schválení konkurznej komisie.

Prihlášky doložené dotazníkom, životopisom, overenými dokladmi o vzdelaní a praxi možno podať do dvoch týždňov od uverejnenia konkurzu na adresu Konzervatória v Bratislave.

★ ★ ★

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz do hlasov operného zboru:

- soprán,
- alt,
- tenor,
- bas.

Konkurz sa uskutoční dňa 19. 6. 1989 o 14. hod. v skúšobni operného zboru na Gorkého ul. č. 4, Bratislava. Podmienky: zaspievať umelú alebo ľudovú pieseň a jednu áriu.

Muzički biennale Zagreb 1989

Tohtoročné 15. záhrebské hudobné bienále i napriek svojmu jubileu nepôsobilo nijako slávnostne okázalo, honosne a hlučne, ale bolo skôr uzavretou záležitosťou odborníkov a zanietených záujemcov o súčasnú hudbu.

Zaujímavá a netradičná bola dramaturgická štruktúra bienále, ktorá sa javila ako jubilejná retrospektívna panoráma tzv. avantgardnej hudby od počiatku 20. storočia až po dnes (avantgarda chápaná nie jednostranne, ale ako odraz jednotlivých etáp vývoja hudby v našom storočí). Pravda, v tomto zmysle je možné o dramaturgickej koncepcii bienále diskutovať, pretože orientácia na svetovú hudobnú avantgardu smerovala podstatne viac od Záhrebu na západ, ako na sever, juh či východ. Ale to už je vec usporiadateľov...

Podľa podrobnej informácie o tomto maratón (8.-14. 4. 1989) je priam nemožné, tak ako bolo nemožné stihnúť všetko, čo bienále ponúkalo. Jeho štruktúra bola rozdelená do štyroch programových blokov: a) Štyridsať rokov elektroakustickej hudby b) Škola súčasnej hudby c) Večerné koncerty d) Nočné koncerty a javiskové produkcie.

Okrem toho paralelne s večernými koncertmi prebiehal cyklus Zvuk a film. Pokúsím sa aspoň stručne charakterizovať jednotlivé programové bloky.

40 rokov elektroakustickej hudby

Šesťdielny cyklus (vždy o 10.00) začínal dielami P. Schaeffera, K. H. Stockhausena, H. Eimerta, B. Maderna, Gy. Ligetiho, L. Beria a ďalších prvých priekopníkov elektroakustických kompozícií. Nemožno menovať všetkých autorov (zazneli skladby vyše 50 autorov), chceme sa zmieniť skôr o vydarenej dramaturgickej koncepcii tohto cyklu, ktorý chronologicky, s dôrazom na kvalitu a význam jednotlivých autorov a diel prezentoval doterajší štyridsaťročný vývoj tejto hudby. Cyklus uvádzal H. U. Humpert a šiestu časť, venovanú elektroakustickému štúdiu III. programu beľhradského rozhlasu – V. Radovanovič. Obaja sú autormi pozoruhodnej publikácie, ktorá teoreticky odborne a s prehľadom zachytáva doterajší vývoj elektroakustickej hudby, prácu jednotlivých štúdií (aj bratislavského) a v encyklopedických heslách informuje o jednotlivých skladateľoch.

Uvedený cyklus presvedčivo dokumentoval, že tento druh tvorby nie je privilegovanou, nežiadcou exkluzívnou záujmovou činnosťou, ale logickým dôsledkom vývoja avantgardných poetík hľadajúcich nový zvukový a výrazový materiál. Cyklus tiež dokázal, že elektroakustická hudba má už svoje dejiny, svojich klasikov, pokračovateľov i ďalších hľadačov nového ideálu. Bolo pre mňa milým potešením, že medzi touto svetovou „elitou“ bolo zaradené dielo Jozefa Malovca Ortogenesis s pozitívnym ohlasom.

Zaujímavosťou tohto i ďalšieho cyklu bol voľný vstup na podujatia, ktoré sa konali v neformálnom prostredí foyer Malej dvorany. Príklad nasledovaniahodný, pretože naše elektroakustické štúdio má vo svete dobrý zvuk a takáto rekapitulácia by nezaškodila ani domácim záujemcom.

Škola súčasnej hudby

Z podobných programových zámerov ako predošlý vychádzal aj tento šesťdielny cyklus, s tým rozdielom, že išlo o živú hudbu. Možno diskutovať o už spomínanej dramaturgickej orientácii; cyklus bol zameraný na tieto skladateľské osobnosti: O. Messiaen, G. Ligeti, K. H. Stockhausen, A. Berg, B. Bartók, A. Schönberg, I. Stravinskij a E. Satie. Výber skladieb bol zrejme motivovaný domácimi reprodukčnými možnosťami. Messiaenove skladby (Quator pour la Fin du Temps a i.), Stockhausenov Cyklus (1959) a Kontakty (1959-60), Bergova Lyrická suita, Bartókove 3. sláčikové kvarteto, Satieho Gymnopédie a i. boli náročnou previerkou záhrebských sólistov a komorných súborov, z ktorých pre mňa najsympatickejšie vyznelo Klimovo kvarteto (Berg, Bartók). Napriek viacerým interpretačným podľznostiam nemožno cyklu uprieť – i vzhľadom na voľný vstup, didaktický zámer (dobré sa počúvali napríklad neprávom u nás nehrané skladby E. Satieho, kombinované s recitáciou vo foyeri Koncertnej dvorany) a účasť mladého publika (prevažne poslucháčov hudobných učilísk) bola viac ako sympatická. Dôležité je aj to, že táto tvorba je v repertoári domácich sólistov a komorných súborov bežnou záležitosťou.



Centrom záhrebského bienále bola koncertná dvorana „Lisinski“.

Večerné koncerty

Mali byť hlavným dramaturgicko-interpretácnym pilierom záhrebského bienále. Prevládala tu dramaturgická voľnosť, široký záber kompozičných techník a poetík, bola tu i skladateľská skostnatelosť, bezvýrazná a neosobitá invencia, bezduchá hra s aleatorikou, sonoristikou, koloristikou, epigónstvo, ale našťastie aj zaujímavé, provokujúce i podnecujúce tendencie.

Pozoruhodným a myslím, že práve v tomto prostredí aj istým oživením dramaturgie bol koncert Litovského komorného orchestra pod taktovkou Sauliusa Sondeckisa. Predviedol predovšetkým diela svojich krajanov – O. Balakauskasa, E. Straumeho (obaja boli prítomní), B. Kutavičusa, F. Bajorasa a napokon Chorál L. Beriu. Osobitnú pozornosť,



E. Straume a Litovský komorný orchester po predvedení skladby Č – Č (Challanger – Černobyl' 86)

ale aj diskusie vyvolala skladba E. Straumeho Koncert Č-Č (Challanger-Černobyl' 86) pre saxofón (hral autor) 2 klavíre a sláčikový orchester. Straume sa tu predstavil ako talentovaný, osobitý skladateľ a jeho kompozíciu by sme mohli označiť za kvázi retrosyntézu, t. j. voľné využitie a spojenie doterajších kompozičných techník a prvkov, aleatoriky, sonoristiky, ale aj expresionizmu, hádam aj nervného naturalizmu, miestami hraničiaceho s neurotickými kolážovými útvarmi. Rozhodne to bola skladba na diskusiu.

Z ďalších večerných podujatí ma sklamarlo španielske Grupo círculo s domácou tvorbou, v ktorej bol príliš citlivý kompozičný stereotyp a eklekticismus. Zato nasledujúce trio Le Cercle z Francúzska mi poskytlo jeden z najkrajších humorných a duchaplných zážitkov.

Trio Le Cercle Percusion-Théâtre, založené 1973 prešlo úspešným ťažením už viacerými svetovými festivalmi a ich koncepcia hu-

dobného divadla okrem inštrumentálnej bravúrnosti má neobyčajné kúzlo muzikantskej spontaneity a divadelnej grációznosti. Všetko je veľmi decentné, duchaplné, vkusné a originálne. Osobitne sa musím zmieniť o skladbe Záhrebčana Vinka Globakara – Tribadabum extensif sur rythme fantome (z r. 1981), v ktorej traja sólisti rozvinú prebohatú škálu zvukovo-rytmických nápadov. Tento večer rozhodne patril k vrcholom bienále a svojou originalitou i jedinečnosťou by tento súbor podnetne zapôsobil aj v našich stojatých vodách. Druhým veľmi príjemným prekvapením bol opäť súbor bicích nástrojov Polyrythmia z Bulharska. V zaujímavom a pestré zloženom repertoári (J. Cage, S. Fink, A. Avramov, K. Sfetsas, D. Paliev, E. Varèse) dominovali skladby bulharských autorov, ktorých novosť spočívala vo folklórnych prvkoch. Špeciálne A. Avramov v skladbe Ugandian Amadinda Piece (sám bol

jediným interpretom) ukázal originálnu škálu technických fines a zvukových efektov na xylofóne Amadinda, ktorý sa vyskytuje jedine u Bagandianov – ugandského kmeňa Bantu. Hrajú na ňom traja hráči technikou „putting together“; skladba i jej predvedenie mala búrlivý ohlas.

Na jedinom symfonickom koncerte (Orchester Záhrebského rozhlasu a televízie), španielsky dirigent Arturo Tamayo uviedol skladby mladých autorov – Poľky Bettiny Skrzypczak, Záhrebčana Srdana Dediča, Američana Sidney Corbetta a jedného zo skladateľov chorvátskej moderny Branimira Sakača. Kým prví traja ešte len vstupujú do širšieho hudobného povedomia, zostávajú na platforme aleatoriky a sonoristiky (je to už schematizmus!). Sakač je zrelým tvorcom s vyhraneným rukopisom. Ligetiho Koncert pre klavír a orchester som lepšie „vychutnal“ s bratmi Bonaventurovcami vo Varšave ako teraz s klaviristom Hubertusom Breyerom.



Symfonický orchester záhrebského rozhlasu a televízie

Snímky M. Jurík

Nočné koncerty

Mali byť akýmsi konfrontačným protipólom, v ktorom vystupuje do popredia interpret ako nositeľ-šíriteľ avantgardných ideí. Čiže tvorba a interpret. Či už to bol multihráč Radko Vojteko s dielami B. Jež-Brezavšeka a M. Ruždjaka, alebo americký súbor pre súčasnú hudbu „Zeitgeist“ Ensemble (skladatelia F. Rzewski, I. Riley, I. Kuljerić, T. Fuentes), všetci priniesli zasvätené interpretačné výkony, avšak tvorbe chýbal výraznejší hudobný materiál, prevládala chladná



John Tilbury – veterán festivalov súčasnej hudby



Trio Le Cercle pri interpretácii Globakarovej skladby

racionálna konštrukcia nad absentujúcou invenciou. Z Varšavských jesení nám dobre známy John Tilbury v programe nazvanom In memoriam Morton Feldman delikátnym, čistým, až asketickým spôsobom predniesol diela C. Cardewa, H. Skemptona a M. Feldmana. Záverečné nočné podujatia vygradovali v exkluzívnom programe nazvanom MBZ New Cabaret – „Madame Cora“, venované J. Cageovi. Ide o kolektívnu produkciu členov súboru Orchesterforum. Dvojhodinová produkcia je paródiou – karikatúrou barokovej opery. Dôležitú rolu tu hrá improvizácia, štylizácia pseudobarokových árií, pričom základnou spojovacou štylistickou materiálou sú prvky nemeckej piesňovej kabaretnej hudby 30-tych rokov a džezu. Scénickým stvárnením a vysokou interpretačnou úrovňou bola to exkluzívna bodka za MBZ '89.

Záhrebské hudobné bienále teda nie je vyhraneným podujatím, je festivalom otvoreným pre všetky štýly a smery súčasnej hudby, nenastoluje kritériá, ale predkladá materiál na úvahu, dáva nové podnety a čo je hlavné, nedovoľí zabudnúť na to, čo bolo, na cesty súčasnej hudby k dnešku. V tomto smere bolo v mnohom poučné a zaujímavé.

Nebol tu ani žiaden festivalový zhon a ruch, ani vzrušené pseudoteoretické diskusie. Skôr sústredené počúvanie podľa individuálneho záujmu a tiché priateľské rozjímajanie nad stavom hudby našej prítomnosti. Ale ak by predsa malo dôjsť k „pokusu o diagnózu“ záhrebského bienále, hľadal by som príčiny fenoménu, prečo sa väčšina súčasnej hudby podobá ako vajce vajcu (čest výnimkám!), hoci vznikla v rôznych krajinách sveta, prečo je toľko epigónstva, pseudosebarealizácie a málo originálnych partitúr a prečo sa hodnoty ešte stále ťažko presadzujú do hudobného povedomia ľudskej spoločnosti.

MARIÁN JURÍK

HUDOBNÁ VEDA DNES A ZAJTRA

Ako sme v stručnej správe už informovali, usporiadal Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov a Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov v Prahe celoštátnu konferenciu o problémoch a perspektívach hudobnej vedy v ČSSR. Cieľom tejto prvej muzikologickej „plenárky“ po 27 (!) rokoch bolo zmapovať súčasný stav československej hudobnej vedy v domácom i medzinárodnom kontexte a na základe toho naznačiť úlohy jej ďalšieho vývinu. Hlavné referáty (Jiří Bajer: Za posilnenie historického, estetického a etického vedomia v hudobnovednom výskume; J. Jiránek: Hudobná veda a spoločnosť; J. Fukač: Predmet a metódy hudobnej vedy; O. Elschek: Miesto a perspektívy československej hudobnej vedy v medzinárodnom kontexte) a 36 referátov (z toho 10 slovenských) z oblasti hudobnej histórie, kritiky, teórie, estetiky, sociológie, psychológie, pedagogiky, etnomuzikológie, muzikoterapie, akustiky, populárnej hudby, problematiky edičnej, múzejnej, popularizačnej, inštitucionálnej štruktúry, štátneho plánu a výučby muzikológov načrtovali alarmujúci obraz o zmeškaných vlakoch, nevyužitých príležitostiach, ignorancii, o prekážkach z nezáujmu, ľahostajnosti i svojvôli, ktoré odsúdili československú hudobnú vedu na živorenie na periférii svetového diania. Nachýbali však ani konštruktívne návrhy na odvrátenie krízy, ktorých realizácia však je len sčasti v rukách muzikologickej obce resp. oboch národných skladateľských zväzov. I keď konferencia neskončovala oficiálne závery svojho jednania, bolo resumé jednoznačné: iba vôľou a činmi možno a treba dosiahnuť obrát v pozitívnom smere.

Na stránkach nášho časopisu sme uverejňovali postupne najdôležitejšie referáty už pred konferenciou. Publikovaním dvoch ďalších (zo stenografického záznamu) ukončíme tento cyklus, dúfajúc, že sme tým prispeli k urýchlenu riešenia neradostnej situácie československej muzikológie.

Predmet a metódy hudobnej vedy – ich závislosť od súčasného stavu československej muzikológie

JIRÍ FUKAČ

Vedcom by mal byť jasný predmet a metódy ich bádania. Vedy neustrnuté, ktorých predmet sa spolu s metodologickým aparátom ustavične mení, hoci len nastoľovaním nových a rôznych poňatí tej istej skúmanej látky, zaväzujú svojich nositeľov k neustálemu vyjasňovaniu koncepcie predmetu a metód a tým samozrejme aj cieľov, funkcií, možností a limitov tej-ktorej vedy.

V muzikológii nepochybne existuje priam mimoriadna ochota na premeny spomínaného typu: vývoj od zakladateľských koncepcií Chrysaandra, Adlera, Riemanna až k dnešku je toho presvedčivým dôkazom. Preto napríklad, ak také významné odbory ako je literárna veda, či veda o výtvarnom umení dnes vystačia s rozdelením na pododbornú históriu, teóriu a kritiku, potom sa vnútorná muzikologická systematika už viac ako 100 rokov rozrástla do obrovského a klasifikačne ťažko zvládnuteľnej členitosti a zložitosti. Muzikológia je neobyčajne aktívna aj pri nastoľovaní otázok interdisciplinárneho či nadodborového charakteru. Aj v tom predstihu je mnohé z príbuzných disciplín. Tento stav pritom neznamená prednosť alebo cnosť, ale nevyhnutnosť: povaha hudby a jej okolia, teda vlastného predmetu muzikológie je proroť taká, že sa nezaobídeme bez kombinácie, syntézy a ustavične nového prekríženia prírodovedných a humanitných hľadísk, bez plurality disciplín a bez interdisciplinárnosti, bez preverovania aplikovateľnosti nastoľovaných metód aj inými. Často celkom nepríbuznými alebo novonastupujúcimi odborníkmi a pod.

Veľmi čulo uvažovala a uvažuje o problematike predmetu a metodológie i česká hudobná veda. Nemala síce bezprostredný vplyv na zakladateľské akty, avšak sklon k celostným metodologickým bilanciam bol od dôb Hostinského evidentný trvalou inklináciou k všeobecnejším estetickofilozofickým koncepciám, touto – domnievam sa – silnou stránkou českej hudobnej vedy.

Dokladom aktivity v metateoretickej odborej rovine sú aj pomerne početné a v porovnaní so zahraničnou produkciou – trífam si povedať nie celkom zlé – odborové propedeutiky, od práce Rackovej, znamenajúcej akúsi rekapituláciu Helfertovej koncepcie, až po nové dielo Elschekovo a českú tímovú hudobnú vedu.

V päťdesiatych rokoch sme sa venovali všeobecným muzikologickým úvahám v snahe oprieť odbor o marxistickú metodológiu; neskôr nás aktivizovala potreba vyrovnávať sa v podmienkach stále frapantnejšej nedostupnosti aktuálnej zahraničnej produkcie so zásadne novými impulzmi. Dokonca mohol vzniknúť dojem, akoby práce na poli všeobecnej muzikológie, t. j. na metateoretickom poschodí odboru, vytlačila konkrétne bádanie. V päťdesiatych rokoch sme napríklad hudobnú historiografiu – a nielen ju, ale nie napríklad folkloristiku – postavili do tieňa akéhosi estetického metodologizovania, z ktorého prežila azda len drahá zaplatená skúsenosť nositeľov týchto tendencií, uvedomenie, že by sa muzikológia nemala už nikdy touto cestou uberať. Treba povedať, že najviac premýšľajúci vedci urobili v nasledujúcom období mnoho pre to, aby sa distancovali od tejto tradície a tak, v ďalších rokoch

vznikalo nové myslenie v muzikológii – a nielen v muzikológii.

Neveľmi povzbudzujúce je aj to, že sme nútení stále dokola mobilizovať vlastné teoretické myslenie len preto, aby sme „doháňali svet“ a mohli na zahraničných kongresoch prispieť aspoň tým metodologickým málom do mlyna, mlejúceho nám neraz nedostupné zrno nám rovnako málo dostupnými výskumnými technológiami. Zdôrazňujem túto skutočnosť zámerne, aby som dal najavo, že sa v tomto ohľade solidarizujeme s tou časťou našej muzikologickej mienky, ktorá takto zmýšľa, i keď sme povahou chodu muzikologickej práce neraz nútení takto vystupovať.

To, samozrejme, neznamená, že by sme mali pestovať u nás pocit zbytočnosti všeobecnej muzikológie, jatríť – hlavne kuloárovo, ako býva v tejto krajine zvykom – od 50-tých rokov prežívajúce napätie medzi „estetikmi“ a „historikmi“, resp. medzi „metodológmi“ a „pocitivými“, tými vždy jedinými konkrétnymi robotníkmi na úhore muzikológie. Volím zámerne kuloárové metafory na označenie akejsi polarizácie. Pokiaľ takéto pocity vznikali a vznikajú, išlo o ide vždy o produkt vonkajších mimoodborových tlakov, ktoré, pravda, deformujú prirodzený stav a môžu prežívať v podobe ťažko odstrániteľných a nemenej ťažko diagnostikovateľných komplexov. Muzikológom, nech riešia témy akéhokoľvek stupňa všeobecnosti či konkrétnosti, ide nakoniec vždy o spoločnú vec a napriek hašterivosti – ostatne, všeobecnej vlastnosti vedcov – sa radi medzi sebou dohodnú. Za normálnych okolností sú dokonca ochotní sa zjednotiť na riešení veľkých úloh, napríklad takých projektov, ktoré dnes už nikde na svete nemožno realizovať inak než v tímovej práci a na ktorých práve možno konkretizovať všeobecnú koncepciu odborov – encyklopédií, historických príručiek a pod.

K normálnym okolnostiam, ktoré by u nás niečo také umožnili, však máme ďaleko. Hovorili sme o našej verejnej muzikologickej mienke a padli tu i slová „bádateľská obec“. Niečo ako verejnú mienku, hoci do kuloárov zahnanú, v našej muzikológii máme, i keď sa obávam, že je celkom roztrieštená. Problém reálnej spolupráce medzi českou a slovenskou muzikológiou je vlastne starý asi 20 rokov. Pociťuje sa ono spomínané napätie medzi „historickým“ a „estetickým“, resp. medzi „konkrétnym“ a „všeobecným“ pólom. Priamo neuveriteľnou intenzitou vznikli rozdiely generačnej povahy, ale i umelé protiklady typu „akadémia – všetko mimo ČSAV a SAV“, „univerzity – všetko mimo univerzity“, „vratane akadémii“, „múzeá – všetko mimo múzejné“, centrá so zavedenými inštitúciami, v podstate Praha, Brno, Bratislava – široký terén“, „štruktúry a jedinci s možnosťami medzinárodných kontaktov – pracovníci bez týchto šancí“ atď., atď.

Pre rôzne uvedené kategórie má samozrejme otázka celostného pohľadu a riešenia problematiky muzikológie rôzny význam a niekedy celkom nulovú relevanciu. Asi naozaj nemožno celostne uvažovať o muzikológii a o začlenení vlastného bádania do celku tam, kde – obrazne povedané – nie je v knižnici MGG alebo The New Grove Dictionary, o ďalších prostriedkoch ani nehovoriac. Prísne vzaté teda obec muzikológov ako taká

prestala existovať. Väčšina uvedených rozporných rozdielov – a mohli by sme si pripomenúť ďalšie – pritom pramení z rozdielných možností, aké na svoju plnohodnotnú vedeckú seberealizáciu majú jednotliví pracovníci, pracoviská či rôzne skupiny. Vo vede iste nepôjde o rovnostárstvo, avšak rozvoj vedeckej práce sa nezaobíde bez rovnakých šancí a bez ustavičnej spoločensky zabezpečovanej integrácie členiteho a ďalej sa diferencujúceho odboru.

Hovoríme tu vlastne ešte o téme predmetu a metódy. Ale áno, neodbočili sme od nej po celý čas, keď sme sa pokúšali rekonštruovať uhol pohľadu, ktorým na túto problematiku dnes môže nazerať „radový“ československý muzikológ. A v rekonštrukciách, tentokrát historických, ešte chvíľu budeme pokračovať. Napriek tomu, že medzivojnová muzikologická obec nebola početná a s jej organizáciou i so začlenením do svetového bádania boli problémy, ako nedávno krásne ukázal M. Jůzl, stáli v jej čele autority, integrujúce našu muzikológiu na platforme univerzitných škôl. Po oslobodení a vlastne i počas vojny existovalo niečo ako spontánna emocionálna či akčná jednota, vznikom Zväzu československých skladateľov potom sa otvorila šanca na organizačné podchytenie rýchlo vzrastajúceho počtu muzikológov. Trvalo síce veľmi dlho, než sa prekonal úzke či naopak hybridné odborové názory, zamieňajúce muzikológiu za kritiku a tú za službu hudobnej tvorbe, resp. metodológie za ideológiu, od prelomu 50-tých a 60-tých rokov však vystupovala muzikologická sekcia zväzu napokon ako moderná muzikologická organizácia, kvalitatívne niektorými možnosťami snád aj výkonnejšia a lepšia než mnohé klasické národné muzikologické spoločnosti. Odtiaľ vychádzali podnety na založenie akademického pracoviska, nových periodík, na aplikáciu vtedy nových výskumných rezortov či metód, na obnovenie hudobnej sociológie, na nadviazanie stykov so zahraničím.

Zväzu sa podarilo vyriešiť aj niekoľko desiatročí starú otázku, neriešiteľnú za prvej republiky – totiž viac než dôstojné zastúpenie našej hudobnej vedy v Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú vedu; krásny sen, čo krátky bol. Generačné a iné protiklady tu síce boli, bol však aj priestor na ich verbalizáciu a ventilovanie – to bol prelom 50-tých a 60-tých rokov – takže sa rýchlo vytvárala akčná jednota v mnohých smeroch diferencovaného odboru. A Seminár o marxistickej hudobnej vede, konaný 10. – 13. apríla 1962 v Prahe, sa priamo usiloval o to, aby sa naša muzikologická obec ustanovila takpovediac tvárou v tvár spoločne formulovanej koncepcii predmetu, metodológii i špecifických odborných a širších spoločenských cieľov muzikológie. Pri listovaní stránok vtedy vydaného protokolu si okrem pocitu nostalgie uvedomíme, že napriek pozostatkom starej frazeológie a niektorým jednostrannostiam – za jednostrannosť pokladám aj to, že nielen estetika, ale celá muzikológia bola vlastne konfrontovaná ako hlavný bod s teóriou intonácie – sa tu naozaj uvažovalo a oponovalo o koncepte, ktorý anticipoval mnoho z toho dobrého, čo potom prišlo, a rozhodne nebránil žiadnej novej iniciatíve. Bol to zrejme naozaj bod vo vývoji a bodka za určitými vecami, pričom sa čudujem, že dnes musíme aktualizovať to, čo bolo jasné na konci 60-tých rokov.

Bude vecou historikov odboru, aby tieto udalosti spísali a zhodnotili, rovnako ako budú musieť historicko-kriticky rozobrať to, čo nastalo potom, čo zablokovalo mnohé závery, čo vytlačilo muzikológiu zo zväzovej štruktúry i z medzinárodného inštitucionálneho kontextu, čo priviedlo muzikologickú obec do stavu dezintegrácie a čo tiež spôsobilo, že sa ako československá odborná obec schádzame k riešeniu kľúčových otázok disciplíny po prvýkrát od roku 1962, a to s úmyslom – aspoň dúfam – sa ako obec znovu ustanoviť a zísť sa nabudúce skôr ako o 27 rokov.

K významu takých schôdzok: existujú väčšie, slovtunnejšie a zavedenejšie národné muzikologické organizácie, ktoré napriek svojej otvorenosti voči svetu, ba napriek svojej dominujúcej pozícii vo svetovej muzikológii, nepokladajú podobné a pravidelné stretnutia za luxus. Napríklad nemecká Gesellschaft für Musikforschung, ktorej prominentní členovia vždy zdvorilo odmietnu pozvania na sebalukratívnejšie zahraničné akcie, pokiaľ sa konajú v čase ich národného zasadnutia. Prečo asi? Pre vrozenú nemeckú disciplinovanosť, alebo skôr preto, že i veľmi etablovaná obec, dominujúca obec muzikológie, musí strážiť svoju integritu ako záruku výkonnosti a plnej orientovanosti každého jedinca, pracoviska, riešenej čiastkovej úlohy, inovácie a pod.

O výkonnosť a podobnú orientovanosť sme sa snažili i v rokoch postupujúcej dezintegrá-

cie odboru. Dokončovali sa staršie projekty (Dejiny českej hudobnej kultúry, Encyklopédia džezu a modernej populárnej hudby, Slovník českej hudobnej kultúry, smetanovská monografia atď.), vymýšľali sa veľké projekty nové (české propedeutika hudobnej vedy, práce hudobnosemiotického tímu, monografia Hudba v českých dejinách, janáčkovská monografia a pod.). Garanti a redaktori podobných podujatí by však mohli rozprávať legendy o tom, ako mizne ochota našich muzikológov spojiť sily, ako nejedného špecialistu nemožno prinútiť, aby vstúpil do kolektívneho projektu ap. A tak nevydáme plánovaný slovník českej a slovenskej, ale len českej hudobnej kultúry, nespisujeme a nevydáme učebnice čiastkových odborných disciplín (pokiaľ to robíme, nie sú publikácie dostupné celej československej verejnosti), dvadsať rokov sme tápali okolo úlohy spísať nové svetové dejiny hudby, len s ťažkosťami zabezpečujeme koordinované vystúpenie našich muzikológov na nejakej naozaj významnej zahraničnej akcii, zaostávame v kritických edíciách starej i novej českej hudby atď.

Samozrejme sme sa roky schádzali, aby sme diskutovali o všeobecných otázkach inovácií predmetu a metód muzikológie. Diskutoval som aj s tými, čo neboli na tieto konferencie pripúšťaní. Na brnenských a neskôr i pražských kolokviách a konferenciách sme to mohli robiť vo vybranej spoločnosti renomovaných alebo prinajmenej početných zahraničných partnerov. Z tých renomovaných spomeňme Dahlhaus, Eggebrechta, pani Lissu a i.), ktorí potom neraz rozniesli zvest o nemalých ambíciách našej muzikológie do európskych i zámoorských diaľok. Na týchto akciách sa však nemohlo podieľať – symbolicky povedané – tých 117 domácich muzikológov, ktorí sa zišli v roku 1962 v Prahe. Výlet do Brna alebo Prahy bol pre nejedného rovnako obtiažne realizovateľný ako zahraničná cesta. Ostatne, vieme o muzikologických pracoviskách, kde dodnes v záujme plnenia plánu nedovolia zamestnancom zísť si metrom alebo električkou na miestnu medzinárodnú akciu.

Nastala éra podivuhodného individualizmu, či vlastne privatizácie. Týkalo sa to každého: toho, kto mal trochu viac moci a príležitosti, i tých, čo boli bez akýchkoľvek šancí. Nečudujme sa. Ak muzikologická obec neexistovala ako niečo, čo by dlhé roky bral vážne na vedomie sám materský zväz, jedincami, pracoviskami, či skupinami zostala jedine zásada „presadzuj sa každý ako môžeš a vieš“. Nastupujúcim mladým muzikológom potom nezostalo nič, takže si existenciu mladších generácií takmer neuvedomujeme a oni sa zasa nepovažujú za príslušníkov nejakej nastupujúcej a najmä etablovanej sa generácie. Jedným z výsledkov je i to, že sa veľký počet absolventov katedier stráca kdesi v teréne a že muzikológov so skutočnými možnosťami profesionálneho uplatnenia máme dnes vlastne menej než pred štyrťástročím.

Pred 22 rokmi na kongrese Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú vedu v Lubľani predniesol Friedrich Blume svoj známy u nás publikovaný prejav o hudobnohistorickom bádani v súčasnosti, čím udal tón, ktorý sa potom objavil i v ďalších vtedajších kritikách stavu muzikológie. Zosmiešnil tu zdanlivý paradisu musicologicus, t. zn. stav, kedy superperfekcionizmus čiastkových riešení vedie fakticky k strate všeobecnejších muzikologických perspektív. U nás je dnes situácia opačná. Širšie perspektívy vývoja muzikológie i koncepcie predmetu a metodologického vývoja disciplíny, ktoré nastoľujeme, sú bez ohľadu na svoju správnosť či nesprávnosť, prísnosť či zastaranosť stratené práve úplným nedostatkom perfekcie v rade čiastkových úkonov, rozptylom bádateľskej koncepcie i v zameraní na vážne úlohy atď. Sice včlenujeme muzikologické témy do vedeckovýskumných plánov, samotné názvy hlavných úloh sú však natoľko metaforické, že sa do takto stanovených úloh vmestí všetko: ľubovoľný tematický rozptyl i nič nerobenie niektorých celých odvetví. Napríklad hudobnej pedagogiky.

Všetci dobre vieme, z akých tradičných i novopristupujúcich položiek, t. j. disciplín či výskumných oblastí sa dnešná muzikológia skladá. Elschekovo prekvapujúce rozdelenie muzikológie na časť systematickú a takpovediac regionalistickú upozornilo na to – napriek svojej diskutabilnosti, – že akýkoľvek hudobný, i s hudbou spätý jav je potrebné študovať nielen z hľadiska systematickej a diachronickej, ale i ďalšej dôležitej dimenzie, ktorou je práve väzba na prostredie. Uznalo sa, že muzikológia musí vziať do úvahy všetky typy hudby, vrátane hudby nonarteficiálnej. Predmetná oblasť sa tak rozrástla do obrovského šířky. To všetko sme vedeli či Pokračovanie na 12. str.

Vyzbroit' sa na ďalšie roky

(Dokončenie zo str. 1)

naplniť redakčne, no pre polygrafickú realizáciu si budeme musieť podmienky len vytvoriť. K priestorovým problémom azda ešte toľko, že práve v týchto dňoch sa nám podarilo získať nové miesto pre našu výrobu, a to zhodou okolností v blízkosti strediska Hudba a mládež SHF. Mali by sme byť spokojní. Lenže, už dnes sme znova plní. SHF získal vydavateľské povolenie na vydávanie hudobných v plnom rozsahu, teda nielen komornej, zborovej či inštruktívnej slovenskej literatúry, ale aj partitúr, ktoré sme doteraz mohli vydávať iba ako študijný či požičovný materiál k prevádzkovému materiálu. Je to pre nás radostná skutočnosť, rovnako i to, že sa – tiež v tomto roku – mohlo v SHF rozbehnúť aj oddelenie, ktoré bude zabezpečovať opravu a údržbu hudobných nástrojov. A napríklad náš archív, ktorý je aj požičovňou notových materiálov slovenských diel a od 1. 1. 1988 požičiava notové materiály slovenským orchestrom, hudobnému školstvu a inštitúciám zo zahraničia, obsahuje už takmer dve tisíce titulov rôznych žánrových a druhových typov – a slovenskej hudby každým rokom pribúda... Čo sa týka požičiavania nôt zo zahraničia, túto agendu vykonával aj pre slovenskú oblasť, vykonával, ale nie financoval – ako sa niekto mylne nazdáva – Český hudobný fond. Je to dlhoročný dobrý partner nášho fondu a svoje dobré vzťahy k nám i ku našej hudobnej kultúre osvedčil aj tým, že nám odovzdal veľa nezištné zo svojich skúseností a odporúčal SHF ako dobrego partnera známym európskym i svetovým vydavateľstvám, s ktorými má už dlhoročné kontakty. Aj na základe týchto odporúčaní formou zmlúv o vzájomnom alebo jednostrannom zastúpení sme nadviazali priame kontakty s vydavateľstvami VAAP – Moskva, ZAMP – Záhrab, VEB Detischer Verlag für Musik – Lipsko, JUSAU-TOR – Sofia, Doblínger – Viedeň, Universal Edition – Viedeň, Boosey & Hawkes – Londýn, Schott's Söhne – Mainz, Editio Musica – Budapešť, podpisujú sa aj ďalšie zmluvy s ďalšími známymi producentmi notových materiálov a zástupcami autorov. Od týchto kontaktov si sľubujeme aj nájdenie nových kanálov, nových možností na uplatnenie slovenskej hudby v zahraničí.

Spomínali ste obsah archívu a požičovne, ktorý je naplnený slovenskou hudbou, dôlejšími titulmi, väčšinu však tvorí produkcia, ktorá vznikala za posledné štyri desaťročia. A väčšina skladieb prešla bránami SHF ako odmenená i vydaná skladba. Ak si však tento zásobník konfrontujeme s tým, čo sa zo slovenskej hudby frekvencie – žije v našej hudobnej kultúre, vidím tu nepomer. Kde hľadať chybu? Nepredstavuje tá nemalá skupina buď vôbec nepredvedených, ale najmä tých po jednom, maximálne dvoch predvedeniach znehybnelých nôt stratu? Nielen finančnú, ale najmä spoločenskú? Považujete tento úkaz za normálny, alebo vidíte ho ako dôsledok tolerancie hospodára pri rozdeľovaní investí-



Súčasťou podujatí v stredisku Hudba a mládež SHF sú i vystúpenia našich interpretov.

Snímka R. Polák

cií – podpornej činnosti rôznych stupňov, alebo – do tretice – ako dôsledok malej aktivity tých, ktorým prislúcha spoločenské presadzovanie slovenskej hudby?

– Spomínate stratovosť – finančnú. Nevieť o kultúre, ani u nás, ani inde, ktorá by si dokázala zarobiť sama na seba a navyše bola ešte aj zisková. Ako celok aj hudobná kultúra a jej rozvoj budú vždy potrebovať dotáciu. Platí to pre divadlá, orchestre, inštitúcie – a samozrejme i pre tvorbu. Ak sa nám však investície do nových a najnovších skladieb ani aspoň spoločensky v únosnej miere nezúčastňujú, to je už chyba. Iste, je tu aj tolerantnosť pri akceptovaní, prijímaní, podpore tej časti tvorby, ktorá len ťažko opúšťa už spomínaný nehybný zásobník. Treba dúfať, že takejto tolerantnosti bude čoraz menej, možno sa to viacerým páčiť nebude, ale veci to určite prospeje. Ale ja vidím veľmi vážny problém v tom, že sa pre spoločenské uplatnenie slovenskej hudby neurobilo z mnohých strán zatiaľ ani dosť.

Nie je to, čo tvrdíte, v rozpore s tým, čo vidíme a počujeme, o čom vieme, teda s dostatkom stretnutí, úvah, proklamácií na tému: čo sa našou hudbou a s jej zložkami, s jej prijímateľmi deje a čo by sa malo diať?

– Pokiaľ ide o konzultačné stretnutia na takéto témy, výmenu názorov, aké by to malo, mohlo byť – tak v tom nevidím resty. Skôr v náčrte konkrétnych situácií, činov pre to, aké a ako to bude. Mám pocit, že v mnohých ohľadoch týkajúcich sa slovenskej hudby, slovenského hudobného života, namiesto toho, aby sme spájali svoje sily, pracovné prostriedky, každý si vytvára svoj osobitný kruh, v ňom sa pohybuje, koná. V súčasnej situácii, keď sú inštitucionálne zložky našej hudby sytené z jedného zdroja a sú navzájom prepojené a zá-

vislé na sebe, pripadá mi takéto konanie luxusom. Rozdeľujú sa sily, nedosahujú sa potrebný účinok. Mali by sme – zástupcovia jednotlivých inštitúcií – pravidelne, systematicky spolu rokovať. Mať obsažený zoznam problémov a veľmi konkrétne návrhy na ich riešenie, ktoré po prijatí budú všetky zúčastnené zložky plniť. Dnes mám ešte stále dojem, že pokus informovať sa u toho druhého na stav mnohých vecí, na jeho blízke i vzdialenejšie plány, sa klasifikuje ako istý druh špiónáže. Prítom práve v kultúre a ešte zúžene, v hudobnej kultúre priam trpíme na nedostatok informácií, nie je zmapovaný dôsledne terén, do ktorého svoje aktivity smerujeme, nie sme riadne informovaní o tom, ako sa plody činnosti umelcov, ktorých zastupujeme, ujímajú – doma, ale i zahraničí.

Má sa však Slovenský hudobný fond, ktorému je zverená podporná, stimulačná činnosť, vlastne starať do takýchto vecí?

– Samozrejme že má, musí. Už len preto, aby čo najmenej vecí vyšlo naprázdno, aby sme vo svojej práci museli čo najmenej improvizovať či konať s cieľom neurčitým. Aby SHF mohol od dobrého autora objednať dobré dielo, o ktorom sa už vopred vie, kto, kde a kedy ho uvedie, ako sa bude šíriť, propagovať, aké prostriedky sa na jeho šírenie použijú. Aby SHF mohol od dobrého interpreta objednať dobré naštudovanie dobrého diela, o ktorom sa už vopred vie, kde sa všade môže toto naštudovanie zúčastniť. Aby SHF mohol poskytnúť tvorivé štipendiá hudobným vedcom na napísanie dobrých a potrebných prác, o ktorých sa bude vedieť, kedy a kto ich vydá. Teda napríklad už i len pre toto sa musíme starať aj do takýchto vecí.

Pripravila: ZUZANA MARCZELLOVÁ

Dovoľte mi, aby som začal rozprávať o mojom vzťahu ku škole. Bez toho by totiž celý problém nemal hlavu ani päť. Keď som bol v predškolskom veku, asi štvorročný, vybrala sa moja matka so mnou do Mestskej hudobnej školy, ktorá sídlila v hornom poschodí Reduty, kde je teraz riaditeľstvo, dramaturgia a iné oddelenia Slovenskej filharmónie; v bývalej organovej sieni, teraz rozdelené stenami, sídli Dr. Mokry. Otec, ktorý bol riaditeľom spomínanej školy, nás čakal. Ja som však ostal dole. O chvíľu prišli rodičia spolu a otec sa ma spýtal, prečo som neprišiel hore. Moja odpoveď znela „lebo to je škola“. Tento výrok neuveriteľne vyspelého chlapca som musel zreprodukovať, aby moje rozprávanie vychádzalo z konkrétnych vedeckých faktov.

Sám sa čudujem, že som preukázal toľkú zrelosť a názorovú pevnosť, lebo v iných reláciách som bol dlho nezrelý a nevykvasený. Znaky ingeniozity sa vo mne prejavili už v detstve, i keď táto názorová vyhranenosť neprinesla veľký úžitok a vlastne ani nepomohla v mojej životnej púti, lebo som do školy nakoniec predsa chodil. Nerád, ba väčšinou s ťažkou prekonateľným odporom.

Osud ma však za to potrestal, nielen tým, že som ešte dlhé roky študoval, ba po vojne pokračoval, ale zostal som dodnes pedagógom.

Dva druhy rodičovského domu sú škodlivé. Veľmi zlé a veľmi dobré rodinné prostredie. Nešťastné detstvo je peklo medzi štyrmi múrmi a frustruje človeka takmer na celý život. Veľmi dobré prostredie značne sťažuje vstup do života. Domov je miestom úniku a demobilizuje bojovú schopnosť mladého človeka, ktorý si nevie veci sám zariadiť a ľahko kapituluje. U nás išlo o druhý extrém. Musím to však uviesť na správnu mieru. Otec bol hudobník ešte bez Slovenského hudobného fondu, teda nie bohatý; matka učila na meštianke, bola však prvá žena v Bratislave, ktorá študovala na tunajšej univerzite a po jej zrušení v Budapešti.

Horko-ťažko som absolvoval gymnázium, dokonca som v štvrtej triede prepadol. Aby som sa trochu osamostatnil ma rodičia totiž poslali na rok študovať do Čiech. Nadobudol som naozaj nevšednú samostatnosť, až takú, že som prepadol. V škole sa mi snívalo o mojich záľubách, učiteľka ma ale neustále vyrušovali, pretože ma v najlepšom vyvolali. No a potom sa mi vysmievali. Pôsobil som vždy komicky – platí to do dnešného dňa. Nevieť prečo, ale teraz už na to nedbám, ba pomáha mi to v styku s ľuďmi. Vtedy ma to však urážalo, možno občas viac ako hrubé karhanie a tresty, pričom neslobodno zabúdať, že trestom bol už samotný fakt povinnosti chodiť do školy a učiť sa. Samozrejme, sa zhodli v tom, že zo mňa nič poriadne nebude.

Prosím čitateľa, aby prepáčil popisy týchto utrpení mladého Albrechta, líčených trochu na spôsob Grimmelshausenovho Simplicissima (vtedy som ešte netušil, že aj Speer tak niečo napísal), ale je v tom hodne pravdy. Moja matka, ktorá bdela nad rozvojom mojich školských vedeckých poznatkov, sa zaslúžila o to, že som predsa šťastne zmaturoval. Schválne som hovoril „šťastne“ a nie inak, lebo to znamenalo, že prešiel a nič viac. Trojka bola dobrá známka. Nižšie čísla patrili luxusnej triede študujúcej a nie mne. Ešte šťastie, že som maturoval v časoch, keď sa známky nepovažovali za argument prijatia na vysokú školu.

Odvtedy prešlo veľa času. Tesne po maturite som sa pokúsil získať učiteľský diplom na základe jednoročného kurzu, čo sa mi aj podarilo, avšak pokus obstáť ako učiteľ na ľudovej škole stroskotal biedne. Chválabohu!

Preskočím teraz dlhší časový úsek, ktorý čitateľ iste pozná z iných mojích písomných spovedí, aby som sa konečne dostal k môjmu vzťahu ku škole nie ako pasívny delikvent, ale ako učiteľ. Jednou vetou len toľko: vojnu som prezímoval ako účtovník v mestskej učtárni, po jej skončení som sa prihlásil na štátnu skúšku z učiteľstva na husliach, po absolvovaní skúšky som vstúpil do operného orchestra SND a pokračoval popritom v štúdiách na konzervatóriu a VŠMU.

Bol som odkázaný sám na seba. Vyskúšal som svoje sily a odrazu ma všetko zaujímalo, lebo som cítil, že to dokážem. Vynasnažil som sa urobiť všetko presne a absolvovať v termíne všetky zápočty a skúšky, lebo som mal málo času. Divadlo ma viazalo a to bolo práve dobré. Mal som čo doháňať na nástroji a cvičil som neúprosne pravidelne každý deň, bez výnimky. Pocit, že dokážem obstáť, mi dodal toľko energie, že som zvládol za ťažkých okolností mnoho z toho, čo som za priaznivých podmienok nedokázal. Sebavedomie je kľúčom k úspešnému zvládnutiu života a sebavedomie vzniká pocitom prekonania prekážok.

Ak sa spýtate, čomu vďačím za tento druhý dych, smelo odpoviem, že liknavosti, ktorú sa mi podarilo nakoniec prekonať. Je to spáná väzba. Pocit neúspešnosti zvädza ku kapitulácii, sebamenší úspech podnecuje a uvoľňuje nevídanú energiu. Škola, myslím tu na strednú školu, poslúžila i svojimi negatívami ako skvostný empirický materiál, ktorý som vďaka tomu, že som bol zlý žiak, nasával s o to



Edward O' Connor navodil počas svojej prednášky v Klube skladateľov neformálnu atmosféru.

Snímka R. Polák

PEDAGOGICKÁ KAVATÍNA I.

JÁN ALBRECHT

väčšou dôkladnosťou, poznávajúc neskôr, že sa problémy dajú i pozitívne zvládnuť. Trvalo to dlho. Tvrdenie, že skúsenosť je drahou školou, je pravdivé.

Uvedomoval som si to, keď som po skončení VŠMU nastúpil na Vysokej pedagogickej škole ako asistent na Katedre hudobnej výchovy a o rok neskôr (1956) na Vyššej hudobnej škole ako pedagóg hry na viole.

Pri vstupe do triedy som si uvedomil problémy, ktoré ma čakajú. Prvou podmienkou bolo nadviazať s poslucháčmi osobný ľudský kontakt, aby som získal kredit a aby prijali, čo im radím. To sa aj stalo. Pátral som však po príčinách prekážok pri hre a postupne som prenikol do tajov pedagogiky a didaktiky.

S malými výnimkami som nemal vtedy vynikajúcich žiakov. Považoval som však za mimoriadne dôležité predložiť im skladby, ktoré im dodajú radosť z hry a z hudby. Zároveň som si uvedomoval, že je nesprávny, hoci široko-ďaleko praktizovaný názor, že najprv treba skladbu na spôsob studeného odchovu zvládnuť na nástroji a potom zavolať korepetitora. Nie, skladba úplne vyhasne, keď ju neoživíme skutočným, skladateľom intendovaným, znením. Skladba musí vstúpiť do povedomia ako celok, aby bola zrejma oprávnenosť a kauzálnosť požiadaviek na interpretáciu. To znamená, že treba stále hrať s klavírom, ale študujúci musí získať integrovaný pohľad na dielo, ktoré má zostať umeleckým dielom a nie telocvičným náradím.

Človek musí – a to platí všeobecne – poznať funkciu úkonu, aby ho dokázal aplikovať s pochopením a nie mechanicky.

Učiteľ pritom nemá vystupovať ako sústava neomylných poučiek a schopností, ale ako človek; to znamená, že sa nemá hanbiť ak niečo nevie, iba ak za to, že nevie a tvári sa, že vie, pretože sa tým vystavuje nebezpečeniu stať sa objektom výsmehu z vlastnej porážky. Ešte nikdy študujúci nezazlieval pedagógovi, ak sa ten priznal, že niečo nevie.

Pedagóg nemá stáť nad študentom a nad dielom ako neúprosný sudca, ale má prejavovať svoj obdiv voči dielu, alebo aspoň voči niektorým jeho momentom. Má snáď študent hrať len z úcty pred mravným zákonom (ako znie Kantov kategorický imperatív) a nie z potešenia?

Uvediem legendu o Monetovi. Keď jeho učiteľ tvrdil, že sa správa tak, ako by malovať bolo pre neho zábavou, odpovedal „Pour moi c'est une plaisir“ (pre mňa to je potešenie). Všetko, čo človek rád robí, robí lepšie ako s nechuťou a nevôľou.

Úsmev patrí k pedagogike ako všeobecný prejav vnútornej radosti. Ľudia si totiž myslia, že len taká činnosť je vážna, ktorá chodí s odriekaním, premáhaním odporu, s nevôľou. Čím viac sa premáhame, tým je práca morálne zásluhnejšia. Nie je to pravda a učiteľ nekoná správne, keď sa hrá pred žiakom na strašiaka, neuznávajúceho potešenie, len povinnosť. Žiak, ktorého práca baví, sa pritom môže dostať do konfliktu so svedomím: ako riešiť situáciu?

Čím je pedagóg prirodzenejší, tým sa javí pravdivejší a čím pravdivejšie pôsobí, tým viac mu študent uverí. Hranie „role“, t. j. stylizácia vlastnej osoby nebýva úspešná, je to prederavený balón.

Ešte niekoľko slov o radosti, humore a vtipu. Naši ľudia sa, žiaľ, dívajú na radosť a humor s despektom, lebo si pletú vážnosť so serióznosťou. Úsmev, radosť podľa nich znamená lahtikárstvo alebo hlúposť, nezodpovednosť, nespoľahlivosť. Radosť je veľmi vážny cit, pramení z pozitívneho životného postoja. Je znakom určitej, aspoň relatívnej spokojnosti, nádeje. Absencia pozitívneho pocitu radosti a nádeje človeka sputnáva. Nie je schopný premôcť a mobilizovať sa k pozitívnemu činu z vlastných síl. Vrávi sa, že nespokojnosť nás dovedie ďalej. Nie je to však pravda, aspoň nie v takto zjednodušenej podobe. Musí to byť nespokojnosť v spokojnosti a nádeji, inak človeka nespokojnosť ako finálny a integrujúci pocit ochromuje. Človeka poháňa iba relatívna nespokojnosť, teda taká, ktorej rub obsahuje radosť a nádej, ku ktorej by mohla nespokojnosť smerovať, dať jej „funkčnosť“.

Absolutizmus plodí závislosti a súčasne zjednodušuje mechanizmus pedagogickej práce. Redukuje sa na prikaz vyriešiť problém a potom už všetko bude dobré. Cieľ práce sa tu teda premieta na samotný prikaz, čo má a priori zaručiť úspech. Výsledok sa redukuje na prijatie a neprijatie autority. Skutočný výsledok, v mene ktorého pedagóg vládne pritom mizne, z čoho vidieť, že prísnosť vedie k odmocneniu samotnej zodpovednosti a súdnosti. Výsledkom môže byť sklamanie: „však som všetko urobil presne podľa prikazu a pretože si so mnou nespokojní?“ Slovo prísnosť sa teší všeobecnej vážnosti.

Aj bývalí študenti vychvaľujú tých pedagógov, ktorí boli prísni a netolerovali to, čo nebolo podľa ich predstáv na výbornú. Dovoľte, aby som tu trochu nabíral predstavy, prameňiace z obdivu niečoho, čo chodí s pokorou. Prísnosť chce byť obchádzaná a to najlepšie úlisným činom. „Podarilo sa mi to!“ Prísnosť plodí servilnosť a oddanosť podobné vzťahom jedincov v stádach. Vedia, že za poslušnosť sú vysoko hodnotení. Ak to dosiahnu, môžu svojím spôsobom vládnuť.

Ľudia si zvyčajne pletú „srandovanie“ s radosťou. Sú to kategórie na míle od seba vzdialené. Profesionálne vtipkovanie, chronická veselosť nemajú nič spoločného s tým, čo tu rozumieme pod pocitom radosti. „Srandárstvo“ je svetonázor odstupe od všetkého zodpovedného, ba profundného, ktorý sa ľahko prenáša cez problémy, pričom znevažuje ich náročnosť a hodnotu. Je to postoj obchádzania nepríjemných chvíľ a situácií. Naproti tomu radosť pramení v záujme o vec, v pocite dokázať zvládnuť určitú úlohu, a nie v obchádzaní a sebanarkotizovaní prostredníctvom bagatelizovania objektu i samotnej aktivity.

Lévi-Strauss má iste pravdu, ak tvrdí, že výchova bez represívnych prvkov neprinesie požadované výsledky. Živá bytosť reaguje podľa I. P. Pavlova len na životne dôležité podnety. Našími slovami povedané, aby človek bol ochotný reagovať, potrebuje impulz životnej dôležitosti. Možno to chápať v tom zmysle, že podnety sa priamo alebo nepriamo dotýkajú životného pudu. V prípade priameho dotyku všetko, čo ohrozuje biologickú existenciu, mobilizuje ochranné mechanizmy s cieľom odvrátiť nápor. Pri ústupe náporu tieto obranné reflexy prestávajú fungovať.

Nepriamo pôsobiace podnety sú akoby sprostredkujúcimi článkami medzi existenciou a jej obranou. Sídliť priamo v subjekte vo forme predstavy konkrétnej, špecifickej podoby existencie (napríklad stať sa umelcom), t. j. cieľa, pre ktorého dosiahnutie si volia podporné prostriedky. Subjekt, ktorý je v tomto prípade sám žriedlom náporu, nie je teda odkázaný na donucovanie zvonku.

Aby bolo jasné, čo som chcel povedať, zhrniem svoje myšlienky o nátlaku a represii v pedagogike inými slovami: ak adept vyvíja aktivitu odpoveďou na presiu zvonku, ktorou môže byť pedagóg, prestáva na druhej strane tento mechanizmus fungovať, ak vplyv pedagóga prestane pôsobiť. Podnet formovať si život zvnútra, t. j. z vlastnej vôle, je nezávislý na vonkajšom priamom nátlaku. Hodnota tejto podoby presie tkvie aj v tom, že žiak je naklonený sám si posvietiť na nedostatky, prekonať ich a hľadať formy ďalšieho zdokonaľovania svojej činnosti.

Samozrejme faktory nátlaku, ktoré sme tu polarizovali, často tvoria spojené nádoby. Vonkajší nápor môže časom evokovať druhú, hodnotnejšiu formu nátlaku. Každopádne však sa má pedagogika usilovať plodiť túto podobu, lebo iba ona je zárukou úspechu.

Preto som hovoril aj o radosti ako súčasť aktivity. Viem, že medzi laikmi sú o pedagogike rozšírené mnohé naivné názory, charakterizované extrémami v myslení a v chápaní niektorých fenoménov. Tak sa napríklad identifikuje radosť so zábavou ako sebačinným faktorom, odvádzajúcim od „vážnych“ cieľov; práca sa považuje za objekt vyžadujúci len a len nátlak proti vlastnej vôli; absolutizuje sa prísnosť ako jediný správny spôsob výučby. Dúfam však, že som sa vyjadril zrozumiteľne.

Aj v oblasti metodiky výučby inštrumentálnej hry sa často skreslene hľadí na niektoré fenomény. Ide predovšetkým o stále akútne problémy vzťahu medzi charakterom mechanizmu činnosti a jej cieľom, ktorý sa vynára práve pri náročnej výučbe základov inštrumentálnej hry pre mladých ľudí, resp. deti. Rozšírené názory o apriórnosti hry sú plné úskalí a priepastí, ktoré príliš často vedú k znechuteniu, neúspechu a ku kapitulácii. Prečo? Ak prinútime adepta, aby držal telo a ruku v jemu neprírodzenej polohe, zotrúvajúc pri telocviku tohto druhu dlhý čas, ak mu až do nemoty prikazujeme správny pohyb prstov, nečudo, že za krátky čas stráca chuť a plní iba povinnosti tohto druhu. Márne sú slová, že možno raz z neho bude veľký umelec, ak to všetko zvládne a ak sa usilovne a pokorne nechá týrať. Cieľ je veľmi vzdialený a mladý človek necíti motiváciu prichádzajúcu zo samotnej hudby, ktorej kedysi bol naklonený.

Mechanistické postoje zanechali v didaktike hlbokú stopu. Ich jadro spočíva v tom, že najprv treba získať techniku a až potom môže byť reč o umení – lenže: kde sa to umenie nachádza? Hra na nástroji pozostáva z jednotlivých úkonov a pohybov, po ktorých zvládnuť údajne vie žiak skladbu interpretovať. Pri technickom nácviku na kúsky rozdrobená skladba sa na spôsob stavebnice spojí do celku, ktorému okrem zmyslu iste nič nechýba.



Ján Albrecht a Soňa Ješková.

Snímka archív HŽ



Pedagóg nemá stáť nad žiakom a nad dielom ako neúprosný sudca...

Snímka archív HŽ

Neraz sa hovorí, že adept nemá pohyblivé prsty, zabúdajúc na to, že prsty občas neveďú, kam by sa mali pohybovať. Podľa týchto názorov sa chápe technika ako aparát umožňujúci rýchlu, pohotovú hru. Pomalé časti, rôzne kantabilné adagia nie sú údajne problémami techniky, ale „citu“, a zabúda sa na to, že presadzovanie výrazových požiadaviek si vyžaduje špeciálne metódy realizácie, ktoré taktiež vyžadujú „techniku“, lenže snáď inú.

Sú to všetko zle chápané mechanizmy hry na nástroji. Povedal by som, že technika je nesprávne definovaná.

Myslím si, že pojem technika hry si vyžaduje iné vymedzenie. Isté je, že hra predpokladá fyzické postupy, ktoré možno chápať ako „techniku“. Všetko čo človek robí, má svoju „technickú stránku“. Dôležitá je však prepojenosť medzi výkonnou stránkou a jej cieľom, či výsledkom.

Uvediem príklad z vlastného života, a to z celkom inej oblasti. Pamätám sa na témy našich slohových prác. Boli tuctové, nezaujímavé: Školský výlet, Mój najlepší priateľ a pod. Prinútil som sa vyrobiť niekoľko viet, ktoré navzájom málo súviseli a kompozícia bola „hotová“. Moje písané prejavy slúžili na všeobecné pobavenie triedy, vrcholiace dôvtipným citovaním z mojích slohových prác. Boli hlúpe. Uvedomujem si to, ale vtedy som nevedel ako to vlastne treba robiť. Výlet ma absolútne nezaujímal, nezaujímal ma ani miesto odpočinku alebo obeda.

Bol som hlboko presvedčený o tom, že neviem písať a že vlastne nikdy v živote ma to nebude zaujímať. Časom sa však veci zmenili. S jedným obľúbeným profesorom, s ktorým som sa veľmi spriatelil, i keď mňa priamo neučil, sme viedli živé diskusie o umení. Vymieňali sme si názory aj s inými záujemcami. Keď ma hneval názor, s ktorým som nesúhlasil, začal som pre seba písať to, čo si o ňom sám myslím. Malo to negatívny vplyv na mnohých ľudí, lebo som písať neprestal a stále obťažujem svojich čitateľov. Veľmi veľa som odvtedy napísal a viem, prečo sa mi to podarilo, aspoň natoľko, že mi to uverejňuje aj Hudobný život: neraz som bol v stave napísať „kompozíciu“, a to len preto, lebo som si intenzívne želal vysloviť svoj vlastný názor. Mal som teda prečo (alebo zrazu „bylo o čem“, ako to znie v známom vtipu).

Uzavrel sa oblúk medzi činnosťou a jej cieľom a to som vlastne chcel povedať.

Technika je podmienujúci faktor hry a jej

výsledku a nemožno ju chápať užšie. Pozostáva z pohybových úkonov, ktoré sú koordinované so znejúcim umeleckým výsledkom. Koordinácia je jednosmerná, lebo u skúseného hudobníka evokuje počutá hudba určité muzikálne vnemy a predstavy, pohybový reflex, zodpovedajúci inštrumentálnej hre. Ireverzibilnosť spoja je zrejma zo skutočnosti, že samotný pohyb prstov nevyvolá zvukovú asociáciu. Teda: cieľom technických úkonov je hudobný výsledok.

Ak celú techniku hry chápeme ako mechanizmus bez väzby na hudobno-zvukové koreláty, medzi činnosťou a cieľom vznikne priveľká medzera. Tento odstup sa u detí prejaví znechutením a nezaujmom, u dospelých sterilizáciou hravej aktivity. Iba koordinácia zamýšľanej hudobnej predstavy s pohybovou aktivitou môže vytvoriť dostatočne citlivé spoje, zahŕňajúce aj korekčné reflexy ovplyvňujúce kvalitu a charakter tónu.

Neraz som uvádzal absurdný príklad, charakterizujúci oddeľujúce tendencie mechanistických názorov. Predvedenie Brahmsovho koncertu znamená vykonať veľké množstvo úkonov. Ak by sme dokázali nastudovať tieto úkony, nemali by sme mať predsa problém zahrat koncert. Ak však poznáme koncert, ak máme hudbu v predstave, môžeme si vytvoriť systém úkonov potrebných na jeho nastudovanie, lebo to umožňuje iba koordinácia hudba-úkon, ale nie opačná.

To isté platí pre neadekvátne koordinovanie pohybových úkonov s vizuálnymi zdrojmi, s notovým obrazom hudby. Čítanie nôt nie je realizácia vizuálnych znakov, lebo vizuálny element stojí mimo média hudby. Najlepšie číta ten, kto si záznam vie úplne premietnuť do predstavy o hudbe. Vizuálny rozmer je iba sprostredkujúci parameter, vyžadujúci si reflektovať premietnutie písma do hudby a realizáciu skutkovej predstavy príslušnými úkonmi.

Staré učebnice hudby používali oveľa lepšiu metódu, lebo teoreticky aj prakticky učili hudbu prostredníctvom progresívne usporiadaných melódií, potom prostredníctvom ľahkých klavesových skladieb, po ktorých sa pokračovalo s ostatnými nástrojmi, prípadne kompozíciou a náukou o formách (Speerov Kleeblatt).

Hru na nástroji treba vyučovať spolu s hudbou a nie zvlášť; zvládnutie skladby závisí od zvládnutia hudby.

(Pokračovanie v budúcom čísle)

HUDOBNÁ VEDA DNES A ZAJTRA

Dokončenie z 9. str.

tušili už pred niekoľkými rokmi, niekedy desaťročiami, zatiaľ však neboli z týchto a z ďalších zmien muzikologickej koncepcie vyvo- dené žiadne praktické dôsledky. Nielenže sme nevychovali žiadnych hudobných afrika- nistov, amerikanistov, sinológov, ale v Če- chách sme prakticky nechali zaniknúť tradič- ný domácu hudobnú folkloristiku, ktorá sa ostatne i na Morave opiera o stále sa zužujú- cu a stárnúcu obec profesionálnych bádate- ľov. Do desiatich rokov vyhynie. Vieme o potrebe vzniku nových univerzálnych hu- dobnoteoretických koncepcií, vzťahovateľ- ných na všetky typy hudobnej štrukturalizá- cie, produkuje však neustále tradičné po- hľady a ani sme nedokázali ponúknuť svetu v cudzojazyčných vydaniach napríklad Kres- ánkove či Volkove priekopnícke práce o to- nalite a modalite. Nielenže si nevieme rady so spracovaním nových univerzálnych či európskych dejín hudby, ale i pri riešení otá- zok staršej domácej histórie sme neschopní neraz už dnes konkurovať náporu zahranič- ných hudobných bohemistov. Takých prípa- dov možno uviesť viac a všetky by signalizo- vali potrebu zásadného obratu. V čom?

1) Česká i slovenská muzikológia si práve v posledných desaťročiach pri riešení domá- cej historickej i etnomuzikologickej proble- matiky uvedomila neúnosnosť a prekonanosť národné-izolacionistických prístupov k takej- to problematike. Mala by však pokročiť ešte ďalej a prekonať svoj vlastný odborný pra- covný izolacionizmus. Žiadna národná škola dnes nemôže riešiť akýkoľvek čiastkový

problém, tým skôr muzikologické úlohy glo- bálnej povahy, vlastnými silami a z vlastných zdrojov. V roku 1975 sme sa za českú i slo- venskú stranu snažili evidovať všetko, čo sa podarilo vykonať od roku 1945 a za uplynu- lých 14 rokov k tomu iste pribudli ďalšie zá- važné výkony a činy. Keby sme sa však pokú- silo o podrobnú evidenciu toho nevykonané- ho a toho, čo treba vykonať, vznikol by výpo- čet oveľa dlhší. Buď teda naša muzikologická obec dokáže prerušené nadviazať inštitucio- nálné kontakty s celosvetovou muzikológiou, buď tu doženieme dvadsaťročné oneskore- nie, alebo nám hrozí izolácia s nevyliciteľ- nými dôsledkami.

2) Obec samotná sa musí znovu ustanoviť ako obec. Buď ju ako celok prijme pod svoje ochranné krídla zväz, alebo zväz zostane len akýmsi ideovým a výkonným organizačným garantom globálneho rozvoja koncepcnej muzikologickej práce, a vedľa toho by vznik- la prípadne i na inej platforme organizácia združujúca naozaj všetky zainteresované si- ly, od tých najstarších až po dorast, od eta- blovaných vedcov až po „stratených“, ktorí sa niekde v teréne nechcu s svojou pozíciou zmieriť. Na tejto báze či dvoj báze – sú to al- ternatívy – by bolo možné novo rozdeliť úlo- hy tak, aby bolo pokryté to, čo dokážeme riešiť vlastnými silami, ako i to, čo sa dá spr- acovať len v rámci internacionálnej spoluprá- ce. Šlo by o vyrovnanie disproporcií, niekedy i o motiváciu novej bádateľskej orientácie formou vhodnej objednávky so všetkým, čo k tomu patrí, vrátane nevyhnutých finanč- ných prostriedkov, záruk realizácie bádateľ-

ských výsledkov, sprostredkovanie stykov so zahraničnými partnermi formou stáží a pod. 3) Na brnenskej helfertovskej konferencii v roku 1986 vystúpil Ivan Poledňák s pozoru- hodným referátom na tému Čo je a čo by mohlo či malo byť predmetom muzikológie. Poukázal tam o. i. na to, ako dnešná výchova mladých muzikológov nezodpovedá spektru súčasnej hudobnej vedy. Zo skúsenosti vie- me, že ak žiada dnešný absolvent našich fa- kult o nostrifikáciu doktorátu na niektorej zahraničnej univerzite, s údivom zistí, v čom všetkom vlastne nebol riadne vyučený (poč- najúc akustikou a končiac etnomuzikoló- giou, filozofiou, semiotikou, psychológiou atď.). Hádam sme už prekonalí štádium usta- vičného ohrozenia tzv. malých odborov na fi- lozofických fakultách (i keď v priebehu tých vyčerpávajúcich zápasov prišla česká muzi- kológia o jednu muzikologickú liaheň, totiž o olomouckú) a môžeme si konečne dovoliť zásadnú reorganizáciu učiva zhruba v sme- re, aký naznačil Poledňák. Príliš dlho sme na fakultách o potrebných inováciách hovorili, na príslušných miestach sme však nič nedo- kázali presadiť. Seba z toho vymykám, lebo som o tých grémiách nevedel. Dnes sa náš mladý absolvent výrazne odlišuje od absol- ventov väčšiny cudzích univerzít, počínajúc mierou a hĺbkou zanedbaného filozofického vzdelania a znalosťou súčasnej odbornej me- todológie končiac. Tú metodológiu si pritom nemožno osvojiť inak než kontaktom s naj- novšou odbornou literatúrou, s najaktuálnej- šimi riešeniami, najlepšie však so živými mu- zikológmi, ktorých by mohol stretávať ešte počas svojho štúdia u nás i v cudzine.

4) Že presadiť aspoň zárodky týchto zmien nebude ľahké a že to bude niečo stať (prácu, finančné aj iné prostriedky, po ktorých zdvo- jení v mene celej kultúry a s odvolaním sa na aktuálny sovietsky príklad volal nedávno v Hudobných rozhľadoch J. Pilka), je jasné. Rovnako je zrejme, že sa musí zmeniť celý systém inštitucionálnych kapacít, v štruktúre ktorých je muzikológia uložená (a neraz zasunutá). O realizácii našich neodškriepiteľ- ných potrieb budeme musieť jednať a disku- tovať s mnohými činiteľmi, avšak právo mu- zikológie najdostojnejšiu spoločenskú exis- tenciu a realizáciu v zemi, ktorá si ešte stále privlastňuje z propagačných dôvodov status zeme s vysokou hudobnou kultúrou a v dobe, ktorá je naplnená hudbou ako žiadna iná predchádzajúca epocha, je nediskutabilné. Jedine muzikológia ako veda o všetkých exis- tenčných prejavoch hudby a všetkého, čo hudbu obklopuje, je totiž schopná poskytnúť vo svojej aplikovanej rovine kľúč k riešeniu podstatných hudobných problémov, ktoré sa stali aj podstatnými problémami života. Aby však mohlo dôjsť k aplikáciám, musí sa naj- prv rozvinúť základný výskum, a to vo všet- kých smeroch, vrátane tých stagnujúcich, i tých, ktoré sú realizovateľné len internacio- nálné, nech to stojí, čo to stojí.

Verím, že naša konferencia prispeje nielen k zmapovaniu bielych miest, mák a problé- mov súčasnej hudobnej vedy v ČSSR, ale že znovu vytvorí našu muzikologickú obec tvá- rou v tvár dnešnej a do budúcnosti sa prudko predierajúcej hudobnej vedy, vedy dynamic- kej, pre ktorú by pokračovanie stagnácie znamenalo prakticky toľko ako smrť.

MIESTO A PERSPEKTÍVY ČESKOSLOVENSKEJ HUDOBNEJ VEDY V MEDZINÁRODNOM KONTEXTE OSKÁR ELSCHKE

Načrtnutie danej témy by mohlo byť veľmi struč- né: československá hudobná veda v medzinárodnom kontexte vlastne miesto nemá. Pokiaľ ide o perspek- tív, záleží na tom, aké perspektívy vývoja má a bu- de mať naša spoločnosť.

Túto zjednodušujúcu, možno až drastickú výpo- ved samozrejme treba chápať relatívne. Neexistuje tzv. medzinárodná hudobná veda, existuje len kvázi medzinárodná aréna hudobnej vedy, v ktorej sa jed- notlivé výskumné školy uplatnia alebo neuplatnia; ich výsledky sú z hľadiska ich významu akceptované alebo nie. V akej podobe sa to môže uskutočniť? Prezentáciou vedecko-výskumných výsledkov publi- kačnou formou alebo jednoducho vystúpením na rôznych medzinárodných akciách a samozrejme re- flexiou týchto výsledkov v povedomí dnešnej muziko- lógie.

Naša vcelku neveľká publikačná aktivita prebieha takmer výlučne v češtine alebo v slovenčine. Existu- jú chudzojazyčné publikácie? Nie. Existujú len cu- dzojazyčné hudobno-kultúrne propagačné bulletiny a pod. Takže výsledky našej práce môžu medziná- rodná veda recipovať iba fragmentárne. Preto tzv. medzinárodná hudobná veda o československej hu- dobnéj vede a jej výsledkoch nevie.

Druhá forma – účasť na významných európskych alebo svetových muzikologických akciách – sa prak- ticky nerealizuje. Sú to náhodné, jednorazové, často pasívne, akoby pozorovateľské účasti, ktoré nemôžu spĺňať svoju funkciu ani len informatívne.

V tejto súvislosti treba konštatovať, že postavenie našej hudby a hudobných kultúr – a s nimi i muziko- lógie – je nesúmeriteľné s tým, aké postavenie zaují- mala po stáročia v európskej hudbe. Význam, po- stavenie a kontakty, aké v tomto nevyhnutnom kul- túrnom a vedeckom dialógu mala, stratila. Za po- sledné desaťročia sa kontakty pretrhli, českosloven- ská hudobná veda z povedomia medzinárodnej mu- zikológie vymizla. Do republiky prichádza zahranič- ná literatúra v mizivom rozsahu a z hľadiska jazy- kovej bariéry mladších generácií i to, čo je k dispo- zícii, sa málo využíva alebo len v obmedzenom roz- sahu. Vo svojej nekomplexnosti, náhodnom výbere a malom rozsahu nemôže slúžiť svojmu účelu. Ne- dostatočná informovanosť zasa na druhej strane ve- die k izolácii od medzinárodného bádania a jeho trendov, najdôležitejších problémov a kľúčových projektov, ktoré sa realizujú v podstatnej prevahe bez československej účasti. Tento kolotoč čoraz viac sa zmenšujúcich a zužujúcich kruhov končí v prak- tickej izolácii.

Kto so mnou nesúhlasí môže namietať, že sa pred- sa uskutočnili niektoré medzinárodné akcie – mys- lím samozrejme v ČSSR – ako brnenské kolokviá, konferencie Pražskej jari, niektoré estetické, histo- rické, ale i akustické sympóziá, 18 ročníkov letných seminárov a pod., ktoré svedčia o istej snahe zame- dziť totálnu izoláciu aspoň za posledných dvadsať rokov. Svedčí o tom, že aspoň časť medzinárodného bádania sa snažila prelomiť našu vlastnú, nami sa- mymi vybudovanú bariéru. Zahraniční bádatelia ani inak nemohli. Veď vývoj stredoeurópskej (naj- má rakúskej a nemeckej) hudby od stredoveku po hudbu romantizmu nemožno pochopiť bez českých hudby. Maďarské hudobné dejiny bez hudobnohis-

torických prameňov zo Slovenska by boli chudobné.

V tomto období si zahraniční bádatelia podávali dvere v našich archívoch, sústavne ich využívajú- ako vyhľadávané pramenné bázy. Je to, samozrej- me, normálne; nie je však normálne, že českosloven- ská hudobná veda sa stala konzultačným a výpo- mocným archívom a nie muzikologickým pracov- ným strediskom. Zatiaľ čo napríklad československí interpreti sa intenzívne podieľajú na historickom oživení starej hudby, je československých publikácií o stredovekej, barokovej a klasicistickej hudbe ako šafránu. To, čo v medzinárodnom muzikologickom bádani zaujíma kľúčové postavenie, nachádzame u nás len v nepatrnom zastúpení: hudba 20. storočia stratila svoju bádateľskú kontinuitu. To, čo zostalo, je kritika kultúrnej politiky a propagácia. Systema- tické akustické, psychologické, sociologické bádanie a ďalšie oblasti stratili v republike svoju výskumnú bázu.

Rád by som povedal niekoľko slov o etnomuziko- lógii. V USA a v prevažnej časti mimoeurópskych muzikologických škôl sa etnomuzikológia stala zá- vratným tempom časťou rozvíjajúcej sa muzikoló- gie. V západnej Európe si získala postupne neodmy- sliteľnú pozíciu, nehovoriac o východoeurópskych krajinách. V tom istom čase bola etnomuzikológia v Čechách takmer zlikvidovaná, moravská bojovala dvadsať rokov o svoju existenciu a slovenská etno- muzikológia sa za posledné tri roky stala terčom brutálnych administratívnych represii.

Súčasný medzinárodný postavenie českosloven- skej muzikológie nemožno pochopiť bez týchto ten- dencií. U nás akoby šli hodiny inak. To všetko súvisí s postavením muzikológie v našej spoločnosti.

Keby sme mali hovoriť o budúcnosti, bolo by po- trebné mnoho, ba možno všetko urobiť inak z hľa- diska možnosti medzinárodnej integrácie nášho hu- dobnovedného bádania. Treba začať od štúdií, vý- raznejšie oboznamovať študentov so súčasným me- dzinárodným stavom a s trendmi v muzikológii. To je, samozrejme, i problém vysokoškolských učite- ľov, ktorí sami nemali v tomto smere veľké možnos- ti. Usilovať sa o to, aby študenti mali možnosť stu- dovať i na univerzitách v zahraničí, aspoň na nie-koľko semestrov, čo je dnes vo všetkých európskych i mimoeurópskych štátoch normálne. O význame tak- ýchto pobytov hádam netreba hovoriť – je rovnaký pre poznanie inej hudobnovednej tradície, prehľbe- nie aktívnej znalosti jazyka a pod. Možnosť nadvia- zať kontakty a priateľstvá je pre budúcu možnú spo- luprácu nenahraditeľné. Poznať iné metódy výučby a práce môže zvýšiť náročnosť, získať kritický roz- hľad. V tomto zmysle môžu byť štipendiá, stáže a pod. iba prospešné.

Účasť na sympóziách, kolokviách, konferenciách, spolupráca na medzinárodných akciách je nevy- hnutným predpokladom výmeny informácií, mož- nosťou vniesť nové poznatky a pracovné postupy do muzikológie v Československu a naopak príležitos-ťou oboznámiť iných bádateľov s našimi výsledka- mi. Bez tejto širokospektrálnej práce a spolupráce je a bude československá muzikológia v srdci Euró- py odsúdená na provincionalizmus.

To všetko musíme nevyhnutne podnietiť záujem a hlad po nových informáciách, po prameňoch, pub-



Fernand Léger: Traja muzikanti (1930)

likáciách a pod. ako nevyhnutný predpoklad zme- dzinárodného bádania našej práce, jej začlenenia do medzi- národnej delby práce.

V prítomnosti sa už sotva dá niečo napraviť. Mo- ja generácia tento boj v izolácii prehrala, pracovala s obmedzeniami, pod stálym vnútorným i atmosfé- rickým tlakom, s mnohými plánmi a skôr skromný- mi výsledkami. Je však potrebné otvoriť priestor pre mladú generáciu, aby mohla vyrásť skutočne európsky orientovaná muzikológia. Veď ktoré ume- nie je internacionálnejšie, než hudba? Aj ju sme chceli vtisnúť do národného izolacionizmu a s ňou, pochopiteľne aj muzikológiu; ale zrejme nielen ju.

Neraz sme počuli argumenty, že je nutné a po- trebné pracovať na vlastných a národných problémoch. O tom niet pochybností, to je samoz- rejmé pre každú muzikológiu, nielen pre našu. Exis- tujú však problémy, vývojové tendencie a prúdy od raného stredoveku po dnešok, ktoré mali univerzálnu platnosť s väčšími alebo menšími regionálnymi, etnickými a kultúrne-geografickými obmenami a konzekvenciami. Pochopiť ich v úzkom národnom rámci znamená veci nepochopiť a vystaviť sa výsme- chu, naivnej národnostnej ideologizácii. Pracovať na medzinárodných projektoch znamená riešiť i ná- rodné problémy náročnejšie, poučnejšie, lepšie, po- skytnúť výsledky na kvalitatívne vyššej úrovni a zodpovedajúcej aj istému medzinárodnému štan- dardu.

V tom vidím zmysel toho, že sa zaoberáme problé- mami medzinárodného kontaktu našej muzikoló- gie. Bez aktívnej účasti v medzinárodných organizá- ciách, na medzinárodných projektoch sotva pokro- číme ďalej. Bolo by nesprávne, keby sme naše problé- my videli izolovane. S podobnými problémami zá- pasia všetky veľké i malé kultúry i vedecké školy. Veľké sa s nimi vysporiadajú ľahšie, malé horšie, pre jazykové bariéry, mnohé vlastné obmedzenia, predsudky alebo sebaapodceňovania či sebaaprečo- vania z nedostatku znalosti. Všetky hľadajú úspešné cesty integrácie do medzinárodného bádania a vedo- mej účasti a cestou prezentovania svojich výsledkov.

Ani u nás to nepôjde bez cudzojazyčných publikácií – nie jednorazových, ale pravidelných. A tu stojíme pred veľkou vydavateľskou bariérou. Bez cudzoja- zyného časopisu – muzikologického zborníka – na- ších i zahraničných autorov to určite nepôjde.

Nemyslím si, že – ak vôbec budeme hľadať rieše- nie našich medzinárodných vzťahov v muzikológii – to nepôjde rýchlo. To, čo sa rýchlo a za krátky čas podarilo zbúrať a zničiť – a tak je to s našimi medzi- národnými kontaktmi a kontextom – na to je po- trebná dlhá doba rekonštrukcie a reštitúcie.

Mohol by som byť, pravda, oveľa konkrétnejší, dokaznejší i pesimistickejší. Chcel som však len pre- dostrieť niekoľko myšlienok a úvah do diskuse na túto nie príliš radostnú tému.