

Hudobný život '90

ROČNÍK XXII.

3. – Kčs

17. 1. 1990

2



Pohľad na účastníkov mimoriadneho zjazdu v hoteli Kyjev v Bratislave.



MIMORIADNY ZJAZD ZSSKU

Dňa 10. januára t. r. konal sa v Bratislave mimoriadny zjazd Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, ktorý pripravil Akčný výbor zvolený koncom roku 1989 na mimoriadnych plenárnych schôdzach jednotlivých tvorivých komisií. Hlavnými bodmi zjazdového rokovania bola Správa o činnosti ZSSKU, prednesená doc. dr. Ladislavom Burlasom, DrSc., Správa Akčného výboru prednesená dr. Ľubomírom Chalupkom, CSc., Návrh princípov novej organizácie Slovenskej hudobnej únie a diskusia. Zjazdu sa zúčastnili aj bývalí členovia zväzu, žijúci v zahraničí – Pavol Šimai, Mikuláš Jelínek a Bohuš Hanák. Za sovietskych hudobníkov pozdravil zjazdové rokovanie prof. N. N. Sidelnikov. Za prípravný výbor Asociácie českých hudobníkov pozdravil prítomných skladateľ Jan Hanuš, ktorý súčasne podal informáciu o pripravách založenia novej českej hudobnej organizácie. V dnešnom čísle uverejňujeme prvú časť zjazdových dokumentov.

Vážení hostia, vážený mimoriadny zjazd, kolegyně a kolegovia,

považujem si za česť otvoriť tento mimoriadny zjazd Slovenských skladateľov a koncertných umelcov. Robím tak s veľkým potešením a pocitom zadostučinenia, pretože môžem na ňom privítať i kolegov emigrantov – tých čo sa ho osobne zúčastňujú i tých, ktorí sú myslou s nami, čo potvrdili listami, poslanými na našu adresu. Už na včerašných plenárkach boli prijaté do našich radov a som šťastný, že už nič nebráni tomu, aby ich hudba opäť znela na našich koncertoch, aby sa znova hrali na našich pódioch. Vo veľkej skupine perzekuovaných za svoje názory priniesli veľkú obeť – ich protestom bol odchod z rodnej vlasti. Som rád, že otváram zjazd, na ktorom odznejú slová rehabilitácie pre všetkých v minulosti prenasledovaných za názory a diela, zjazd, ktorý skončuje so smutným, ťažkým obdobím duchovného útľaku.

Žiada sa mi pripomenúť výrok, ktorý sa preslávil nadšeným skandovaním na námestiach našej republiky v novembri minulého roku: „Už je to tu!“ Je tu deň „D“ – deň nádeje do budúcnosti.

Na tomto zjazde zanikne starý model zväzu, ktorý bol umelo jednoliatou inštitúciou, ovládanou ideologicky a mocensky. Jeho členovia boli odmeňovaní nie iba za vytvorené hodnoty, za vlastné názory, ale často naopak – boli kupovaní a podplácaní štátnymi titulmi, cenami a hmotnými stimulmi za poslušnosť a bezzásadovosť. Myslieť po svojom znamenalo poškvrniť spoločný stôl „antisocializmom“, antisovietizmom, západnou diverziou, hovoriť o ľudských právach značilo nebezpečnú provokáciu. Stoličky okolo stola neboli rovnako vysoké. Pre malých sa zvyšovali, vyšší sedeli na zemi! Pri stole bola prípustná iba tichá a disciplinovaná konverzácia. Ak hlas niekoho priveľmi vynikol, bol poslaný za dvere. Politickou hygienou bolo umývanie rúk, prevenciou bolo umývanie si rúk navzájom. Tak vznikol rakovinový prepletanec verejného a súkromného. Pred chirurgiou budúcnosti stojí ťažká terapeutická úloha.

Novembrové dni vykričali: „Už je to tu!“ Áno, je to tu, no čo s tým robíme, je v rukách, ale najmä v hlavách a v svedomí každého jednotlivca. V jednote je sila, ak treba zruťiť staré štruktúry. Pri vytváraní nových, ozaj nových a nie iba kozmeticky pretvorených

starých štruktúr treba individuálnu, diferencovanú aktivitu jednotlivcov, ktorí nestoja v zástupe, kde sa ľudia skrývajú jeden za druhého, treba hlavu a svedomie každého osobitne, lebo neexistuje spoločná hlava a jednotné svedomie.

Dovoľte, aby som osobitne zdôraznil tému svedomia, lebo ono delilo ľudí v minulých ro-



Zjazdové rokovanie otvoril skladateľ Ilja Zeljenka.

koch útľaku a strachu. Škála delenia bola široká! Od plánovačov zla, riadiacich vykonávačov, horlivých služobníkov, ticho reptajúcich až po hlasno protestujúcich ľudí, ktorých si vysoko vážim. Režim sa zmenil za desať dní, ľudské svedomie je však konštantou myslenia i konania do budúcnosti. Širokú škálu ľudských typov dedí i nová epocha. Stalinský socializmus stroskotal na chimére prevýchovy človeka. Ani demokracia, pred ktorou s údivom stojíme, nemôže rátať s ideálnym človekom – demokratom. Zdedili sme celú škálu malosti i veľkosti svedomia. Byť sa znovu vymaľuje, na stôl sa dá čistý obrus a k aperitívu sa začne tisiť mnoho z tých, čo chceli byť vždy prví. A pre tých, čo sa nikdy neohánjali lakťami, by nemali ostať omrvinky! Nech sa rozhoduje podľa zásluhy, kvality a hodnoty! Apelujem preto na svedomie kaž-

dého. Nech tóny nežnej revolúcie nezaniknú v hluku susedských šarvátok, výčítiek, podzrievaní a v revanšizme. Odsúdme to, čo je odsúdeniahodné spôsobom fair-play. Revolúcia, ktorá by nemala priniesť vyššie formy mravnosti do ľudských vzťahov, by bola nezmyselná. Verím však, že nežná revolúcia ostane mottom ďalšieho vývoja.

Vážené kolegyně, kolegovia, milí hostia! Ďakujem Vám za pozornosť, otváram dnešný mimoriadny – verím že historický – zjazd a prajem jeho rokovaniu plný úspech.

ILJA ZELJENKA

Správa o činnosti ZSSKU od 7. zjazdu

Vážení účastníci mimoriadneho zjazdu ZSSKU,

predstavujem pred vás so správou o činnosti Zväzu od jeho posledného zjazdu, ktorý sa uskutočnil v apríli r. 1987. Chcem pripomenúť, že to bola doba, v ktorej už temer dva roky sa v Sovietskom zväze presadzovala prestavba, glasnosť a že aj vo viacerých diskusných príspevkoch na našom zjazde zazneli jednoznačné stanoviská, podporujúce prestavbu ako prejav vôle rozísť sa s prekonanými a zdiskreditovanými praktikami predchádzajúcich desaťročí. I po časovom odstupe som presvedčený, že ako uznesenia zjazdu, tak i jednotlivé diskusné príspevky vychádzali z predpokladu, že nielen umelci, ale aj vedenie štátu a predstavitelia vedúcej strany v našej spoločnosti si uvedomia nevyhnutnosť prestavby, demokratizácie a nového myslenia, ako poslednej šance prekonať marasmus a úpadok krajiny. Bola to posledná šanca, aby sa táto obroda mohla uskutočniť v politickom systéme, ktorý sa 40 rokov nazýval socialistickým. Ešte stále to mohla byť revolúcia „zdola“ a súčasne „zhora“, ako to nazval Gorbáčov. Gorbáčov však vystríhal aj pred nebezpečenstvami prestavby a to najmä v podobe „brzdiačich mechanizmov“. Svojráznosť našej cesty za prestavbou a demokratizáciou sa vyznačovala tým, že v mocenskej sfére sa presadili brzdiace mechanizmy, zatiaľ čo deklaratívne sa celé vedenie štátu a strany hlásilo k zásadám prestavby.

V týchto podmienkach pracovali naše voľené orgány a v nich existoval aj celý náš Zväz. Keď som nastupoval do funkcie predsedu, navštívil som naše vedúce osobnosti štátnej a politickej reprezentácie, s ktorými som hovoril o nových možnostiach práce Zväzu v podmienkach prestavby. Žiadal a prosil som o to, aby Zväz mohol byť tou integrujúcou inštitúciou, ktorá by dostala k spoločnému stolu reprezentantov inštitúcií, ktoré hudbu realizujú a šíria, aby sme mohli oponovať chýbanému naliehavému absentujúce nové zákonné normy zo sféry hudobného života, aby sa bezodkladne začali riešiť úlohy v ob-

lasti hudobnej a estetickje výchovy, aby sme sa mohli meritózne vyjadrovať k otázkam obsadenia vedúcich miest v hudobných inštitúciách a pod. Behom tých necelých troch rokov mojej činnosti vo funkcii predsedu odišli zo svojich postov všetci tí vedúci pracovníci, u ktorých som bol na nástupnej audiencii, takže sa stratila ešte aj tá osobná záväznosť prísľubu človeka ku človeku. Prestavbové prísľuby najviac dodržiavalo Ministerstvo kultúry SSR, a to tak pri zriaďovaní konkurzných komisií, ako aj pri konzultácii niekoľkých dôležitých právnych úprav a noriem.

Na začiatku nášho funkčného obdobia sme vypracovali ako konkretizáciu zjazdových uznesení programový dokument s názvom Ideové a koncepčné závery Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov na funkčné obdobie 1987 – 1992. Tento dokument bol schválený zväzovými orgánmi a bolo ním oboznámené členstvo prostredníctvom nášho informačného bulletinu.

Vo vnútrozväzovej práci sa zvláštna pozornosť venovala skladateľskej problematike. Samozrejme, na Zväze sa nekomponuje, ale Zväz sa postaral o realizáciu skladieb a to každoročne na týždni Nová slovenská hudba a na ďalších zväzových koncertoch v priebehu roka. Výber skladieb nerobili členovia predsedníctva a ústredného výboru Zväzu, ale dramaturgická komisia nezávislá na spomínaných orgánoch. Zväz skladateľov a koncertných umelcov mal problémy s rozporom, ktorý v demokratických podmienkach sa stane ešte ťažšie zvládnuteľný; a to s rozporom medzi rovnosťou členov Zväzu zaručovanou stanovami a hodnotovými rozdielmi tvorby a výkonov členstva. Podľa Gaussovej krivky je pravdepodobné, že pomerne malé percento skladieb vzniká takých, ktoré sa javia ako stojace pod čiarou profesionálnej a hodnotovej kvality a asi rovnaký počet skladieb možno označiť za mimoriadne hodnoty. Jeden z kolegov sa nedávno písomne vyjadril asi v tom zmysle, že tých umelecky vynikajúcich diel je asi 5 % z celkovej tvorby. Ak sa hrá všetko zahrateľné, vzniká nivelizácia hodnôt. Neverím, že tu bol teror riadiacich zložiek, ktorý mohol svojou nekompetentnosťou a absenciou umeleckých kritérií zmračiť odbornú mienku tak, aby sa napríklad neprejavili správne názory na skladateľských kolokviách, keď účastníci si zväčša sťažovali, že tam chodila „verchuška“ iba na otvorenie podujatia a potom odišla. Verím, že sa z tvorby posledných rokov vyseletovala tvorba, ktorá si zaslúžila ocenenie, šírenie a že v prospech tohoto šírenia čosi aj urobilo.

Po chýbách predchádzajúcich období tu bola skôr obava niečo zavrhnúť, aby tu nevznikal pocit zakazovanej tvorby. Lektorske posudky na skladby vznikali na póde SHF a Zväz ich rešpektoval aj v súvisi s dramaturgiou svojich koncertov. Ale tieto posudky nepísali mimozemšťania, ale vlastní kolegovia skladatelia, pričom sa prihliadalo aj na to, aby vybraní lektori neboli diametrálne

Pokračovanie na 3. strane

Pripomienky pre MK SSR za Akčný výbor Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov zo dňa 14. decembra 1989

- Vytvoriť poradný zbor MK SSR, reprezentujúci umenia na základe partnerského vzťahu medzi MK SSR a umeleckými zväzmi. Pri konštitúcii novej organizačnej štruktúry MK SSR požadujeme kádrové zmeny na doterajšom odbore umenia a oddelení múzických umení.
- Zabezpečiť i v budúcnosti štátnu podporu hudobnej kultúry na Slovensku.
- V záujme rozvoja miestnej hudobno-umeleckej kultúry venovať pozornosť vytvoreniu stredísk na úrovni regiónov, nahradzujúcich nefungujúce odbory kultúry na národných výboroch všetkých stupňov.
- Zabezpečiť rovnocenné postavenie hudobného umenia – ako aj dotovanie – v rámci kultúry a ostatných druhov umenia a v dôsledku toho umožniť usporiadanie medzinárodných podujatí (festivalov, konferencií, súťaží) na úrovni zodpovedajúcej národným kritériám.
- Žiadame, aby sa príjmy (vrátane devízových) získané odvodom na umelecké fon-

- dy priamo využili pre potreby hudobnej kultúry.
- V záujme zvýšenia úrovne hudobnej kultúry a informačného rozhľadu zabezpečiť prísun devízových prostriedkov pre nákup materiálov zo zahraničia – notovín, zvukovo-záznamových nosičov, odbornej literatúry a časopisov do obchodnej a knižničnej siete.
- Zvýšiť dotácie pre zahraničné stáže a študijné pobyty i účasť na závažných podujatiach (festivaly, súťaže, konferencie, sympóziá a pod.).
- Vytvoriť devízový fond na nákup kvalitných hudobných nástrojov a ich príslušenstva.
- Zabezpečiť medzinárodné kontakty zväzu členstvom v medzinárodných hudobných organizáciách a spoločnostiach.
- Vytvoriť podmienky pre novú honorárovú politiku, zabezpečujúcu dôstojné oceňovanie práce koncertných umelcov, muzikológov, publicistov a hudobných skladateľov.

- Zabezpečiť, aby výbory inštitúcií, doteraz menované MK SSR – najmä SHF a SOZA boli volené.
- Podporiť dlhoročné požiadavky a návrhy kladené na Ministerstvo školstva telesnej výchovy SSR, žiadajúce zlepšiť stav hudobnej výchovy v našom všeobecno-vzdelávacom školstve v záujme humanizácie vzdelania a spoločnosti.
- Priahliadnuť na špecifikum umeleckých škôl všetkých stupňov, podriaďiť ich jednému centru a zabezpečiť spoluprácu medzi MŠaTV SSR a MK SSR.
- Vytvoriť podmienky pre rozvoj hudobného nástrojárstva a výchovu odborníkov.
- Zabezpečiť podmienky na ochranu hudobných pamiatok.
- Podporiť založenie samostatného Múzea slovenskej hudby.
- Zriadiť štátnu zbierku hudobných nástrojov pre potreby interpretov.
- Zabezpečiť širokospektrálne hudobné vydavateľstvo.

- Vytvoriť podmienky pre obnovenie nezávislého odborného časopisu Slovenská hudba.
- Podporiť požiadavku vytvorenia samostatného hudobnovedného ústavu na pôde SAV.
- Odporúčame využiť nasledujúce priestory aj na hudobno-umelecké účely: Grassalkovichov palác, Karácsonyiho palác, Dom umenia (na nám. SNP), bývalá kaviareň Múzeum a palác na Jiráskovej 10 (doteraz Dom politickej výchovy).
- V záujme integrácie a spolupráce umeleckých zväzov uvažovať o založení spoločného umeleckého klubu.
- Zlepšiť sociálne a priestorové zabezpečenie práce hudobníkov. Vytvoriť podmienky pre zriadenie vhodného objektu pre koncertných umelcov.
- Podniknúť kroky na udelenie výnimky z limitu pre dôchodcov – hudobníkov, ktorých tvorivá činnosť bola doterajšími predpismi obmedzovaná.

Celú našu spoločnosť čaká v najbližších rokoch náročný projekt Celospoločenského programu estetického rozvoja. Jeden bod sa týka konkrétne aj činnosti LŠU: v odstavci B, Školská výchovno-vzdelávacia sústava, bod 4e sa píše: „vytvárať podmienky pre rozvoj činnosti ľudových škôl umenia“. Toľko citát, ako sa tento pokyn prejaví v praxi, zatiaľ nevieme. No nepochybne existuje celý rad problémov, ktoré zužujú prácu pedagógov LŠU a ktoré by sa azda v súvislosti s novou koncepciou estetického rozvoja dali riešiť rýchlejšie. V tejto súvislosti chcem napísať o jednej akcii, ktorá patrí plne do oblasti pôsobnosti ľudových škôl umenia, ale ktorá sa zatiaľ neuskutočňuje.

Na istom podujatí som mala možnosť vidieť koncertný program akcie, ktorá sa poriadala pravidelne pre žiakov mestských speváckych hudobných škôl v Bavorsku [Konzert Oberpfälzer Musikschulen in Neumarkt/Oberpfälz Reitsadel. Je to vlastne slávnostný koncoročný koncert žiakov siedmich

mestských hudobných škôl a spĺňa hneď niekoľko funkcií: prezentuje tých najlepších z jednotlivých škôl, pre deti i starších žiakov je veľkým stimulom účinkovanie na ňom a súčasne umožňuje porovnávať výsledky a úroveň inštrumentálnej prípravy na rozličných školách kraja. Že je to akcia, ktorá má veľký význam pre zúčastnených, svedčí aj ten fakt, že bulletin obsahoval okrem základných údajov o účinkujúcich aj celý rad informácií o samotných hudobných školách (počet žiakov, počet interných a externých pedagógov, meno riaditeľa a program, s ktorým sa škola zúčastnila na prehliadke – koncerte). Samotný koncert obsahoval skladby od baroka až po súčasnosť a celú škálu nástrojových obsadení. V rámci osemnástich skladieb účinkovali sláčikové kvartety, dychové súbory, akordeónový súbor, i mládežnícky orchester. Ďalšie zaujímavé fakty vyplývajú z čísel uvedených

v bulletine. V hudobnej škole v Moesbachu je napr. 125 žiakov a 6 učiteľov, v Neumarkte učí 15 učiteľov 750 žiakov (čiže cca 50! na jedného pedagóga). Podobne veľa žiakov majú učelia v starobylom Regensburgu (125 tisícové mesto, známe aj ako Rezero) – 1809 žiakov má 39 učiteľov (cca 46 na jedného). V Sulzbachu-Rosenbergu na výberovej škole je maximálne 60 žiakov ktorí majú k dispozícii siedmich učiteľov, v tom istom meste na Mestskej speváckohudobnej škole učí 34 učiteľov asi 900 žiakov; vo Weidene 22 učiteľov učí 561 žiakov. Na doplnenie uvádzam, že podľa slovnej informácie tamojšej učiteľky žiaci nie sú počas školského roka na hodinách zúčastňovaní a učebné osnovy nie sú záväzné do tej miery ako u nás. Hodina hudby sa chápe ako akt dobrovoľnosti a má predovšetkým budovať vzťah k hudbe ako takej. Preto je aj úroveň hudobnoteoretickej prípravy na na-

ších LŠU podstatne vyššia. Vysoké počty žiakov na niektorých uvádzaných hudobných školách súvisia s tamojšou bežnou praxou jednej vyučovacej hodiny v týždni.

Prosím, aby nevzniklo podozrenie, že agitujem za vyššie úväzky pre našich učiteľov na LŠU, nie! Chcela som len upozorniť na možnosť poriadania podobnej koncoročnej akcie pre deti slovenských LŠU, na možnosť usporiadania malej slávnostnej prehliadky (nie súťaže) najnadanejších žiakov z vybraných škôl na Slovensku. Takýto koncert v Bratislave (mohol by byť v novom ÚDPMKG) by iste splnil podobné funkcie ako spomínaný koncert v Neumarkte a navyše by bol dokladom otvárania nových oblastí pôsobenia ľudových škôl umenia. Nepochybne by tradícia podobných podujatí celospoločenského charakteru významne prispela k zvyšovaniu účasti LŠU na plnení úloh Celospoločenského programu estetického rozvoja.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

Máte slovo...

Podnet k napísaniu nasledujúcich riadkov mi dala televízna relácia Hudobné nokturmo (14. 12.), ktorá mala oveľa zaujímavejší obsah ako jej predchodkyňa. Ani nie dialóg, skôr diskusia, ktorú viedol I. Dibák za účasti I. Burlasa, O. Elscheka, J. Hatrka, I. Hrušovského, M. Jurkoviča, M. Lapšanského, O. Lenárda, Z. Martinákov, D. Mateja, P. Michalieu, P. Mikuláša, L. Mokrého, I. Zeljenku mala pomerne úzko vymedzený okruh problémov orientovaný len na otázky súčasnej hudobnej tvorby a jej recepcie.

Diskutovaný problém, s ktorým sa dnes slovenská hudba potýka, nie je len otázkou dvadsiatich rokov. Je to plných päťdesiat rokov, ktoré znamenajú odluku od národa, stále narastajúcu nezlučiteľnosť ponuky a dopytu.

Slovenská hudobná kultúra, ktorú z plienok obrodencov – hudobných diletantov (pozor! v pozitívnom zmysle) konca 19. storočia – vybaľovali a učili stavať sa na vlastné nohy autori učebnicovo označovaní ako prvá slovenská skladateľská generácia sa v samostatnej republike mali šancu konštituovať iba dvadsať rokov. To bolo obdobie jej najväčšieho rozmachu a rozvoja. Pamätný Slovenský koncert v roku 1920 v Prahe ju predstavil i českej kultúre, ktorá dovtedy bratov Slovákov chápala len ako akési pozoruhodné a exotické etnikum. Ak sa dnes nariake na to, že slovenská hudba sa nedostáva na zahraničné koncertné pódia, nemôžeme obísť fakt, že prvé stretnutie Západnej Európy so slovenskou koncertnou piesňou sa udialo už v roku 1908, desať rokov pred vznikom samostatného Československa. (Konzertné turné Božu Umírova s Mikulášom Schneiderom-Trnavským). Nástup už zrelej slovenskej hudobnej tvorby v I. ČSR, ktorá znela na koncertných pódioch i na vlnách bratislavského Radio-

journalu, bol poslucháčsky reflektovaný. Sloboda názorov v umeleckej tvorbe poskytovala široký diapazón žánrov, formy i obsahu, ktorým zároveň pokrývala záujem i potreby širokej škály poslucháčov aj interpretov (mám na mysli aj veľký počet interpretov-amatérov). V tom zmysle pozitívne platila i spätná väzba. Požiadavky poslucháčov a interpretov reflektovali i hudobní skladatelia. Sloboda ducha a demokraciu názorov však zahatali dramatické udalosti roku 1938. Ideologovia ako rušivý element začala postupne zatemňovať pravdu umeleckej výpovede. Niektorí snád namietne, že práve nasledujúcich šesť rokov silne podporovalo národnú kultúru. Je to pravda, avšak vedomie politického diktátu pravdepodobne začalo zasievať drobné semienka autocenzúry.

Po skončení vojny neprešli ani tri roky a nátlak ideológie, tentoraz v opačnom smere začal pôsobiť totálne deštruktívne. Dôraz na kantáty, budovateľské a oslavné diela vyvažovali skladatelia orientáciou na folklór. Bežný recipient akadémii na oslavu vládnutej ideológie, prípadné obveselenie pracujúcich bolo riešené vtipnými estrádami obohatenými o účinkovanie tamburášskych súborov, či interpretáciou častušiek s textom zosmiešňujúcim zlých západných imperialistov. Táto akokoľvek deformovaná doba však v sebe ešte niesla potenciál hudobnej aktivity Slovákov a dokonca ho aj využívala. Vznikali hudobné súbory, muzicírovalo sa síce už nie doma, ale na pôde klubov ČSM, ROH. Pri štátnopolitických oslavách neznela štátna hymna a ďalšie predpísané hymnické piesne z reproduktorov, ale ľudia ich spievali sami.

V ďalšom desaťročí sa postupne a pomaly začala prekonávať kultúra kolektívneho budovateľského ošiaľu a postupne vystrkovali nápadité hlavy tvorivé umelecké individuality. V tom období markantný vplyv na utvára-

nie umeleckého, menovite hudobného vkusu mladej generácie mala populárna hudba, žiaľ, nie však slovenská. V čase politického uvoľnenia nešlo tak ani o hudobnú zložku piesní, ako o texty. Odlišný vývoj Slovenska a Čiech počas druhej svetovej vojny zanechal následky práve v tejto sfére. Nacionálne orientovaná kultúrna politika na Slovensku nevytvorila žiadnu opozíciu, slovenské tango vyjadrovalo pohodu a radosť z národnej samostatnosti, ktorej bol v I. ČSR citeľný a zjavný nedostatok. V Čechách však v šesťdesiatych rokoch naviazali na filozofické a umelecké dedičstvo Osvobozeného divadla a začali ho naplno rozvíjať.

Hudobná kultúra na Slovensku sa nedokázala vyrovnáť s touto konkurenciou. Umelo vytvorená priepasť začínala byť už nebezpečná.

Tragický obrat roku 1968 završil dielo skazy. Čas, v ktorom sa začali znova obnovovať direktívne zabudnuté hodnoty slovenskej kultúrnej histórie bol príliš krátky na to, aby si ich národ znovu osvojil. Následky tohto obdobia možno prirovnať k prírodnej katastrofe. Priepasť sa pomaly stávala nepreklenuteľnou. Všetko sa postavilo proti hudobnej kultúre. Nezmyselné anulovanie hudobnej a estetické výchovy v školách, nedostatok pravdivých výpovedí v umeleckej tvorbe, umelé a neumelecké zasahovanie do dramaturgických plánov, zámerná neznalosť tvorby starších hudobných skladateľov a strata continuity, nedostatok schopností predstaviteľov moci chápať umelecké hodnoty vážnej hudby, a z toho vyplývajúce jej apriórne odmietanie, prijatie jediného kritéria hodnotenia kvality umeleckých hodnôt

podľa overených mien umeleckých osobností.

V národe však nie je možné za niekoľko rokov vykynúť hudobnosť. Nie v piesňach pionierskych, ale v piesňach z Jednotného katolíckeho spevníka si nachádzala veľká časť Slovákov i svoju hudobnú kontinuitu. Nie súbory ZÚČ, kde bolo treba záujem častokrát motivovať atraktívnymi zájazdmi, ale mnohé cirkevné spevokoly i orchesterálne telesá udržiavali hudobnú vzdelanosť na Slovensku. Veľkú časť repertoáru tvorili diela domácich autorov, menovite M. Schneidera-Trnavského, i J. L. Bellu (ale i ďalších), ktoré sa do oficiálnej ponuky hudobných hodnôt dosiaľ vôbec nedostali. Okrem tejto umelecky orientovanej produkcie cirkevnej hudby sa ako zlatá nít tiahne slovenská duchovná pieseň, ktorej klenoty sústredil a vlastnými dielami obohatil v Jednotnom katolíckom spevníku M. Schneider-Trnavský. Sila tradície a sila vedomia continuity sa u mladej generácie odrážala v špirálovom pohybe vývoja. Pochodeň slovenskej muzikality nesie ďalej. Vzniklo množstvo nových slovenských duchovných piesní, krásnych formou i obsahom, ktoré hudobnú kultúru v národe reflektujú i keď oficiálna hudobná kultúra nereflektuje ich.

Keď po tieto dni spolu s mladými i starými spievam na námestí piesne od Cantus catholici cez Kuzmányiho, Schneidera-Trnavského až po súčasnú pieseň Slovensko moje, nemohla som na spomínanú televíznu reláciu nezareagovať. náš národ je hudbymilovný a hudbychtivý. Preto vás, hudobní skladatelia, prosím: Počúvajte ho!

EDITA BUGALOVÁ

OPRAVA

Prosíme čtených čitateľov, aby prepečili nepresnosť v článku Hany Urbancovej K hudobným ozvenám SLUKu, uverejnenom v čísle 26/89, na str. 4. Správny text znie: „T. Salva patrí dnes k tým málo autorom, u ktorých vzťah k folklóru nie je náhodný a fragmentárny, ale sformovaný do osobitej filozofie; každá nová kompozícia je vždy ďalším naplnením a odkrývaním tohto pozadia“. Ospravedlňujeme sa autorke i čitateľom.

MIMORIADNY ZJAZD ZSSKU

Správa o činnosti ZSSKU od 7. zjazdu

Dokončenie z 1. strany

názorove vzdialení lektorovanému dieľu. Bola mi tiež postavená otázka, kto a čo urobil v prospech tej reprezentatívnej tvorby doma a v zahraničí? Tak medzi navrhnutými skladbami na predvedenie pre festivaly ISCM figurujú skladby týchto autorov: Do Osla sme 23. 5. 1989 odoslali na festival ISCM skladba Mira Bázlika, Juraja Beneša, dve skladby Ilju Zeljenku, a jednu skladbu Martina Burlasa. 27. 10. 1988 sme pre festival do Angers, ktorý sa potom realizoval v Holandsku, ponúkli skladby Juraja Beneša, Romana Bergera, Ivana Hrušovského, Vladimíra Godára, Martina Burlasa. Programová komisia z nich nevybrala ani jedno dielo. Na III. festivale svetovej hudby v Leningrade odznali skladby Ilju Zeljenku a Igora Dibáka. Nemožno povedať, že sa

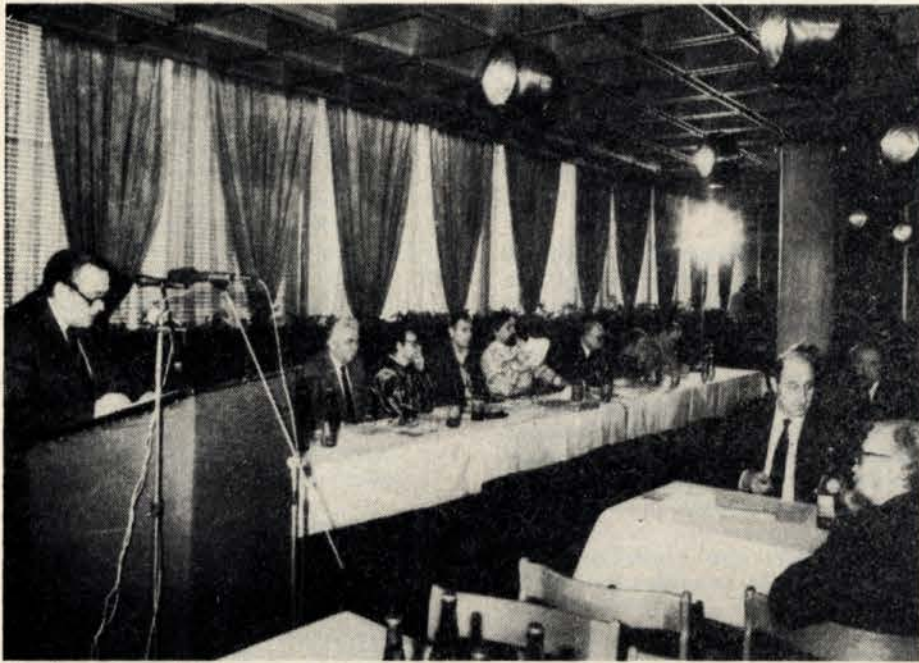
tosti nielen komplikovali život našim koncertným umelcom, ale ako ich naša spoločnosť aj finančne ukracovala. To však, žiaľ, nebolo zmeniteľné, kým existovali predtým platné predpisy styku so zahraničím a kým jestvoval monopol koncertnej agentúry. Našich skladateľov to zvlášť nemôže nadechnúť, ale koncertné umenie malo oproti skladateľskej tvorbe aj za predchádzajúcich podmienok lepšie možnosti prieniku a reálneho uplatnenia v zahraničí. Treba však súčasne konštatovať, že onen „stalinský“ model skladateľského zväzu, ktorý na jednej strane voluntaristicky a nekompetentne vyvíjal tlak na autorov, súčasne ich hýčkal a značná časť rôznych výhod sa ušla aj tým autorom, čo neboli na výslni spoločnosti a slávy.

Pri rozpúšťaní federálneho Zväzu československých skladateľov jeden z prítomných doteraz najpresnejšie diagnostikoval výhrady nášho Zväzu vo vzťahu k zahraničiu; že totiž naša pozornosť sa nesústreďovala do hlavných centier európskeho a svetového hudob-

ju. Bolo to maximálne využívanie možností, ktoré vtedajší recipročný systém poskytoval.

Nemôžem ešte nespomenúť aktivity našich muzikológov, ktoré podľa bilancie neboli čo do hodnoty zanedbateľné, ale ktoré najmenej zatažovali zväzový rozpočet. Boli to rôzne konferencie, semináre a to aj v spolupráci s inými inštitúciami. Zvlášť si cením celoštátnu konferenciu na tému Hudobná veda v ČSSR dnes a zajtra, ktorá sa uskutočnila v apríli minulého roka. Keď prezerám protokol tohto zasadania, musím konštatovať, že to bolo azda najprogressívnejšie kritické prejavenie sa našej muzikologickej obce, ktoré prívieslo súčasný stav našej hudobnej vedy a následky etatického narábania s muzikológiou, jej politizácie a ideologizácie. Aj keď viaceré referáty z tejto konferencie boli uverejnené, v riadiacej oblasti sa nestalo temer nič. Rovnako treba konštatovať, že naši členovia vložili do diagnostikovania súčasného stavu hudobnej výchovy nemalo tvorivej i organizátorskej práce, z ktorej vzišli viaceré

zvolávali nás na porady, kde sa hovorilo o tom, že by sa mal rozvinúť dialóg s umelcami, ako aj o tom, či by sa nemali predčasne zvoliť zjazdy umeleckých zväzov a to všetko za situácie, keď už vlastne prebiehal zápas o politický charakter štátu. Na jednej z týchto porád sa dnešný český minister kultúry vyjadril, že to všetko je už iba oneskorené a bezohľadné gesto. Nie iba posledné mesiace režimu, ale existencia totalitného systému sa stala spornou a občiansko-demokratická revolúcia po 17. novembri 1989 vyriešila vec iným spôsobom. Odstránila to, čo už nebolo životaschopné a perspektívne. Dňa 30. novembra sa Ústredný výbor Zväzu slovenských skladateľov zišiel, prijal po zdôvodnení abdikáciu Predsedníctva ÚV Zväzu, zhodnotil činnosť Zväzu v období stagnácie a deformácií morálnych a právnych noriem a napokon sám abdikoval, aby poskytol priestor pre prácu vznikajúceho Akčného výboru, ktorý mal v čo najkratšom termíne zvoliť mimoriadny zjazd, na ktorom sa mal demokraticky rozhodnúť o budúcnosti našej organizá-



Správu o doterajšej činnosti ZSSKU predniesol Ladislav Burlas.



K novej koncepcii našej organizácie cennými pripomienkami prispel aj Ladislav Snopko, poradca ministra kultúry SSR.

Zväz pýši cudzím perím, ak spomeniem propagáciu, zásielkovú a výpožičnú službu Slovenského hudobného fondu, pretože túto činnosť morálne aj finančne podporuje náš Zväz a delimitácia činnosti je aj vecou zásadnej dohody o spolupráci medzi našimi inštitúciami. Doma i v zahraničí medzi najhranejších autorov patria Zimmer, Suchoň, Hrušovský, Beneš, Zeljenka, Godár, Miro Bázlik, Cikler, Grešák, Kubička, Parík, Salva a nie sú umele presadzovaní funkcionári zväzu. Stojá tu k dispozícii informácie a podkladové materiály Slovkoncertu (kde napr. kolega Hatrík je jeden z najhranejších autorov), materiály o zahraničnej výmene Čs. rozhlasu a neviem si predstaviť, že by okrem dohôd o spolupráci mohol tento či budúci Zväz mať taký vplyv, aby vôbec mohol nejakú skresľovať spontánnosť týchto výmenných a dramaturgických procesov. Starostlivosť o tvorbu sa vo Zväze realizovala teda širokým diapazónom aktivít od premiérovania na vlastných koncertoch, až po odporúčanie vyvážiť a propagovať súčasnú slovenskú hudobnú tvorbu.

Na koncertoch usporiadaných naším Zväzom odznalo v r. 1987 156 skladieb od 52 súčasných autorov, v r. 1988 to bolo 201 skladieb od 55 autorov. V uplynulom 1989 roku sme uviedli 138 skladieb od 57 autorov. Teda od r. 1987 po súčasnosť samotná zväzová koncertná činnosť realizovala 495 skladieb súčasných slovenských skladateľov.

Ako Zväz sme boli zastúpení v takých akciách, ako boli Prehliadky slovenského koncertného umenia, Interpretácia súťaží SSR, Celoštátna spevácka súťaž M. Schneidra-Trnavského. V neposlednom rade je to každoročné hlavné podujatie Prehliadka mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach a v minulom roku úspešná premiéra letných interpretačných kurzov. Náš Zväz vynaložil nemalé úsilie na vysielanie mladých koncertných umelcov na zahraničné interpretačné súťaže. Treba konštatovať, že sa nám v spolupráci s MK SSR a inými inštitúciami podarilo presadiť nemalé množstvo mladých umelcov, spevákov a inštrumentalistov na tieto súťaže a že naši mladí umelci priniesli ročne početné ceny a výborné umiestnenia aj v súťažiach, ktoré majú svetové meno. Z našej iniciatívy sa obnovili práce na príprave zákona o sprístupňovaní a zverejňovaní hudobných diel. Uvedomujeme si však súčasne aj to, ako ťažké zrážky, vybavovanie výjazdných doložiek a iné administratívne záležitosti

ného diania, ale kdesi pomimo. K tomu treba pripomenúť, že väčšina našich zahraničných stykov so socialistickými krajinami sa diala na báze bezdevízovej výmeny a na báze reciprocity a ak odhliadneme od krajín Ďalekého východu, boli to predovšetkým škandinávské štáty, ktoré boli schopné vďaka jestvujúcim štátnym fondom kultúry s nami nadviazať recipročné dohody. Musím sa zmieniť i o tom, že v mnohých prípadoch sme boli pri nadviazovaní kontaktov celkom neúspešní. Naše pokusy o zmluvy so Zväzom francúzskych skladateľov, so Zväzom švajčiarskych skladateľov, s Luxemburským zväzom pre súčasnú hudbu stroskotali na tom, že tu išlo o združenie syndikálneho charakteru bez potrebných prostriedkov na taký luxus, ako sú kontakty s našou krajinou, najmä v stave pred 17. novembrom minulého roka. Záujem o našu hudobnú tvorbu v socialistických krajinách bol celkom neadekvátny, asi taký, ako keď niekto nadväzuje známosti z núde. V Maďarsku sa v našom funkčnom období nezahrlo ani jedno naše dielo, v Poľsku len na základe osobného poznania konkrétneho skladateľa. Jeden z posledných koncertov, kde sme mali vo Varšave šancu, koncert elektroakustickej hudby, bol podľa mienky väčšiny neúspechom, v NDR nehrali v poslednej dobe nikoho zo slovenských skladateľov, v Bulharsku to boli skôr osobné kontakty 2-3 skladateľov a ich zásluha a nie jestvujúce dohody. A tak by sa dalo pokračovať vo výpočte toho, ako nám upadalo naše hudobné RVHP. V Sovietskom zväze sa realizovali naše diela nie vo veľkom počte, ale v dvoch rovinách. Jedna bola oficiálna a to znamenalo, že šlo o koncert povedzme v Dome skladateľov v Moskve za prítomnosti 30-50 hostí, bez zvláštnych zaangažovanosti k určitému typu hudby, alebo to boli koncerty, o ktoré sa zasadili priatelia našich skladateľov a venovali im osobnú starostlivosť interpretačnú i návštevnú. Napriek tomu kritickému postoju musím konštatovať, že v našom funkčnom období sme vyslali delegátov do 18 krajín a z tých istých krajín sme prijali delegátov aj u nás. Po tri roky sme tiež organizovali stretnutie mladých skladateľov ČSSR a Poľska, ČSSR a Juhoslávie, ČSSR a Bulharska. Ak niečo úprimne a z celého srdca želám našej budúcej organizácii, tak to, aby popri reštrukturalizácii udržala túto úroveň medzinárodných stykov. Rozhodne prosím, aby členstvo pochopilo, že v zahraničných stykoch funkcionári neseďeli na kope devíz a svojvoľne a nemúdro rozhodovali na aké cesty sa tie peniaze použiť.

podnetné dokumenty. Výsledok v realizácii praxe sa takpovediac rovná nule. Je to symptóm stavu, ktorý sa dal charakterizovať ako rozmehňovanie systému, ako jeho ustátnutie a strata akcieschopnosti. Náš Zväz sa usiloval vstúpiť do kontaktu s rôznymi hudobnými inštitúciami. V prípade Opusu a Slovkoncertu sa zástupcovia Zväzu dostali do umeleckej a edičnej rady, kde sa zatiaľ robila iba rekognoskácia terénu na rozvinutie účinnejšieho ovplyvňovania umeleckej problematiky týchto inštitúcií. Po línii kolegiálnych vzťahov fungovali kontakty s kolegami z rozhlasu, televízie, zatiaľ čo inštitucionálne celoštátne dohody Zväzu s rozhlasom a televíziou ostávali nedotknuté, hoci sa menili podmienky užívania hudby v týchto inštitúciách. Mali sme možnosť vyjadriť sa vo forme oponentúry k dramaturgickým plánom orchestrov, umeleckých súborov, chýbala však spätná väzba. Medzi výdobytky pozjazdového obdobia patrí aj skutočnosť, že sa časopis Hudobný život dostal pod gesciu nášho zväzu a mal rozšírený rozsah. Bola to však náplast na opakovanú požiadavku obnovenia časopisu Slovenská hudba, ktorý bol hneď na začiatku tzv. normalizácie zrušený. Hudobný život ako zväzový orgán pomáhal zvyšovať informovanosť o činnosti volených zväzových orgánov a uverejňoval dôležité materiály z rokovania na zväzovej pôde.

Medzi nesporné klady našej práce patrí vznik Slovenskej hudobnej spoločnosti, ktorá začala v našom funkčnom období svoju činnosť. V náplni jej činnosti sa objavili aktivity, ktoré súhrnne môžeme označiť ako „hnutie pre hudobnú kultúru“. Medzi záujmové aktivity, ktoré sa tu rozvíjajú, patrí Pedagogická sekcia, Komisia zborového spevu, Združenie pre džez, Združenie pre starú hudbu, Združenie pre dychovú hudbu, Skladateľská súťaž mladých skladateľov a i. To sú tendencie, ktoré v rozvoji demokratickej hudobnej kultúry budú podporovať rast zaujímavosti, ktorá je v kultúrnej spoločnosti nevyhnutná.

Zväzový život nebol teda bez problémov. Práca volených orgánov sa pohybovala v priestore, ktorý bol vymedzený politickým systémom a jeho fungovaním. Namiesto prestavby a demokratizácie ako proklamovaných hesiel išlo o postupné dohorievanie sviece, Brdziaze mechanizmy sa dokonale uplatňovali a napokon dokonali svoje dielo. V čase, keď sa už aktívizovali desiatky občianskych iniciatív a demokratických hnutí,

cie a zvoliť nových reprezentantov našej hudobnej obce. To sa dnešným dňom uskutočňuje a tým končí náš mandát a uzatvára sa súčasne jedno dlhé 40-ročné obdobie, ktorého objektívne zhodnotenie nebude ľahké, pretože v tomto procese sme boli objektom i subjektom udalostí, menili sa nielen osoby ale aj role a to všetko bolo navyše súčasťou širšieho celospoločenského diania nášho vojnového obdobia. Želal by som v mene odstupujúcich orgánov, aby sme si z tohoto vývoja osvojili sami poučenie, ale nie také druhým nadiktované a poprevracané, aby sme hľadali a nachádzali dorozumenie o budúcich základných otázkach existencie našej hudobnej kultúry v nových rozvíjajúcich sa demokratických podmienkach, aby sa upevňoval rešpekt k umeniu, aby vzrastala úcta človeka ku človeku, umelec k umelcovi a aby sme rozvíjali mravnosť a kultúrnosť našej spoločnosti, ktorá ju tak náľahavo potrebuje.



Skladateľ Jan Hanuš pri svojom vystúpení.

MIMORIADNY ZJAZD

Správa o činnosti

Akčného výboru ZSSKU

Akčný výbor ZSSKU sa ustanovil po demisií Predsedníctva Ústrednému výboru Zväzu tajnými voľbami na plenárkach jednotlivých tvorivých komisií, konaných v dňoch 28. novembra až 5. decembra 1989. Voľby sa konali na základe alikvotného kľúča podľa počtu členov v tvorivých komisiách. Akčný výbor si neskôr uvedomil problémy tohto postupu, na ktoré sa upozorňovalo zo skladateľskej sekcie, a ktorý bol dôvodom nedorozumenia v prvých dňoch práce výboru. Paritné zastúpenie mohlo jednoznačnejšie dokumentovať rovnocenný záujem sekcií na príprave mimoriadneho zjazdu (MZ). Akceptoval však, že aj alikvotné zastúpenie demonštruje princíp demokracie a považoval za potrebné doviesť svoju prácu a povinnosti



Lubomír Chalupka

do konca. Hlavnou úlohou Akčného výboru, nahradzujúceho Ústredný výbor Zväzu, bolo pripraviť mimoriadny zjazd.

Počas svojho pôsobenia – od 6. decembra po dnešný deň sa Akčný výbor stretol 15-krát. Na prvej schôdzi bolo sformulované vyhlásenie k aktuálnej politickej situácii, zaslané Koordinačnému centru VPN, ČTK a uverejnené v tlači.

Na úvodných stretnutiach Akčného výboru (AV) sa posudzovala otázka ako zodpovedne pripraviť Mimoriadny zjazd. V diskusiách sa vyčlenili dva názory: prvý – pripraviť MZ čo najskôr, podľa možnosti do 3 dní s dôrazným zameraním jeho programu na zaujatie občianskych postojov k aktuálnej politickej situácii a na morálnu očistu Zväzu. Druhý názor bol – uskutočniť MZ tak, aby popri oprávnenej kritike minulého obdobia činnosti Zväzu mohol prísť s pozitívnym návrhom programových princípov novej hudobnej organizácie, zásadne sa distancujúcej od starých stanov a starej organizačnej štruktúry ZSSKU. Kvôli poznaniu názorov členstva, ako východiska pre sformulovanie týchto princípov, navrhol posunúť termín MZ približne na polovicu januára.

O týchto dvoch koncepciách sa dňa 7. decembra hlasovalo (3-krát). V konečnej výmene názorov sa dospelo väčšinou hlasov členov AV k rozhodnutiu postupovať podľa druhého návrhu, t. j. uskutočniť MZ s rozšíreným programom a účasťou. Za podstatné body rokovania považoval správu o činnosti Zväzu za uplynulé obdobie, návrh na rehabilitáciu a návrh zásad budúcej hudobnej organizácie.

Od 8. decembra pracoval pôvodne 20-členný AV v pozmenenom zložení. J. Beneš sa pre nesúhlas s prijatým postupom vzdal písomne svojho mandátu v AV. B. Režucha a V. Bokes odstúpili zo zdravotných dôvodov. Na ich miesta prišli podľa výsledkov hlasovania v jednotlivých plenárkach ďalší v poradí – I. Burlas, J. Pospíšil a F. Klinda. Po písomnom zdôvodnení sa ďalšej práce v AV vzdali A. Huďec a L. Briestenský. Za týchto plenárka Tvorivej komisie zábavnej hudby náhradníkov nestanovila.

V ďalších dňoch sa AV sústredil na prípravu a vedenie 4 diskusných fór ako platformy na získanie podnetov pre obsahovú prípravu MZ. Fóra sa uskutočnili v dňoch 14., 15., 19. a 20. decembra. Tématicky boli orientované k problematike demokratizácie verejného a zväzového života, k úvahám o budúcej podobe Zväzu a otázkam spolupráce našej organizácie s inými inštitúciami. V záujme ešte dôkladnejšieho poznania názorov sa pripravil a 21. decembra odoslal členstvu dotazník. Priebeh diskusných fór i vyhodnotenie vrátených dotazníkov ukázali užitočnosť týchto akcií AV, lebo popritom, že sa umožnila výmena rozmanitých i protichodných názorov, spoznal sa záujem zúčastnených o novú podobu činnosti budúcej hudobnej organizácie na otvorenej a demokratickej úrovni so zabezpečením úplnej a všestrannej autonómie jednotlivých profesijných spolkov a združení.

12. decembra blahoželal AV novému ministrovi kultúry L. Chudíkovi k zvoleniu do funkcie. Na podnet nášho AV sa jeho 4 členovia spolu so zástupcami ďalších umeleckých zväzov stretli už 14. decembra s novým ministrom. Na základe tohto stretnutia AV skoncipoval a 18. decembra zaslal ministrovi súbor konkrétnych návrhov a požiadaviek za oblasť hudobnej kultúry.

Za nevyhnutné považoval AV vytvoriť podmienky pre plnú rehabilitáciu tých členov, ktorí boli počas existencie Zväzu vylúčení, vyškrtnutí alebo iným spôsobom postihovaní z politických dôvodov. Vypracoval text vyhlásenia o rehabilitácii a navrhol zvoliť na MZ rehabilitačnú komisiu.

Na predvianočných stretnutiach stanovil AV presný termín MZ, jeho programovú štruktúru. Písomne zaslal pozvanie bývalým členom Zväzu žijúcim v zahraničí, ktorých adresy mal k dispozícii.

Dňa 20. decembra sformuloval protestné vyhlásenie, odsudzujúce cynické násilie páchané na bezbrannom ľude Rumunska a odoslal ho rumunského veľvyslanca, VPN a ČTK.

V spolupráci s právníkom JUDr. Čičmancom spresňoval Návrh programovej koncepcie novej hudobnej organizácie, ktorý predložil k diskusií účastníkom včerajších plenárov jednotlivých sekcií.

Členovia AV sa zúčastnili dňa 2. januára t. r. rokovania Fóra umelcov Slovenska, kde upozornili na aktivitu AV pri príprave MZ ZSSKU a nadväzované kontakty s ministrom kultúry. V ďalších dňoch tohto roku sa členovia AV ešte 2-krát stretli s ministrom kultúry. Na jeho podnet vznikol na pôde AV návrh spolupráce Zväzu s hudobnými inštitúciami a orgnizáciami v Rakúsku a Nemeckej spolkovéj republike.

Členovia AV vystúpili verejne v Čs. rozhlase a na dvoch besedách v Čs. televízii. Počas svojej činnosti boli v kontakte s AV partnerského Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov. Zišiel sa s jeho zástupcami pri rokovaní o zrušení Federálneho zväzu skladateľov a koncertných umelcov.

O svojej činnosti AV priebežne informoval členstvo.

NÁVRH

programovej koncepcie

a zásad činnosti

Slovenskej hudobnej únie

1. Slovenská hudobná únia (ďalej len „Únia“) je dobrovoľnou, demokratickou, nezávislou, organizáciou, združujúcou autonómne spolky, regionálne a záujmové združenia hudobných skladateľov, interpretov, muzikológov a pracovníkov v oblasti hudobnej kultúry.

2. Poslaním Únie je slúžiť všestranne rozvoju hudobnej kultúry na Slovensku, ochraňovať záujmy svojich členov a vytvárať priestor pre slobodnú tvorivú činnosť. Jednotlivé spolky a združenia Únie spolupracujú s inými organizáciami a inštitúciami, pôsobiace v rozličných oblastiach hudobnej kultúry. Z členov spolkov môžu vzniknúť združenia.

3. Spolky a združenia Únie majú úplnú a všestrannú autonómiu pri rozhodovaní o svojich zámeroch, o svojej činnosti a hospodárení. Podrobnosti upravujú štatúty jednotlivých spolkov a združení.

4. Orgánmi Únie sú:

a) Valné zhromaždenia spolkov a na podnet spolkov valné zhromaždenie Únie

b) Rada Únie, ktorá sa vytvára tak, že jednotlivé spolky delegujú do nej po dvoch zástupcoch, združenia po jednom zástupcovi. Rada Únie vo vzťahu k jednotlivým spolkom a združeniam nemá riadiacu, ale iba konzultačnú a koordináčnu funkciu. Členovia rady Únie zastupujú záujmy spolkov a združení Únie navonok, vo vzťahu k iným organizáciám a inštitúciami, pričom hája aj spoločné záujmy členov Únie a členských spolkov a združení.

c) Zasadnutia rady vedie určený predseda, pričom v jednom funkčnom období sa v periodickom cykle postupne striedajú vo funkcii úradujúceho predsedu členovia rady. V rade sa riešia problémy a úlohy na základe konsensu.

d) Agendu Únie zabezpečuje administratívna zložka (sekretariát Únie na čele s vedúcim; vedúci sekretariátu sa zúčastní na rokovaní rady).

5. Jednotlivé spolky a združenia môžu na základe rozhodnutia svojho členstva opustiť Úniu.

6. Členovia spolkov a združení Únie majú rovnaké práva; majú právo voliť a byť volení, pričom funkčné obdobie rady Únie nemôže presiahnuť 2 roky.

7. Do rady Únie môže byť zástupca spolkov a združení zvolený najviac na dve funkčné obdobia.

8. Činnosť jednotlivých spolkov a ich členov sa riadi stanovami, ktoré schvaľujú valné zhromaždenia spolkov.

9. Nehnuteľný majetok Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov prechádza právne na Úniu a bude spravovaný radou Únie na základe dohody jednotlivých spolkov.

10. Do zvolania valného zhromaždenia Únie sa vytvorí návrh modelu financovania jednotlivých spolkov a združení. Do tých čias budú prostriedky jednotlivých spolkov rozdeľované paritne.

11. Spolky a združenia Únie úzko spolupracujú s partnerskými organizáciami v ČSR a SSR. Spolky a združenia Únie môžu nadväzovať vzájomné kontakty s partnermi v zahraničí.

12. Členovia doterajšieho ZSSKU sa stávajú členmi jednotlivých spolkov Únie, ak písomne neprejavia vôľu do Únie nevstúpiť.

13. Každý spolok a združenie volí jedného člena, ktorý predkladá Valnému zhromaždeniu Únie kontrolnú správu. Súčasťou správy je nezávislá právnická a finančná expertíza.



Priebeh zjazdu pozorne sledoval aj Pavol Šíma.

Slovenská muzikologická asociácia (SMA)

1. Ciele a činnosť

1. SMA je demokratická, nezávislá, záujmová, dobrovoľná a otvorená organizácia muzikológov, hudobných publicistov a aktívnych záujemcov o muzikológiu.
2. Cieľom SMA je rozvíjať tvorivú muzikologickú činnosť, ktorá sa usiluje o poznanie hudby a hudobných kultúr vo všetkých ich národných, regionálnych, žánrových a individuálnych podobách, ako v minulosti, tak v súčasnosti.
3. SMA rozvíja všetky oblasti muzikologickej tvorby bez rozdielu, bez uprednostňovania jednej špecializácie na úkor druhej. Za tým účelom zakladá špeciálne, autonómne odborné skupiny, sekcie, komisie a pod.
4. SMA pripravuje muzikologické podujatia, konferencie, sympózia, semináre a ďalšie podujatia.

5. SMA vytvára podmienky pre muzikologickú, edičnú činnosť vydávaním bulletinu, časopisu, muzikologickej ročenky a neperiodických tematických publikácií – v spolupráci s ostatnými združeniami Slovenskej hudobnej únie a s ďalšími hudobnými inštitúciami.
6. SMA sa zasaďuje za sústavnú starostlivosť o rozšírenie vedecko-výskumnej, poznatkovej a dokumentačnej základne muzikológie na Slovensku v jestvujúcich ústavoch i v novovznikajúcich organizáciách, najmä z hľadiska decentralizácie muzikologickej činnosti.
7. SMA spolupracuje pri výchove muzikológov, hudobných teoretikov, kritikov a hudobných pedagógov na špecializovaných katedrách na FFUK, VŠMU, pedagogických fakultách a konzervatóriách.
8. SMA sa zasaďuje najmä za zanedbané a potláčané oblasti muzikologickej práce, ktoré súvisia s hudobnou historiografiou, s uplatnením organovej a cirkevnej hudby v súčasnom hudobnom živote. Rovnakú starostlivosť venuje organológii a hudobnému nástrojárstvu.
9. SMA kladie dôraz na obnovu normálnej, slobodnej, kritickej atmosféry pri posudzovaní jednotlivých oblastí hudobnej kultúry a na otvorenú výmenu názorov.
10. SMA spolupracuje s ostatnými združeniami Slovenskej hudobnej únie pri príprave spoločných hudobnokultúrnych podujatí.
11. SMA kladie dôraz na spoluprácu s českou muzikológiou.
12. SMA reprezentuje slovenskú muzikológiu v zahraničí a v medzinárodných organizáciách. Na tento účel vytvára bilaterálne a multilaterálne dohody.

II. Organizačné zásady

1. SMA je v rámci Slovenskej hudobnej únie autonómnou organizáciou, ktorá rozhoduje o svojej činnosti samostatne, spravuje finančné prostriedky získané členskými príspevkami, dotáciami, inými podpornými fondami a zo svojej hospodárskej činnosti (napr. edičnej, expertnej a pod.).
2. Členom SMA sa môže stať každý, kto prejaví záujem o muzikologickú činnosť a požiadá o členstvo.
3. SMA kladie dôraz na názorovú toleranciu, bezúhonnosť a dodržiavanie morálneho kódexu v medzilidských vzťahoch u svojich členov.
4. Všetci členovia SMA majú rovnaké práva, môžu voliť a byť volení.
5. SMA nedeleguje žiadnu zo svojich právomocí iným orgánom Únie, alebo federálnym orgánom.
6. SMA koordinuje svoju aktivitu na základe dobrovoľného rozhodnutia s inými združeniami a to v spoločenskej koordinácii rade Slovenskej hudobnej únie.
7. Na čele SMA je predstavenstvo, ktoré je najmenej trojčlenné. Sú v ňom zastúpené všetky osobitné komisie a zložky SMA.
8. O založení osobitných záujmových združení a komisií musia požiadať najmenej traja členovia SMA a o jej zriadení rozhoduje valné zhromaždenie SMA jednoduchou väčšinou hlasov prítomných členov.
9. Predstavenstvo SMA je volené valným zhromaždením. Záujmové združenia, komisie, sekcie do predstavenstva svojich zástupcov delegujú.
10. Predstavenstvo SMA je volené na obdobie najviac dvoch rokov.
11. Do orgánov predstavenstva resp. orgánov SMA môže byť volený každý člen najviac na dve funkčné obdobia.
12. Predstavenstvo SMA volí do svojho stredného úradujúceho predsedu tak, aby sa za jedno funkčné obdobie vystriedali ako úradujúci predsedovia v polročných intervaloch jeho členovia.
13. Predstavenstvo SMA predkladá každoročne správu valnému zhromaždeniu SMA o svojej činnosti a hospodárení, ktorú posúdi na ten účel volená dvojčlenná komisia z členov SMA. K správe sa pripoja odborné expertízy z hľadiska právneho a finančného.
14. Na vykonávanie svojej činnosti SMA zriaďuje výkonného tajomníka a potrebnú administratívnu zložku.
15. Tieto zásady nadobúdajú platnosť po schválení mimoriadnym valným zhromaždením SMA a platia do budúceho riadneho valného zhromaždenia SMA.

Vladimír Godár: I. Concerto grosso II. Partita Cappella Istropolitana (I) Slovenská filharmónia (II) Andrew Parrott OPUS Stereo 9310 2090. Digital recording.

Písať recenzie platní patrí vlastne k rutinným záležitostiam. Recenzent väčšinou vyšťačí s bežne zaužívanými lexikálnymi a syntaktickými väzbami, formotvornými postupmi. Niekedy však nastane situácia, kedy to „bežne zaužívané“ zlyháva.

Kto je Vladimír Godár?

Bežne zaužívané: mladý slovenský skladateľ, úspešne sa vyrovnávajúci s problémami súčasného sveta vo svojej tvorbe: jeho hudba je komunikatívna...

Nezvyklé: výrazná osobnosť slovenskej kultúry (nielen v rámci mladej generácie, nielen v rámci hudobného umenia), svojou tvorbou zasahuje rôzne vrstvy spoločnosti za hranice úzko špecializovaného okruhu záujemcov o hudobné umenie – a to nielen doma, ale aj v zahraničí.

S tým nezvyklým sa pochopiteľne poji celá škála názorov, charakterizovateľných od nadšeného prijímania až k totálnemu odmietaniu. Jedno je však spoločné – postrádanie ľahostajnosti, ktorá vzniká povedzme ako obranný reflex-pred priemernou produkciou. Ale aká vlastne Godárova hudba je? Aký je Godár, keď do takej miery rozvíril pokojnú hladinu priemeru?

Jedni hovoria – Godár je genialny, jeho hudba je krásna, hedonistická, magnetická...; iní v nej vidia návrat k starým hodnotám, ktorý je zárukou vzniku kvality; iní, menej prajní ju pokladajú za eklektickú, vtieravú, podkladajúcu sa divákovi. Možno každý z týchto názorov obsahuje kusok pravdy – Godárova hudba má v sebe silu magnetizmu, ktorú jedných priťahuje, iných odpudzuje; vykazuje príbuznosť so spôsobom myslenia veľkých osobností súčasného umenia – napr. A. Schnitkeho (evidentne v Partite), G. Kančeliho, A. Pärtu (analógie tiež v Concerte grosse), ale aj so slovenským hudobným folklórom, či folklorizmom v tvorbe klasikov 20. storočia, tiež s hudbou impresionizmu, romantizmu a starších štýlových období európskej proveniencie. V Godárových skladbách možno definovať štrukturálne prvky, kompozičné a technologické postupy, zahrňujúce široký arzenál prostriedkov hudby, autorom odrážaných rozdielných štýlovo-historických etáp – na jednej strane tonálna harmónia, na druhej bohato štrukturované clustre, na jednej strane monorytmický pohyb, jasná faktúra, na druhej strane zložitá polyrytmická a polymetrická štruktúra, stratonické bloky... Nie náhodou sú tu analógie s technologickými prostriedkami povojnovej avantgardy a Novej hudby a zároveň romantické melódiky a harmónie. Zdanlivo nezlučiteľné sa tu poji v nový význam, ktorý nevytvára prostriedok, či postup, ale objavnosť myšlienky. „Je to schopnosť vyvodzovať z daných premís čosi nové, čo presahuje čiastkové predpoklady a vytvára nový aspekt, z ktorého sa východiskové predpoklady, či prvky javia len ako časť novej súvislosti... Zbytočne hľadáme ono absolútne nové v obnove východiska alebo metódy, pretože nevyhnutne potrebujeme most, ktorý na jednom konci stojí na pevnom pilieri poznateľného či tradovaného.“ (Albrecht, Eseje o umení, s. 100–101)

Vieme teraz aká je Godárova hudba?

Akoby mimovoľne vyvstal tu problém, ktorý Godár pozoruhodným spôsobom predostrel v úvodnom texte k platni. Žiada sa mi odcitovať aspoň jeho časť: „Píšeme o funkciách, opisujeme výzor skladieb. Podobne hovoríme aj o ľudoch. Najprv na čo sú, potom akí sú; nepýtame sa však, čo sú. Myslíme si, že vieme, na čo človek je, no nepýtame sa, čo vlastne je. Stačí nám odpovede, že človek je výsledkom evolúcie? Pri hudbe tiež opisujeme prejavy a funkcie, nepýtame sa, čo hudba je. Preto sa však Gogol desil obrazu sveta bez hudby, ak aj hudba je len produktom ľudského vývoja? Preto sa nám pri predstave ľudskej veľkosti popri Michelangelovi, Shakespearovi, Einsteinovi, či Kantovi vybaví aj meno Bacha či Mozarta? Možno sa treba pýtať naopak: Čo je človek, čo je hudba, a až potom, na čo je a aká je. Umenie je iste funkciou človeka, no vysvetlíme človeka počtom funkcií? Chýba nám hypotéza a zostáva gogolovský strach.“

Pýtajme sa teda čo je hudba – parafrázujúc básnika – dotyk medzi nebom a zemou; para-

frázujúc filozofa – zviditeľnenie významov tohto sveta umeleckými prostriedkami. Chce tým byť Godárova hudba? (Zrejme nie je náhodou, že s ňou súvisí aj tematika a spôsob vyjadrenia jedného z diel výtvarníka P. Kľučika, ktorého výsek tvorí design obalu platne.) Nehľadajme odpoveď mimo hudby, mimo jej znejúcej podoby, ktorej účinnosť závisí od miery vkladu interpreta – na tých mal Godár väčšinou šťastie. Je to náhoda, že uvedené diela nahral medzinárodne uznávaný anglický dirigent Andrew Parrott, pričom dve skladby z doterajšej tvorby premiéroval u nás doma a jednu z nich uviedol aj v zahraničí?

Godárova hudba predstavuje onen dotyk – a jeho intenzita bude závisieť od samotného tvoreu, ale aj príjemcov jeho umenia. Ex nihilo nihil fit. Vedieť dať zmysel vznikaniu (tu umeleckého diela) znamená nastúpiť cestu od dotyku k splynutiu so zákonmi prírody...

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Paul Hindemith: Sonatas for Viola (Piano and Viola alone) Kim Kashkashianová, viola; Robert Levin, Piano ECM NEW Series 1330-32; LP: 833 309-1 (3LP); CD: 833 309-2 (2CD)

Edičný čin nahrávky Hindemithovej tvorby pre sólovú violu, ako i pre violu s klavírom si zasluhuje pozornosť nielen pre vysokú interpretačnú kvalitu, ale aj pre to, že sprístupňuje neskôr uverejnené alebo doteraz iba v rukopisoch zachované autorove skladby. Paul Hindemith, je, ako vieme, jeden z najvýznamnejších reprezentantov idey novej vecnosti, znamenajúcej návrat hudby z novoromantických postov subjektívneho sebazobrazovania k objektívizujúcim pohľadom na dielo – objekt, ktorý síce reprezentuje ideový svet skladateľa, nedotýka sa však priamo jeho subjektu. Hindemith bol najmladší v porovnaní s ostatnými tromi základnými priekopníkmi hudobnej moderny, Schönberga, Stravinského a Bartóka. Ako každý zo skladateľov tejto generácie prechádzal i Hindemith rozhodujúcimi metamorfózami: od romanticko-neoromantických pozícií cez dotyk s impresionizmom až po formuláciu vlastného naliehania. Na jeho mladistvé prejavy nadväzujú azda najodvážnejšie útoky na všetky bariéry konvencie. Nastáva obdobie akéhosi Sturm und Drangu, v ktorom sa vyhýba konvenciám, hľadá nové, možno i drsné výrazové prostriedky v snahe eliminovať každý remanentný sentimentalizmus. Okolo opusu 50 jeho slávnym Maliarom Mathisom nastáva obdobie vyrovnanej syntézy neskorej periódy.

Ako mnohí skladatelia aj Hindemith sa prezentoval i ako interpret, predovšetkým ako virtuóz hry na violu. V nemalej miere vďačí violu za zvýšenú popularitu práve Hindemithovi, ktorý oduševňoval svoje obecnstvo vlastnou virtuozitou ako sólista i ako komorný hráč svetochýrneho Amarovho kvarteta. Virtuózna hra Paula Hindemitha mala ešte ďalšiu významnú črtu: interpretačnú aktivitu dal do služieb vlastnej ako i všeobecnej tvorby. Popularizoval tak modernú hudbu a získal aj touto cestou slávu, uľahčujúcu aj jeho skladateľskú dráhu.

Hindemith bol profilovaným komorným hráčom i skladateľom komorných diel takmer každého druhu a každého zoskupenia. Tvorbu pre violu však poznačila i okolnosť, že bola vlastne písaná pre neho samého (je aj autorom troch koncertov pre violu a orchester). Tak vzniklo veľké množstvo diel venovaných violu, z ktorých niektoré patria do stáleho repertoáru violistov. Je to predovšetkým raná Sonáta op. 11 č. 4, ako i dve sólové Sonáty op. 17 č. 5 a hlavne op. 25 č. 1, ktorú venoval Ladislavovi Černému; jedna jej časť nesie pokyn Rasendes Zeitmass, wild. Tonschönheit Nebensache a astronomické metronomické údaje 1/4 = 620. Tento nadpis kolportovala celá muzikologická literatúra ako jeden z najpríznačnejších dokladov expresionisticky ladené hudby, pričom za najabsurdnejší sa pokladal metronomický údaj. V skutočnosti však tá absurdnosť ani nie je taká extrémna, lebo pre stále sa striedajúce taktové členenie nie je možné určiť tempovú jednotku súhrnnými hodnotami, ale bolo potrebné ho orientovať na najmenšieho spoločného menovateľa, čím bola práve štvrtina (pre celú notu by vyšiel údaj oveľa trيزvejší a to číslo 155). Oproti prvým sonátam, ktoré sa pohybujú ešte v perifériách neoromantizmu a impresionizmu, patrí táto sonáta už do štýlovej periódy voľnej tonálnosti. Sonáta z roku 1939 reprezentuje skladateľa už na rovine vyrovnanej zrelosti, v období, ktoré sám pokladal pre seba za najzávažnejšie. No

okrem týchto diel obsahuje album troch platní ešte dve neznáme sólové skladby – op. 31 č. 4 z roku 1924 a ďalšiu Sonátu z roku 1937 (bez opusu), ako i ďalšiu neznámu Sonátu pre violu a klavír, op. 25 č. 4 z roku 1922. Ako som už spomínal, úplnosť nie je jedinou prednosťou tejto nahrávky. Rozhodujúcimi faktormi jej hodnoty je kvalita hry a súhry. Kim Kashkashianová poznáme azda z nahrávky Koncertantnej symfonie W. A. Mozarta s Gidonom Kremerom pod umeleckým vedením Nikolausa Harnoncourta, i z nahrávky Romanci pre violu a klavír (Glaunov, Liszt, Kodály, Britten a i.), v naozaj skvostnej interpretácii. Hindemithove diela sú náročné z hľadiska technických požiadaviek inštrumentálnej hry a súhry (v duových sonátach) a zároveň kladú značné požiadavky aj na diferencovanie odlišných štýlov v rámci Hindemithovho diela. Platí to tak na violistu ako i na komorného partnera pianistu, ktorým je Robert Levin. Dá sa povedať, že po zohľadnení všetkých parametrov úroveň nahrávok predčí všetko to, čo doteraz poznáme z domácej a svetovej interpretácie. V prvom rade by som vyzdvihol vystihnutie ducha skladieb ako i súhru bazírujúcu na poznatí skladieb zo strany oboch partnerov, ústiacu v dôsledne prepracovanej jednote interpretačného výstupu.

JÁN ALBRECHT

Pútavá kniha

Predo mnou leží krásna, veľmi zaujímavá kniha známeho poľského muzikológa Stefana Jarocińskiego Debussy – impresionizmus a symbolizmus v preklade Vladimíra Godára (vyd. OPUS Bratislava 1989). Hneď na začiatku treba povedať, že Jarocińskiego štúdia je skutočným prínosom do rozsiahlej svetovej debussyovskej literatúry, predovšetkým svojimi polemickými a dôkazovými hodnotami, pohybujúcimi sa v okruhu polarizácie pojmov impresionizmus – symbolizmus. V týchto filozoficko-estetických argumentáciách, opierajúcich sa predovšetkým o pohyb dobovej francúzskej poézie a kritiky, spočíva ťažisko práce. Jarocińskiego analýza Debussyho tvorby z týchto aspektov i akcentovanie symbolistickej orientácie skladateľa je sugestívna a svojím spôsobom i presvedčivá, hoci sa prevažne pohybuje v rovine Debussyho vokálneho a vokálne-inštrumentálneho hudobného myslenia, kde je kontakt s poéziou a čiastočne i výtvarným umením genetický a úplne samozrejmy. Debussyho klavírna, komorná a najmä orchestrálna hudba má však – myslím si to – ešte iné podoby, ktoré ju na jednej strane špecifikujú k obrazu symbolu, ale na strane druhej sa tu vynárajú vzťahy a súvislosti smerujúce k iným polaritám, alebo ich aspoň naznačujú.

Osobne sa síce tiež prikláňam k Jarocińskiego koncepcii symbolizmu, ktorá je nová a odvážna v súvislosti s Debussyho ojedinelým, revolučným zásahom do vývoja nielen francúzskej, ale potom aj celosvetovej hudby; mechanický transfer „impressionizmu“ z výtvarného umenia do hudby je vo väčšine prípadov neúnosný, často zatemňuje zmysel hudby a zoslabuje jej autochtónnosť. Som si však vedomý aj toho, že „Debussyho impresionizmus“ sa už dávno stal ako pojem stereotypom – ako toľko iných v dejinách umenia vôbec –, ktorý má železný život, trvácú podobu a zostane tuším už navždy vo všetkých lexikónoch a príručkách diel hudby, aj keď vieme, že spojenie týchto dvoch slov je problematické.

Zasvätený doslov Jerzyho Stankiewicza vynikajúcim spôsobom hodnotí túto knihu ako skutočné „opus magnum“ Jarocińskiego vedeckej a publicistickej tvorby; táto tvorba svojím veľkým rozsahom a najmä významom pre poľskú povojnovú muzikológiu i pre vznikanie Novej poľskej hudby (vplyv na Lutosławského!) tvorí nejednu zaujímavú paralelu s veľkou postavou Adorna a jeho zásadného vplyvu na nemeckú filozofiu, muzikológiu i celkove hudbu 20. storočia. Odporúčam čitateľovi prečítať si najprv Stankiewiczov doslov, ktorý nás modelovým spôsobom zoznamuje nielen s Jarocińskiego osobnosťou a jeho životným dielom, ale predovšetkým nám podáva succus, podstatu a hlavné myšlienky jeho novátorskej knihy o Debussym.

Podľa môjho názoru skutočným, trochu asymetrickým centrom práce S. Jarocińskiego, ktorý svojou vedeckou kvalitou a myšlienkovou hĺbkou čít modernú muzikológiu a estetiku, sú prvé dve tretiny práce (Impressionizmus v maliarstve 19. storočia a jeho úloha v súčasnej kultúre. Významy pripisované pojmu impresionizmus v muzikografii. Symbol v umení – Pokus o definíciu. Úvahy o genéze. Expresia a symbol v hudbe. Debussy a symbolizmus – Atmosféra doby. Wagnerizmus

a francúzska hudba na sklonku 19. storočia, Debussyho prostredie, Debussyho estetické názory – až po Debussyho hudbu). Niektoré z týchto kapitol by som nazval akousi panorámou faktografie – podrobnou, precíznou, prehrádzajúcou autorovu hlbokú znalosť celej francúzskej kultúry fin de siècle. Nezasväteného čitateľa možno bude aj trochu unavovať táto záplava informácií, ktoré prechádzajú miestami azda trošku neorganicky z jednej kapitoly do druhej, miestami aj s prvkami opakovania, no sú svojím spôsobom podstatné pre pochopenie zložitej osobnosti Debussyho. Za najcennejšiu, skutočne objavnú tu považujem kapitolu Symbol v umení, ktorá pôsobí sugestívne svojím voľným, zasväteným výkladom symbolu a symbolizácie z pozície filozofie, estetiky, poézie (Mallarmé) a umeleckej kritiky – teda z oblastí, kde prebiehal pôvodný zápas o nové umenie a kde ležala inšpiračná základňa pre Debussyho revolúciu v hudbe.

Niektoré miesta či výroky z posledných kapitol Jarocińskiego knihy (Debussyho hudba, Dialóg s tradíciou..., Zvukové novátorstvo, Symbolické prvky, Debussyho postavenie v hudbe 20. storočia) zostávajú otvorené k diskusi. Jarociński v súlade so základnou ideou a zmyslom svojej práce sa pochopiteľne sústreďuje predovšetkým na vokálnu hudbu Debussyho (piesňové cykly, Pelléas a Mélisanda) a v tejto sústredenosti volí textovú techniku mikroanalýz či skôr charakteristík, v ktorých má relatívnu prevahu poetická predloha. Najkrajšie na Jarocińskiego texte je neustále vyhýbanie sa popisnosti, obsahovosti, nesmierne duchaplná konfrontácia s dobovou kritikou, osobnosťami a svetom poézie, čo vrcholí pri charakteristike Debussyho opery.

Inštrumentálna tvorba skladateľa je koncentrovaná už len v kapitole Zvukové novátorstvo a čiastočne aj v Symbolických prvkoch. Z dôsledne hudobnoteoretickej pozície text týchto kapitol je viac-menej náznakový, dotýka sa známych, revolučných Debussyho skladobných reálií (polygénosť, polychronickosť, sonoristika, rytmicko-agogické novátorstvo atď.) voľne, fragmentárne, s noblesným nadhľadom, skoro esejisticky, bez zreteľnej snahy po prísnej metodickosti, resp. prípadnej kompletnosti. Vo svojom odsúdení wagnerovskej programovosti či straussovského programového naturalizmu v intenciách debussyovskej estetiky Jarociński možno trochu preexponoval u Debussyho opačný postoj, akási antiprogramovosť (na str. 200–209, Symbolické prvky), pričom ani v tejto problematike nie je celkom dôsledný, o čom svedčia v knihe úseky venované programovosti a symbolizmu; ak by sme ich komparovali, nájdeme v nich aj zreteľne odlišné odtiene. Napriek veľkej úcte k autorovi a jeho erudícii nemôžem sa zmieriť s niekoľkými výroky, napr. „Príroda hrá v jeho (t. j. Debussyho) dielach podriadenú úlohu, je len zámenkou, osnovou, na ktorú naráša svoj sen“ (!) – Aj Jarocińskiego úsudky a predstavy sú niekedy značne subjektívne, podliehajú silnej relativite estetického zážitku a predstavivosti. Napríklad pocity a predstavy, ktoré vo mne vyvoláva Debussyho More, sú absolútne pozitívne: je to more teplé, hravé, plné báji a mytologických postáv, more pod blankytnou oblohou a žiariacim slnkom – aj víťor, ktorý ho rozbúri, je viac božstvom, než živlom. S prekvapením sa u Jarocińskiego dočítam, že v záverečnej časti Mora (Dialóg vetra s morom) „nepriateľský hlas uragánu akoby prinášal predpoveď smrti a skazy“. V ďalšom úseku však autor podstatne zmierňuje túto charakteristiku diela. V uvedených kapitolách nájdeme aj z hľadiska hudobnej teórie a jej terminológie niekoľko nepresností i diskutabilných výrokov, napríklad „vpád sekúnd, ktoré sú vlastne negáciou harmónie“ (?) (azda funkčnej harmónie, a to nie negáciou, ale zoslabením!), Alebo: „... (Debussy) skoncoval s terciovou výstavbou akordov (?), s apriórnyim usporadúvaním materiálu...“, atď. Čisto teoretické, štrukturálne zázemy pravdepodobne nie je najsilnejšou stránkou veľkého poľského muzikológa, ktorý tento moment kompenzuje filozoficko-estetickou a heuristickou suverenitou. Jarocińskiego kniha je príkladom antipositivistickej literatúry, so všetkými atribútmi, ktoré takáto moderná literatúra obsahuje (polemickosť, esejizmus, niekedy príklon k beletristickému traktovaniu problematiky).

Trochu mrzí, že autor obišiel oblasť kontaktov Debussyho s ruskou hudbou, najmä s Musorgského dielom (Boris Godunov), ktoré sa stalo jedným z inšpiračných zdrojov skladateľa. Takisto tu nie je venovaná pozornosť Debussyho počiatočnému pozitívnemu vzťahu k Wagnerovi (Parsifal, Tristan), čím jeho neskoršia negácia Wagnera zostáva vykladačsky trochu osamotená.

Veľmi dobrý preklad Vladimíra Godára umocňuje kvality knihy.

IVAN HRUŠOVSKÝ

MIMORIADNY ZJAZD ZSSKU

Programové vyhlásenie Združenia pre súčasnú hudbu

Združenie pre súčasnú hudbu vzniklo ako nezávislá iniciatíva na ochranu súčasnej slovenskej hudby, jej šírenie a presadzovanie do širšieho spoločenského povedomia.

Združenie pre súčasnú hudbu vychádza z faktu, že postavenie slovenskej hudby vo svete v súčasnosti nezodpovedá kvalitám, ktoré vďaka tvorivým osobnostiam slovenská hudba má. Nomenklatúrne kádre takmer na všetkých úrovniach riadenia slovenskej hudobnej kultúry, v jej inštitúciách, poradných orgánoch, radách a redakčných radách nadobudli monopolné postavenie pri rozhodovaní o bytí a nebytí súčasnej slovenskej hudobnej tvorby. Preto sa nemohli realizovať spontánne iniciatívne snahy zdola a nemohlo sa vytvoriť prirodzené súperenie a presadzovanie súčasnej slovenskej hudby. V danej situácii stratila vplyv nezávislá, nemanipulovaná a neposluhujúca kritika, ktorej nositelia zväčša postupne rezignovali a prestali o tvorbe písať.

Snahou združenia je dôkladná analýza doterajšieho vývoja a oživenie záujmu o túto neprávom potláčanú sféru slovenskej kultúry. Združenie pre súčasnú hudbu chce v spolupráci s tými inštitúciami a ľuďmi, ktorí súčasnú hudbu a slovo o nej neznášali, vytvoriť opäť priestor pre normálny rozvoj osob-

nosti a hodnôt slovenskej hudby, ísť s ním do novej verejnosti a do medzinárodnej konfrontácie, kde sa dnes súčasná hudba presadzuje a získala si priazeň širokého okruhu kultúrnych ľudí. Vo vyspelých krajinách je súčasná hudba dotovaná štátom i sponzormi a patrí k hlavným prostriedkom prenikania národných kultúr, ale aj pokrokových umeleckých a spoločenských myšlienok a postojov vôbec.

Zároveň chce európsky a dnes už aj svetový súčasný hudobný koncept prenásť k nám, kde úplne vymizol nielen z koncertného života, ale i z časopisov a z verejnej hudobnej spisy, takže sa stratili kritériá hodnôt a odumrel poslucháčsky záujem. Členovia združenia sú presvedčení, že súčasná hudba je pre mnohých ľudí hodnotou, ktorá im bola umelo odňatá a ktorú treba vrátiť národu, lebo z neho a z domácich koreňov vzišla.

Združenie pre súčasnú hudbu má tieto ciele:

1) Zdržovať záujemcov o súčasnú svetovú i domácu hudbu. Členom združenia sa môže stať každý, kto deklaruje úprimný záujem o vytváranie normálneho fungovania súčasnej hudby v spoločnosti a ktorého vyhlásenie nie je v rozpore s jeho doterajšími slovami a činmi.



Predložené dokumenty boli v centre pozornosti všetkých účastníkov zjazdu.

Foto: Pavel Neubauer

2) Vrátiť súčasnej slovenskej hudbe morálny a umelecký kredit, ktorý bol rôznymi formami devalvovaný.

3) Hájiť súčasnú slovenskú hudbu i jej tvorcov, publicistov a interpretov. Zabráňovať vulgarizáciám, perzekúciám a podhodnocovaniu tvorivých subjektov súčasnej hudby. Stanovovať a zdôvodňovať kritériá jej odmeňovania a predkladať ich inštitúciám.

4) Odstraňovať existujúce formy násilia voči súčasnej slovenskej hudbe, umelo podnecovanú rivalitu zložiek hudobnej obce, tvorcov, muzikológov a interpretov, ktorá je záležitosťou jednotlivcov, ale nie prirodzenej spolupatričnosti tvorivých ľudí. Všetky formy násilia zverejňovať.

5) Šíriť súčasnú hudbu v koncertnom živote.

6) Vytvárať a pestovať rôzne formy oboznamovania verejnosti so súčasnou svetovou a domácou hudbou.

7) Vytvárať o nej povedomie kvalifikovanými odbornými a kritickými textami.

8) Iniciovat a vytvárať priestor pre medzinárodnú konfrontáciu súčasnej slovenskej hudby.

Cieľom Združenia je teda vytvárať priestor pre normálne fungovanie súčasnej svetovej a domácej hudby ako súčasť duchovného a intelektuálneho rozvoja slovenskej verej-

nosti i celej našej spoločnosti. Združenie chce pôsobiť na pôde novokonštituovanej Slovenskej hudobnej únie ako samostatná jednotka a je otvorenou iniciatívou.

ILJA ZELJENKA	YVETTA LÁBSKA
MIRO BÁZLIK	JOZEF NOVAN
JURAJ BENEŠ	EVA BARTOVIČOVÁ-HOLUBÁNSKA
VLADIMÍR BOKES	PETER MICHALICA
JURAJ HATRÍK	ZUZANA MARTINÁKOVÁ
VLADIMÍR GODÁR	DANIEL MATEJ

JOZEF SIXTA	MARTIN BURLAS
IVAN BURLAS	PETER MICHONĚK
JOZEF MALOVEC	PETER VAŽAN
TADEÁŠ SALVA	PETER ZAGAR
JAROMÍR DADÁK	JURAJ KOVÁČ
EGON KRÁK	PETER SPIŠSKÝ
MILAN ADAMČIAK	GABRIELA VODÁKOVÁ
NAĎA HRČKOVÁ	RONALD ŠEBESTA
IVAN MARTON	MARTIN MALĚR
VIERA POLAKOVIČOVÁ	PETER MACHAJDÍK
ALŽBETA RAJTEROVÁ	PAVOL MALOVEC

JÁN PALKOVIČ	OLGA KOMŽIKOVÁ
OLGA SMETANOVÁ	MARIÁN VARGA



Bohuš Hanák v spoločnosti dr. Gustáva Pappa.

Mimoriadny zjazd Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, konaný dňa 10. januára 1990 v Bratislave sa uznáša:

1. Zrušiť doterajšie statuty ZSSKU, schválené v roku 1982

2. Ustanoviť Slovenskú hudobnú úniu ako dobrovoľnú, demokratickú, nezávislú organizáciu, združujúcu autonómne spolky, regionálne a záujmové združenia hudobných skladateľov, koncertných umelcov a muzikológov a pracovníkov v oblasti hudobnej kultúry a schváliť zásady jej činnosti do konania valného zhromaždenia Únie; na základe tohto uznesenia zaniká doterajší model ZSSKU.

3. V plnom rozsahu rehabilitovať všetkých členov Zväzu, ktorí boli v minulosti z politických dôvodov diskriminovaní a poškodení; za tým účelom zriaďiť rehabilitačnú komisiu v zložení Vladimír Godár, Rudolf Vanek, Igor Vajda a poveriť ju podrobným prešetrením a spracovaním všetkých prípadov diskriminácie a poškodenia členov Zväzu, preskúmať ich tvorbu, ako aj občianske postoje a predložiť v tomto smere valnému

zhromaždeniu Únie potrebné návrhy.

4. Uložiť rade Únie resp. jej jednotlivým spolkom, aby prijali za členov aj slovenských hudobných skladateľov a koncertných umelcov žijúcich v zahraničí, za predpokladu, že prejavia o členstvo v Únii záujem.

5. Vziať na vedomie ustanovenie profesijných spolkov, tvoriacich Úniu (skladatelia, koncertní umelci, muzikológovia) ako aj vznik Združenia pre súčasnú hudbu.

6. Vziať na vedomie, že jednotlivé spolky delegovali do rady Únie svojich zástupcov, a to:

a) za spolok hudobných skladateľov Vladimír Godár a Vladimír Bokes

b) za spolok koncertných umelcov Marián Lapšanský a Jozef Podhoranský

c) za spolok muzikológov (Slo-

venská muzikologická asociácia) Oskár Elschek a Lubomír Chalupka.

7. Vziať na vedomie, že jednotlivé spolky a združenia delegujú do kontrolného orgánu Únie po jednom zástupcovi.

8. Poveriť radu Únie vypracovaním financovania jednotlivých spolkov a združení ako aj vypracovaním hlavných zásad ich vzájomnej spolupráce v rámci Únie.

9. Uložiť jednotlivým spolkom a združeniam, aby pripravili do konania valného zhromaždenia Únie svoje statuty, organizačné poriadky a rámcové programové koncepcie.

10. Uložiť rade Únie, aby na základe požiadaviek jednotlivých spolkov vytvorila administratívnu zložku pre potreby Únie, spolkov a združení s tým, že funkcia vedúceho administra-

tívnej zložky sa obsadí na základe konkurzu.

11. a) vysloviť sa za zrušenie Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov,

b) navrhnuť v spolupráci s českým partnerským orgánom riešenie otázky zrušenia ZČSSKU a vykonať v tejto súvislosti opatrenia na majetkové zabezpečenie,

c) splnomocniť radu Únie, aby určila členov, ktorí sa zúčastnia na rokovaniach s českými partnermi o ďalšom postupe v súvislosti so zrušením ZČSSKU.

d) splnomocniť radu Únie, aby spoločne s českým partnerským orgánom vytvorila koordinačný orgán v paritnom zastúpení, ktorý bude riešiť veci spoločného záujmu (napr. styky so zahraničím a i.),

e) uložiť rade Únie, aby pripravila správu na valné zhromaždenie Únie o priebehu a výsledkoch rokovaní s českými partnermi o zrušení ZČSSKU, o opatreniach na zabezpečenie majetku a o vytvorení koordinačného orgánu.

Uznesenie

● V dňoch 6.-10. novembra 1989 zasadala v Prahe medzinárodná porota rozhlasovej súťaže mladých hudobníkov CONCERTINO PRAGA 1989, ktorá pod vedením predsedu prof. Františka Šolca posudzovala 74 nahrávok (23 flautistov, 25 klarinetistov, 8 hoboistov, 6 hornistov, 12 trúbkarov) z Austrálie, Belgicka, Brazílie, ČSSR, Číny, Fínska, Juhoslávie, Kuby, Maďarska, Holandska, NDR, NSR, Rakúska, Rumunska a ZSSR. Prvé miesta v jednotlivých nástrojoch obsadili Žofia Vokálková, ČSSR (flauta), Jevgenij Petrov, ZSSR (klarinet) Zbyněk Müller (hobo), Radek Baborák, ČSSR (horna), Tamás Póti, MR (trúbka). Cenu Heleny Karáskovej absolútnemu víťazovi súťaže získal Radek Baborák, ČSSR.

● Československý rozhlas v Prahe vyhlasuje pre rok 1990 25. ročník medzinárodnej rozhlasovej súťaže mladých hudobníkov CONCERTINO PRAGA pre komorné súbory (duo, trio, kvarteto, kvinteto) v ľubovľnom nástrojovom obsadení. Na súťaži sa môžu zúčastniť mladí instrumentalisti narodení 1. októbra 1974 a vyššie. Jeden z členov súboru môže byť narodený 1. októbra 1972 a neskôr. Uzávierka prihlášok je 30. apríla 1990. Bližšie informácie a podmienky súťaže na požiadanie zasiela Concertino Praga, Čs. rozhlas, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2.

● UČITEĽSKÝ SPEVOKOL HRON pri Okresnom osvetovom stredisku v Banskej Bystrici oslávil 24. 11. 1989 svoje 40. výročie. Po slávnostnom plenárnom zasadnutí pozdravil jubilanta družobný miešaný spevácky zbor z Békesesaby. Po ňom sa rozozvučali pod taktovkou dirigentov a súčasne umeleckých vedúcich zboru - T. Sedlického a D. Turňovej - hlasy miešaného Učiteľského spevokolu Hron, ktorý už roky dôstojne šíri dobré meno nielen doma, ale i v zahraničí.

● KLUB FERENCA LISZTA v Bratislave aj v minulej sezóne (1988/89) pokračoval vo svojej činnosti. Raz mesačne pripravil viaceré prednášky o F. Lisztovi a o jeho priateľoch, hudobné zpravodajstvá, podujatia k výročiam významných hudobných skladateľov, hudobníkov, muzikológov a dirigentov a rozboru Lisztových symfonických básní. Na koncertoch odzneli klavírne skladby F. Liszta, Beethovena, Skriabina a iné, z interpretov spomenúme aspoň maďarského klaviristu Rezső Huseka. Členovia klubu ovenčili pamätnú tabuľu v Bratislave pôsobiacoho skladateľa Franza Schmidta na Uršulínskej ulici a spoločne sa zúčastnili na prevedení jeho oratória Kniha so sledmi pečaťami v Koncertnej sieni SF ako aj na organovom koncerte svojho predsedu I. Szabóa a klavírnym recitáli svojho čestného člena Dr. V. Čížika. K činnosti patrí aj premietanie diapozitívov, dokumentárnych filmov v Slovenskom filmovom klube.

Koncom júna Lisztov klub absolvoval zájazd do Budapešti po stopách maďarských skladateľov Liszta, Bartóka a Kodályu.

-Sch-

Víťazstvo napriek handicapu

Pohnuté udalosti dnešných dní logicky odoslunili záujem verejnosti o ďalšie, v svojej oblasti významné udalosti. Takouto bola i účasť dvoch československých akordeonistov na 14. medzinárodnej súťaži Grand Prix d'Accordeone v Mutzigu vo Francúzsku (10.-12. 11. 1989). Odbornú porotu tvorilo 11 členov z Francúzska, NDR, Španielska, Švajčiarska, Talianska, ZSSR a Československa. V kategórii juniorov súťažilo 11 sólistov zo 6 zemí Európy. Do finále postúpili traja akordeonisti, dvaja poslucháči z Konzervatória v Belehrade a náš Miroslav Jankech z triedy prof. J. Luptovskej zo žilinského konzervatória; všetci získali zlatú medailu s titulom laureáta súťaže.

V kategórii seniorov zastupovala ČSSR Jarmila Luptovská, poslucháčka VSMU v Bratislave z triedy odbor. asistenta R. Kákonioho, ktorá súčasne pôsobí pedagogicky na Konzervatóriu v Žiline. V jej kategórii sa zišla mimoriadne silná konkurencia: 18 účastníkov zo 6 krajín.

Z piatich finalistov zvíťazila Eugene Čerkašová zo ZSSR. Hneď za finalistami skončila na 6. mieste J. Luptovská, čo je v takejto konfrontácii najlepších akordeonistov výrazný úspech.

Pri tejto príležitosti chceme poznamenať, že hoci najnovším trendom vo svete je hra na gombíkovom akordeóne - bajane - naši výrobcovia akordeónov Delicia - Hořovice nezaregistrovali tento svetový vývoj, pričom nedokážeme, žiaľ, vyrobiť ani koncertný akordeón na svetovej úrovni či už klávesový alebo gombíkový, podobný talianskym výrobkom. Kvalitný nástroj je totiž prvým predpokladom dobrého výsledku. Naši hráči jednoducho nemajú možnosť dostať sa ku kvalitným akordeónom, pretože sú pre jednotlivca finančne nedostupné. O to viac nás teší víťazstvo M. Jankecha i umiestnenie prof. J. Luptovskej v zápelení na medzinárodnom fóre.

K. CENKOVÁ

† Dňa 28. 11. 1989 zomrela významná česká klaviristka, docentka AMU, zasl. umelkyňa Valentína KAMENÍKOVÁ (nar. 20. 12. 1930). Ako veľká pedagogická osobnosť vchovala rad vynikajúcich českých klaviristov, sama bola koncertne činná, venovala sa najmä interpretácii diel ruských romantických skladateľov, F. Chopina a L. v. Beethovena. Jej umenie je zachytené na početných gramofónových, rozhlasových a televíznych snímkach.

Blahoželáme

január 1990

Luba BARICOVÁ, zasl. umelkyňa, sólistka opery SND, koncertná umelkyňa - 55 r.

Bystrík REŽUCHA, zasl. umelec, dirigent - 55 r.

Bohdan WARCHAL, národný umelec, koncertný umelec, umelecký vedúci Slovenského komorného orchestra - 60 r.

Miloslav KORINEK, hudobný skladateľ, pedagóg na bratislavskom konzervatóriu - 65 r.

Bohumil URBAN, koncertný umelec, pedagóg žilinského konzervatória - 55 r.

Hudobná veda v súčasných slovenských výskumoch

V rámci predpríprav na 11. medzinárodný zjazd slavistov, ktorý sa má konať v roku 1993 na domácej pôde - v Bratislave, sa 6. - 8. novembra t. r. v Smoleniciach uskutočnilo interdisciplinárne kolokvium. Súčasnosť a perspektívy slavistického štúdia v národopise a v príbuzných vedných disciplínach. Potreba osvetliť vzájomné interdisciplinárne súvislosti v slavistike vyplynula zo súčasnej prvej špecializácie jednotlivých disciplín. Preto cieľom stretnutia etnografov a folkloristov, jazykovedcov, historikov, archeológov a umenovedcov bolo navzájom sa oboznámiť s metódami a výsledkami svojich slavistických porovnávacích výskumov a zároveň hľadať spoločnú metodológiu a ciele ďalšieho bádania.

Na konferencii odzneli aj dva hudobnovedné referáty. Ladislav Burlas v príspevku Metodologické problémy komparatistiky v oblasti hudby poukázal na pôvod, význam a uplatnenie analyticko-komparatívnej metódy v etnomuzikológii. Nepriamo upozornil na to, že porovnávanie sa môže stať samoúčelným, pokiaľ v centre vedeckého záujmu nestojí cieľ dopátrať sa genézy, jadra, v našom prípade „spoločného slovanského základu“. Pre „nehudobníkov“ Ladislav Burlas vysvetlil základné princípy hudobného myslenia - podstatu tonality, čo sa v pléne ukázalo ako nesmierne dôležité pre chápanie jednak genézy slovenských ľudových hudobných prejavov, ich zasadenia do slovanského kontextu i genetických súvislostí medzi slovanskou a neslovanskou hudobnou kultúrou, jednak potreby brať hudobnovedné, predovšetkým etnomuzikologické výsledky do úvahy pri bádani vo vlastnej disciplíne.

Autorka druhého referátu s názvom Od idey slavianstva k porovnávaciemu slavistickému štúdiu ľudovej piesne na Slovensku Soňa Burlasová v krátkom historickom prehľade problematiky slavistických výskumov predstavila vývin a formovanie hudobnej sla-

vistiky. S. Burlasová poukázala na to, že skutočne vedecký prístup možno sledovať až v porovnávacích výskumoch Bélu Bartóka, ktoré obsiahli neobyčajne široký empirický materiál nielen maďarských, ale aj slovenských, chorvátskych, rumunských piesní, i piesní susedných neslovanských národov a v 50-tych rokoch u nás v diele Jozefa Kresánka. Slovenské ľudové piesne charakterizoval J. Kresánek z princípov hudobného myslenia a svoje tonálne výskumy zamerl aj na ľudové hudobné prejavy susedných národov, aby sa mu v porovnaní slovenského s neslovanským ukázali špecifickosti, rozdiely, analógie. Právom možno preto považovať J. Kresánka za zakladateľa hudobnej slavistiky. Kresánkove podnety zúžitkovali a rozšírili jeho žiaci O. Elschek, A. Elscheková, S. Burlasová, ktorí svojimi konkrétnymi typologicko-porovnávacími etnomuzikologickými výskumami dospeli k určitej stratifikácii slovanskej hudobnej kultúry.

Skoda, že na kolokviu odznel len dva muzikologické referáty. Napriek tomu, že s hudobnou vedou sa v súvislosti so slavistickým výskumom začalo rátať iba nedávno, nazdávam sa, že porovnávací slavistika v tejto oblasti prakticky nezaostáva za ostatnými spomenutými disciplínami. Atmosféra plná prekvapujúceho vzrušenia z dotyku s dosiaľ nepoznaným alebo nepochopeným, ktorá nastala po referáte Ladislava Burlasu naznačila, že iné disciplíny si azda dosiaľ neuvedomovali význam hudobnovedných bádání pre slavistiku. Preto bude vari potrebné na ďalšom takomto interdisciplinárnom stretnutí, ktoré by sa malo zamerať na konkrétne otázky a problémy slavistiky, vypočít si napríklad aj príspevky Alice a Oskára Elschekovcov, ktoré konkrétnymi výsledkami svojho výskumu môžu osvetliť aj iné historické, etnografické, jazykovedné a literárnohistorické súvislosti.

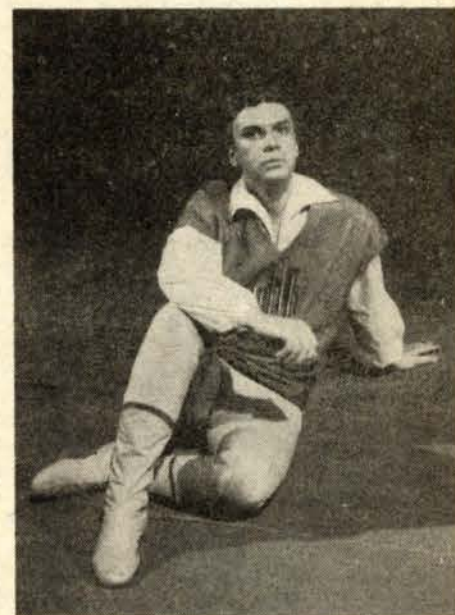
JADRANKA HORÁKOVÁ

Úspešný Štefan Margita

Sólista Národného divadla v Prahe, slovenský tenorista Štefan Margita na jeseň t. r. hosťoval vo švajčiarskom Bazileji a v západo-nemeckom Stuttgarte. V Stadttheater v Bazileji účinkoval v Beethovenovej opere Fidelio (réžia Peter Konwitschny, NDR, dirigent Harry Rodmann) v role Jaquina a v Straussovej Salome (réžia N. Wernicke, dirigent Harry Rodmann) v úlohe Narrabotha. Obe, scénicky aj režijne novátorsky pripravené inscenácie boli prijaté s veľmi priaznivým ohlasom hudobnej kritiky. Pribežne študované inscenácie budú mať po 20 predstavení. O kladnom prijatí nášho tenoristu svedčia aj ďalšie ponuky na spoluprácu s bazilejským Stadttheatrom: v júni budúceho roku tu má naštudovať úlohu Alfréda vo Verdiho Traviate a v sezóne 1990/91 Pelleas a Debussyho hudobnej drámy Pelleas a Melisanda. V Stuttgarte účinkoval ako don Ottavio v Mozartovej opere Don Giovanni. Táto veľká operná scéna s tradíciou hostovania speváckych hviezd (často tu hosťuje Pavarotti, ale aj naša Beňačková, Dvorský), prijala výkon Štefana Margitu dokonca s výkrikmi „bravo“. V súčasnosti Š. Margita začal s nár. umelcom Z. Košlerom študovať úlohu Ferranda do pripravovanej inscenácie Mozartovej opery Così fan tutte v pražskom Národnom divadle. Okrem záväzkov v Bazileji a vo vienedskej Volksoper spolupracoval v oratóriu B. Martinu Gilgemes (Orchester a zbor ND v Prahe) a to isté dielo nahral Orchester SF, SFZ a sólisti) s dirigentom Z. Košlerom aj na CD platne pre zahraničného vydavateľa

(NHN International). V budúcom roku ho o. i. čaká operný galakonzert v Prahe (15. 6. 1990) a Košiciach (18.-19. 4. 1990) s poprednou mezzosopranistkou Evou Randovou, s ktorou už viackrát spolupracoval na zahraničnej opernej scéne. Tento projekt má dirigovať Jiří Bělohlávek.

-uy-



Štefan Margita v úlohe Tamina v Mozartovej opere Čarovná flauta

Snímka O. Pernica

60. výročie klavírneho dua

Sylvie a Rudolfa Macudzińskich

Už od svojho vzniku v roku 1930 sa duo Macudzińskich vyznačovalo vzácnou jednotným prístupom k dielam po technickej a umeleckej stránke, znamenitou súhrou, dokonalým zmyslom pre štýl, technikou brilantnosťou, vysokou umeleckou úrovňou a kultúrou tónu. Počas svojej plodnej umeleckej činnosti naštudovali klavírne diela W. A. Mozarta, Regera, Brahmsa, Liszta, získali zvláštne zaslúhy pri uvádzaní ruských skladateľov doma aj v zahraničí, a tiež inšpirovali českých a slovenských skladateľov k tvorbe alebo úpravám pre toto obsadenie. Národný umelec Ján Čikker upravil Slovenskú suitu op. 22 pre dva klavíry, aby obohatil ich repertoár a dielo im aj venoval. Interpretáčna činnosť a nedostatok domácej literatúry

pre toto obsadenie zintenzívnili skladateľskú prácu i samotného R. Macudzińského a podnietili vznik jeho Walse impromptu. Divertimenta pre dva klavíry a úpravu jeho klavírneho tria.

Početnými koncertmi v mnohých európskych mestách i viacerými rozhlasovými nahrávkami (v Stuttgarte napríklad nahrali Čikkerovu Slovenskú suitu a Moyzesovu Jazgovú sonátu) sa zaslúžili o propagáciu slovenskej klavírnej tvorby. Interpretovali všetku pôvodnú domácu tvorbu pre dva klavíry a duo a veľkú časť svetovej hudobnej literatúry. V roku 1967 získali cenu Frica Kafendú SHF.

DANA JAKUBCOVÁ



V stredisku Hudba a mládež sa pri príležitosti 60. výročia dua uskutočnilo stretnutie už len s prof. Macudzińskou

Snímka D. Jakubcová

Byť potrebný pre iných

GRIGORIJ MICHAILOVIČ KOGAN

Ozajstný mysliteľ, umelec, tvorca nepracuje len – ba dokonca vari ani nie výlučne – pre definitívny tvar diela, ale skôr z vášnivej lásky k samotnému procesu práce, tvorby, hľadania pravdy.

G. Kogan

Hlboký človek, mysliteľ, inšpirátor a originálny tvorca. Jeho dielo otvorilo nové kapitoly v časoch porevolučného vývoja mladej sovietskej muzikológie a pianistiky. Od jeho úmrtia uplynulo minulé rok desať rokov. Jeho myšlienky, štúdie a články v súborných vydaniach vychádzajú v reedíciách, ba niektoré sa objavujú po prvý raz. Majú stále čo povedať nielen dnešnému čitateľovi, ale domnievam sa, že ešte dlho budú mocnou hybnou silou ďalšieho vývoja.

Popri svojej pedagogickej a koncertnej činnosti bol autorom viacerých fundamentálnych prác, významných štúdií, recenzií, článkov a kritik. Zachycujú znamenitým spôsobom koncertný život v ZSSR od tridsiatych rokov a sú zaujímavými historickými dokumentmi. Okrem tejto hodnoty však mnohé z nich predstavujú brilantné portréty umeleckých osobností. S umeleckým citom, prenikavo i duchaplné približujú nielen veľké umelecké udalosti (koncerty Igumnova, Nejgauza, Gilelsa, Richtera, Nikolajevovej, Borovského, Brailowského, Petriho, Schnabela, Horowitza, Backhausa, Casadesusa, Friedmanna, Goulda, Cliburna, Ogdona, Michelangeliho, Art. Rubinštejna a i.), ale aj celkovú atmosféru oných rokov. Články sa často rozrastajú do rozsiahlejších štúdií, mnohými analógiami súvisia i s inými oblasťami umeleckej tvorby. Pri čítaní evokujú nevďojak predstavy o výraznom vplyve osobnosti ich všestranne vzdelaného autora na vkus širokého čitateľského publika.

Život, činnosť, konkrétne písanie kníh je veľmi zvláštny dialóg. Ti, ktorých poznáš, máš na mysli, ku ktorým sa obraciaš v debate, ktorých chceš presvedčiť, odchádzajú väčšinou nepresvedčení, ponechávajú ťa bez odpovede, často ani poriadne nepočujúc, čo si povedal. No dialóg predsa len prebieha: hovoríš



jedným a odpoveď prichádza od iných a najčastejšie po tvojej smrti. Seješ do kameňa, ale vyrastá to kdesi ďalej, v ďalekej a tebe neznámej černoze.

G. Kogan

(Život v myšlienkach – úryvky)

Grigoriy Michailovič Kogan (1901–1979) bol svojráznym a vynikajúcim sovietskym klavíristom. V rokoch 1914 – 1920 študoval na kyjevskom konzervatóriu kompozíciu u R. M. Gliera a klavírnú hru u V. V. Puchalského. O pracovnej metóde tohto vynikajúceho pianistu a pedagóga, z ktorého triedy vyšli okrem iných i Brailowski, Horowitz, Javorskij a Leonid Nikolajev, napísal Kogan neskôr zaujímavý článok (Môj učiteľ Puchalskij, Sovietskaja muzyka 1970, č. 10). Roku 1920 absolvoval kyjevské konzervatórium a krátko na to sa stal jeho profesorom a prorektorom. Začala i jeho koncertná činnosť v Sovietskej zväze a v zahraničí. Bol jedným zo zakladateľov sovietskej vedy o interpretácii, v rokoch 1936 – 1943 vedúcim katedry histórie a teórie klavírnej hry na moskovskom konzervatóriu – prvej svojho druhu na

svete. V rokoch 1951 – 1956 vyučoval na kazanskom konzervatóriu. Koganovými žiakmi v klavírnej hre boli napríklad V. A. Cukerman, I. E. Gusefnikov, S. A. Gubajdulina, vo vedeckom zameraní sú pokračovateľmi jeho práce viacerí jeho absolventi (A. A. Nikolajev, A. D. Alexejev, P. L. Pečerskij a ďalší).

G. G. Nejgauz napísal: „Šírka Koganových vedomostí nielen v hudobnej oblasti, ale v mnohých oblastiach histórie a kultúry, jeho schopnosť spájať dôkladnú analýzu skúmaných javov so širokými zovšeobecňujúcimi závermi, umožnili Grigorijovi Michailovičovi Koganovi vniesť významný vklad do zaujímavej a originálnej disciplíny, ktorá sa pred jeho výskumami a prácami nachádzala vlastne takmer v detskom štave.“ (G. G. Nejgauz: predslov ku knihe G. M. Kogana Pri bráne majstrovstva).

Tvorivé priateľstvá spájali G. Kogana s takými významnými hudobníkmi ako boli A. Afšvang, G. Ginzburg, L. Mazel, G. Nejgauz, M. Judina, B. Javorskij, T. Nikolajeva, S. Richter a ďalší, ktorí sa právom považovali za jeho žiakov.

Interpretačný talent sa spájal u Kogana s talentom výskumníka. Vedec a umelec sa v ňom vzájomne dopĺňovali a ovplyvňovali. Jeho práce o hudobnej interpretácii, či už portréty veľkých umelcov, ako boli Liszt, Rubinstein, Rachmaninov, Busoni, Šalapin, alebo najvýznamnejšie teoretické práce – Pri bráne majstrovstva. Práca pianistu. Klavírna faktúra, alebo články a recenzie o súčasných pianistoch – Gilesovi, Richterovi, Ginzburgovi, Judine – patria k základným dielam sovietskej hudobnej vedy. Šírka jeho rozhľadu a dôkladnosť vedca je spätá s jasnosťou a presnosťou vyjadrovania i s umeleckým nadšením, preto môžeme hovoriť súčasne o Koganovi kritikovi a vedcovi i kritikovi-umelcovi. Bol hlbokým a originálnym teoretikom umenia, nikdy však nie kabinetným vedcom. Bol vášnivým polemikom, no čestným človekom pevných zásad. Jeho estetický program vyrastal z etického, profil hudobní-

ka dotváral jeho nefahký život, prežitý dôstojne a nekompromisne. Jeho názory sú zachytené i v denníku, ktorý si Kogan viedol od svojich pätnástich rokov do konca života a nazval ho Život v myšlienkach. Niekoľko úryvkov bolo z neho publikovaných i na stránkach časopisu Sovietskaja muzyka i v súbornom vydaní jeho spisov.

Tvorba vyrastá zo zaostreného vnímania. Mnohí pozerajú, počúvajú; vidia, počujú nemnohí.

Skutočná kultúrnosť vyžaduje vnímanie ako spolutvorbu.

Pravda je predstava, ktorá zodpovedá skutočnosti.

Najdôležitejšie pre človeka je byť potrebný pre iných; najstrašnejšie je stať sa pre nich iba bremenom.

G. Kogan

Popri spomínaných základných monografiách, venovaných jednotlivým otázkam teórie a histórie klavírnej interpretácie (medzi nimi je i významná celoživotná práca o F. Busonim) napísal Kogan obrovské množstvo článkov, uverejňovaných v hudobných periodikách, z ktorých mnohé sú svojím významom stále aktuálne. Viaceré vyšli neskôr v zborníkoch Koganových spisov. Z mnohých spomeňme aspoň štúdie Teória instrumentálneho faktora a problém francúzskeho clavicinizmu, Sovietske pianistické umenie a ruské umelecké tradície, Ako sa robí vedecká práca, Škola klavírnej transkripcie, zborníky Otázky pianistiky, Vybrané state (1. – 3. diel).

G. M. Kogan bojoval celý život za tvorivú hudobnú interpretáciu, vystupoval energicky proti neživotnej doslovnej interpretácii, plnej školských zákazov a príkazov. Pritom sa zasadzoval zásadne za najvyššie estetické kritériá a technickú dokonalosť, čistotu interpretácie v profesionálnom zmysle slova, za jej pravdivosť. Ved práve i vďaka týmto ideálom dosiahol a dosahuje sovietske interpretácie umenie vo svete tak veľa úspechov.

MILOSLAV STAROSTA

Ak sa pokúsime hodnotiť prácu školy pri príležitosti jej výročia, nemôžeme na ňu pozerat iba cez ružové okuliare jubilea. Veď kto pozná jej každodenný pracovný život, vidí nielen dosiahnuté úspechy, ale aj permanentný zápas s mnohými problémami, ťažkosťami a nedostatkami. Niektoré z nich si zaslúžia pozornosť aj širšej umeleckej verejnosti, ale najmä postupné a neodkladné riešenie. Predstavujú širokú problematiku, ktorá by si azda vyžadovala osobitnú štúdiu; na tomto mieste sa treba obmedziť na ich stručné načrtnutie.

Škola má ťažkosti priestorové. Počas svojej 70-ročnej existencie nedostala ozaj vyhovujúcu a jej významu zodpovedajúcu budovu! Zatiaľ čo v meste vyrastajú krásne a moderné stavby základných a stredných škôl, konzervatórium pracuje rozptýlené vo viacerých, prevažne provizórnych a nevyhovujúcich budovách. V priebehu rokov pribúdajú vyučovacie predmety, vznikajú nové oddelenia, rozširujú sa učebné plány, no vyučovacie priestory zostávajú rovnaké. Je stále ťažšie postaviť rozvrhy hodín, ani celodenná prevádzka do neskorých večerných hodín nestačí dostatočne pokryť potrebu. Riešenie má priniesť plánovaná pristavba nového traktu k budove na Tolstého ulici, no to je záležitosť ešte mnohých vzdialených rokov.

V posledných 50 rokoch prechádzalo naše školstvo viacerými reformami: každá z nich zasiahla aj konzervatóriá a postupne menila ich pôvodnú štruktúru. Mnohé zmeny boli logickým odrazom spoločenského vývoja, boli nutné a zdravé, no o ďalších možno iba ťažko povedať, že boli hudobnému školstvu na osoh. Môj osobný názor na túto problematiku vychádza

O konzervatóriu z inej strany

z takmer polstoročnej spätosti so životom konzervatórií – či už ako žiaka alebo neskôr pedagóga.

Prechodom na osemročný systém základných škôl sa znížila veková hranica vstupu na konzervatóriá na 14 rokov. Prijímanie starších žiakov, čo bolo v minulosti bežnou praxou, je spojené s veľkými administratívnymi ťažkosťami a v skutočnosti je iba vzácnou výnimkou. No pre mnohé hudobné odbory sú 14-roční žiaci duševne aj fyzicky primatí – iba výnimočne sa objaví v tomto veku dostatočne zrelý adept dirigovania alebo skladby. Aj telesná nevypolenosť býva prekážkou pre štúdium hry na niektorých fyzicky náročných nástrojoch (pozauna, fagot, kontrabas). Pripomeňme si, koľko významných umelcov v minulosti začalo svoje hudobné štúdiá až v dospelom veku – dnes by u nás k tomu nemali žiadnu možnosť. Ťažko povedať, koľko talentov sa nám takto stratilo.

Veľmi vážna je otázka učiteľ-

ských kádrov. Dávno minuli časy, kedy bolo pre každého vynikajúceho hudobníka ctou, ak bol požiadany vyučovať na konzervatóriu. Najvýznamnejší umelci, sólisti a prední orchestrálni hráči súčasne pôsobili na škole a ako najpovolanejší tam prenášali svoje bohaté praktické skúsenosti. Boli riadnymi členmi učiteľského kolektívu so všetkými povinnosťami a prevažne vrelým a zaujatým vzťahom k práci školy. Dnešná administratívna prax takýto dvojaký systém zamestnania nepripúšťa, umelci môžu pôsobiť iba ako externisti s malým počtom vyučovacích hodín. Bratislavské konzervatórium tak má v súčasnosti viac ako sto externých učiteľov! Že tým trpí koncentrácia výchovno-vzdelávacieho procesu, je iba logickým dôsledkom. Je pochopiteľné, že sa títo umelci nevzdajú svojho hlavného zamestnania v prospech pedagogickej činnosti. Tu zohráva svoju úlohu aj známa skutočnosť nedostatočnej výšky učiteľských plátov.

Profesor konzervatória je honorovaný podľa taríf platných pre stredné odborné školy, či vyučuje zemepis alebo vedie symfonický orchester, bez ohľadu na náročnosť či výsledky – úroveň absolventov. A tak väčšina najschopnejších hľadá a nachádza lepšie existenčné možnosti – o miesto učiteľa na konzervatóriu nie je veľký záujem.

Svojou podstatou je konzervatórium školou sui generis. Administratívne však stojí v jednom rade s ostatnými strednými odbornými školami. Nečudo, že sa iba ťažko vpráva do rubriek rozmanitých hlásení, štatistik a z nich vyplývajúcich hodnotení. Nemáme úspešné telovýchovné a iné krúžky (na tie nemajú žiaci pri celodennej frekvencii a niekoľkohodinovom cvičení na nástroji čas a škola zasa nemá priestory, ani možnosť časovej koordinácie). Zato pre nás chýba v hláseniach rubrika pre stovky hodín kultúrnych brigád,

úspechy sólistov a ansámblov na domácich aj zahraničných súťažiach, rubrika oceňovaných zahraničných účinkovanií symfonického a komorného orchestra alebo školského miešaného speváckeho zboru. Hoci mnohí nadriadení chápu špecifiká našej školy a osobne majú pre ne pochopenie, z čisto administratívneho hľadiska budú konzervatóriá vždy neorganickým článkom jednotného (niekedy až príliš jednotného) školského systému. Už častejšie sa v odborných kruhoch uvažovalo, či by nebolo všestranne výhodné, aby stredné umelecké školy stáli pod správou Ministerstva kultúry, ako napríklad patria zdravotnícke školy pod správu ich rezortného ministerstva.

Tak, ako v uplynulých 70 rokoch, i dnes žije bratislavské konzervatórium intenzívnym a čínorodým životom, v radoch z úspechov aj v prekonávaní nedostatkov. A tak ako v minulosti bude aj naďalej významným článkom výspej, aj vo svete stále viac známej a oceňovanej slovenskej hudobnej kultúry.

PAVEL ZIKA



Umelecké pôsobenie Bohdana Warchala v Bratislave profilovalo a dodnes profiluje slovenský hudobný život veľmi výrazne z viacerých strán. Warchalova predovšetkým rýdzo muzikantská aktivita spolu so všetkými sprievodnými javmi vždy ďaleko prekračovala rámec bezprostredného umeleckého dosahu. Jeho ideál hudby a interpretačná filozofia prebudili akýsi akt duchovného sebauvedomovania sa v obrovskom množstve umeniamilovných ľudí, stali sa akoby normou pre sympatie k umeniu, symbolom zväzku umenia, krásy i mravnosti. Warchalov umelecký prejav zrodil napokon i ideál profánnej vznešenosti hudby, ktorú v oblasti repertoáru komorného orchestra Bratislava dovtedy nepoznala. Preto je dnes po takmer 30-tich rokoch Slovenský komorný orchester pod vedením Bohdana Warchala nielen obohatením slovenského, ale i celoštátneho hudobného života, o medzinárodných úspechoch nehovoriac, ale pôsobí aj v rovine sociálnej, všeobecne kultúrno-spoločenskej i esteticko-psychologickej.



Snímka A. Palacko

EGON KRÁK

UMELEC S NEOBYČAJNOU INTUITÍVNOU SILOU

K životnému jubileu národného umelca Bohdana Warchala

Po príchode do Bratislavy v roku 1957 bolo jedným z Warchalových zámerov konkrétne zamerať a uplatniť svoje výrazné a mnohstranné interpretačné ambície. Osobnosť huslistu, ktorý sa stal koncertným majstrom, logicky modelovali muzikantské schopnosti, zamerané na dobrú hudbu bez ohľadu na to, či je ľudová, populárna, alebo klasicky vážna. Warchalove viacrozmerne muzikantské danosti boli vždy usmerňované umelcovou prostou zvedavosťou, neuveriteľnou zručnosťou, živou zvukovou predstavivosťou, alebo prenikavou intuíciou. Suma jeho skúseností je výsledkom jedinečnej intenzifikácie hudobných vnemov, ich prehodnocovania, spontánnej i uváženej hierarchizácie, poučenia sa z nich a budovania vlastných predstáv o tvarovaní tónov a súzvukov.

Warchalove zábery v Bratislave sa popri pôsobení v Slovenskej filharmónii pomerne skoro vykryštalizovali do vytvorenia telesa, ktoré dodnes poznáme pod názvom Slovenský komorný orchester. SKO je kultúrny fenomén, bez ktorého si vývoj našej slovenskej hudobnosti v súčasnosti nemožno predstaviť. Na druhej strane je Warchalova svojrázna osobnosť s týmto súborom tak úzko spätá, že samostatné hodnotenie inej stránky jeho hudobnej činnosti by bolo málo zmysluplné. Ak bol Bohdan Warchal výrazným javom ako koncertný majster i sólista, prekonal všetky očakávania svojim tvorivým pôsobením v Slovenskom komornom orchestri, ktorý sa stal platformou, na ktorej realizoval svoje umelecké zábery.

Zrodenie SKO bolo výsledkom relatívne stabilizovanej vyhranenej Warchalovej predstavy o hudobnom prejave. Pravda, obraz o Slovenskom komornom orchestri ako ho poznáme dnes, nebol dielom okamžiku, vynáral sa postupne ako produkt úvah a poznania determinujúcich možností. Tieto úvahy sa prirodzene nevyvíjali bez závislosti na realite a vzoroch, ktoré v oblasti komorných združení už vo svete existovali. Jedným z podnetov boli Zábrebskí sólisti, ich vizuálna podoba i auditívna informácia, lahodný celkový dojem súboru, v ktorom žije v harmonickej symbióze solistický i klasický orchestrálny duch.

Súbor vznikol najprv ako Komorné združenie slovenských filharmonikov, ktoré bolo organickou súčasťou symfonického orchestra. Združovalo na začiatku hudobníkov na báze dobrovoľného muzicovania v zoskupení, ktorého umelecký ambitus v Bratislave predtým vlastne ako jediný vyskúšal krátko Václav Talich. Až neskôr, v roku 1966, sa Komorné združenie osamostatnilo ako Slovenský komorný orchester pri Slovenskej filharmónii. Dnes sa nám javí vývoj telesa ako organický, symptomatický – vznikol z rýdzej tvorivej potreby a umeleckých pohnútok, bol neraz zároveň vystavený určitému spoločenskému tlaku, ako ostatne donedávna skoro každý prejav, usilujúci sa o nezávislé a slobodné pôsobenie. V tomto procese sa však zameranie i fungovanie kolektívu prirodzene kalilo, utužovalo a dozrievalo, prinieslo ča-

som nepoznané plody v podobe hudby, aká sa dovtedy v Bratislave hrala veľmi zriedka.

Warchalov orchester prekonal od svojho vzniku niekoľko vývojových etáp, z ktorých sa dnes s odstupom času črtajú zreteľne niektoré typické kvalitatívne javy, názorové premeny, závažné personálne zmeny a možby i otrasy, ktoré sprevádzajú bez rozdielu každú vsutku tvorivú činnosť. Warchal začal budovať komorný orchester ako desaťčlenný súbor hráčov na sláčikových nástrojoch, a postupom času zväčšoval a posilňoval nástrojové skupiny. SKO sa pomerne rýchlo stal svetovou umeleckou veličinou, pojmom doma i v zahraničí. S veľkým úspechom obštal v mnohých zahraničných krajinách v konfrontácii s kultivovanou domácou tradíciou, odlišným kultúrnym prostredím i kvalitatívne veľmi rozvinutou konkurenciou.

SKO pod Warchalovým vedením sa rodil v čase, kedy v slovenskej hudobnej kultúre nič podobného nejestvovalo v tak výraznej podobe (1960). Dnes, keď zakladateľ, iniciátor i umelecký vedúci Bohdan Warchal sa dožíva šesťdesiatych narodenín a jeho najväčšie celoživotné dielo – SKO – existuje už 30 rokov, zdá sa mi vhodné po všetkej tej zálahe štúdií, kritík, analýz a reportáží hovoriť trochu i o rýdzo ľudskom rozmere nadaného a pracovitého človeka, o pôvabe, zrelosti a jedinečnosti jeho znejúcej práce a vlastne nielen jeho práce, ale všetkých, ktorých presvedčil, aby pracovali spolu s ním na diele, ktoré sám skoncipoval. Musíme si uvedomiť, že Slovenský komorný orchester, toto dnes už legendárne teleso, ktoré nepretržite vedie hudobník s neúnavnou posadnutosťou a neobyčajnou intuitívnou silou, doslova nabílo náš hudobný život novým ideálom hudby, umožnilo nám umelecky žiť v priestore obohatením o ďalší rozmer – o rozmer, ktorý sme potrebovali o to viac, že sme si uvedomovali plošný ideál politickej ohraničenosti a názorovej anabiozy. Warchal so svojím súborom blahodárne ovplyvnil chod nášho koncertného života i smerovanie dramaturgie: doslova objavil časť barokovej tvorby a podnietil tvorcov k celkom novému skladateľskému zameraniu v oblasti slovenskej hudobnej tvorby. Naplnil slovenský hudobný život vzrušujúcou atmosférou, akýmsi zvláštnym ovzduším spolupatričnosti – hra warchalovcov sa stala dôvernejším príhovorom k verejnosti, odrazu sa vynoril „res familiaris“ slovenskej hudby, spoločná frekvencia a na nej dobrovoľne a túžobne nalaďená muzikantská obec a najmä široké vrstvy publika.

Dnes, po priebehu zásadnej spoločenskej premeny, ktorej sme ešte živými svedkami, javí sa nám ľudsky ušľachtilý, dôstojný, myseľ povznášajúci a spontánne živý prejav warchalovcov oveľa zrozumiteľnejší, eticky i duchovne hlbší. Dnes už niet sporu o tom, že Warchal je rozhodujúcim tvorcom interpretačného ideálu, ktorý sa stal nositeľom uvedených vlastností. V záujme pravdy treba ale spomenúť, že ho spoluvytvárali aj mnohí iní znamenití hudobníci – početní poprední bývalí i súčasní členovia Slovenského komorného orchestra.

Warchal – huslista, kreatívny umelec par excellence, sa vždy javil ako spontánny a nadšený praktik, pre ktorého je hra na nástroji magickým úkonom, ktorému však predchádza úvaha a zároveň poriadna drina. Jeho autoritatívne interpretačné podanie, svojvoľne koncepčné, s rôzne odstupňovanou výrazovou presvedčivosťou, fascinujúcou intonáciou a zrelosťou, prirodzene prevýšilo okolité hudobné prejavy. Warchal a SKO prezentovali od počiatku vyhraný, esteticky svojrázny a priam fyziologicky optimálny prejav, ktorého podstata vlastne nikdy vážne nezakolísala. Možno to bol silný aktualizačný element, dielo okamžiku, hudba v konkrétnej a súčasnej historickej situácii. Obsahom Warchalovho interpretačného postoja bolo totiž vždy presvedčenie o správnosti a pravdivosti pohľadu súčasníka na hudbu minulosti ako na živý, vyvíjajúci sa umelecký odkaz, artefakt, ktorý prebúda k životu vždy človek na svojej úrovni poznania a doby, v ktorej žije. Warchal nikdy demonštratívne nepoužil historické nástroje, ani ich kópie tak, aby vznikol dojem pôvodnej historickej autenticity, ktorej originalita je mimochodom vždy diskutabilná. Zásadne neuplatnil ani iné archaizujúce tendencie, skôr bol tak nádherné vitálne nepunktickársky, že vyvolal jasot. Pritom však neupieral archaizujúcim tendenciám právo na existenciu. Warchal je proste umelcom, ktorého možno nazvať fenoménom súčasnosti, majstrom okamžiku, nadšeným apologetom tvorivej akcie – a v tomto svojom postoji sa nikdy nepomýlil. Hľadal dôverčivo čosi efemérne, ale nesporne živé, možno to svoje – a to pre neho bolo vnútornou pravdou diela. A hľadal to s húževnatosťou človeka, ktorý má úprimné a vznešené ciele a neskrýva vôbec výraznú dávku svojej nezatajiteľnej individuality. O hľadaní vnútornej pravdy diela povedal Milan Munclinger: „Domnievam sa, že historické nástroje majú pre dnešného umelca význam skôr inšpiratívny... nútia nás, aby sme intenzívnejšie hľadali vnútornú pravdu diela, ktorú už neurčuje nástrojový zvuk, ale odhalenie a tlmočenie závisí od duševnej úrovne interpreta. Reprodukovanie tejto pravdy dnešnému poslucháčovi je nakoniec najvyšším kritériom štýlovosti interpretácie a nutne si žiada i niektoré súčasné reprodukčné prostriedky“.

Obraz Warchala ako umelca, hľadajúceho vnútornú pravdu diela – tento stylizovaný, malebný obrázok, akoby poväbná idealizácia minulého storočia, priam zbožné želanie, navyše pretkané hermeneutikou – tento obrázok skrýva podstatu Warchalovej nevšednej tvorivosti. Jeho interpretačný ideál je subjektívne otvorený a presiaknutý úsilím o úprimnú pravdivosť. Napriek tomu vždy pôsobil reálne a živo, ako univerzálne pravdivý a nekonfliktný práve pre svoju presvedčivo tvarovanú ľudskosť, všeobecne platnú zdravú vitálnu silu. Warchalov interpretačný štýl a teda prejav celého orchestra sa stal významnou umeleckou hodnotou, rýdzo humánnym artefaktom, posilňujúcim žiarením, ataraktikom pre všetkých znepokojených a nešťastných.

Z Warchalovej hry k nám vystupuje vedou nepolapiteľný, spochybňovaný a pritom celkom zbytočne mystifikovaný duch intenzívne hľadajúceho, nadpriemerne disponovaného, senzibilného jedinca, tušiaceho v predmete záujmu (hudobné dielo) raz viac, inokedy menej – rozhodne však správne – závažnosť posolstva, kvalitu kompozičného riešenia a situácie, nevšednosť vzťahov i štruktúrnu neobvyklosť. Nestačí však iba využiť toto všetko, osvojenie týchto skutočností a živá predstava ich interpretácie si vyžaduje aktívny prístup. Treba ich dostatočne prežiť, stráviť, nezastupiteľne vstrebať do seba v kontexte životných situácií, ktoré umelcovi, akým je Bohdan Warchal, v tomto procese viac alebo menej náhodne, ale pritom neodlučiteľne pomáhajú. Warchalov interpretačný ideál je dôkazom toho, ako skutočne vynikajúci umelec nevie a ani nechce oddeliť svoje umelecké prejavy a predstavy od dobra i zla životnej reality, od všetkého, čo formuje tvorivú prácu.

Spontánnosť umelca Warchalovho typu je veľmi charakteristická – je to spontánnosť akoby regulovaná, pretože v nej fungujú logické i samohybné momenty v akejsi nepochopiteľnej zhode. Warchalova regulovaná spontánnosť sólistu i dirigenta ukrýva v sebe racionálne jadro, korektívum. Vstupuje do hry nielen v podobe nevyhnutného vysporiadania sa s celým súborom technických záležitostí, vyvíja aj z princípu kolektívnej hry, vyžadujúcej vzájomné porozumenie pre úspešnú spoluprácu. O spontánnosti či uvedomelosti do hry zapojených korektív nie je ľahko hovoriť – odpoveď nevie dať napokon jednoznačne ani sám umelec – pretože ani on nie je zväčša v stave odhaliť mnohé pohnútky, príčiny smerovania svojej umeleckej práce tak, ako ani výsledky skutočného pôsobenia artefaktu, ktorého je iniciátorom a tvorcom. V procese Warchalovej hry a vôbec v procese hry súboru je prakticky nemožné exaktne popísať charakter hráčskej činnosti a určiť ho z hľadiska konštruktívneho, regulačného racionalizmu, alebo nevyspytateľného tvarovania intuitívnej emocionality. Kresánek hovorí, že právom možno hovoriť o spontánnosti v umení ako o nadracionálnom a to z dôvodu, že zachycuje a obsahuje v sebe celosť špecificky hudobného čítania s hudobným myslením.

Warchal sa stal veľkým umelcom preto, lebo v jeho prejave bola vždy úprimnosť a opravdivosť. Nikdy neskrýval osobitosť svojho prístupu, otvorene sa usiloval integrovať do svojej hry všetko, čo považoval za dobré, pekné, užitočné, pôsobivé a vývoja-schopné. Publikum vždy vedelo podľahnúť hravosti jeho interpretácie, ale dokázalo si uvedomiť aj to, koľko skutočnej radosti a múdrosti možno získať z tohto podľahnutia. Táto Warchalova odovzdanosť veciam umenia presvedčila doposiaľ každého umeniamilovného človeka a jeho hra umožňuje sebaopoznanie, ktoré je osožné v každom veku i v každej dobe. Nech slúži i naďalej všetkým ľuďom rovnako ako ideál, potecha i poučenie a najmä zúšľachtenie životnej radosti i orientácie.

Ako sa stať úspešným husliarom

MINULOSŤ – PRÍTOMNOSŤ – PERSPEKTÍVY

MIKULÁŠ KRESÁK

Umelecká budúcnosť nadaného hudobníka v nemalej miere závisí od dobrého hudobného nástroja. Starostliví rodičia sa preto snažia zadovážiť – neraz za nemalých finančných obetí – pre svoje deti už na LŠU, no najmä na konzervatóriách vhodné hudobné nástroje. Kým klávesové, dychové i bicie nástroje možno u nás bez väčších ťažkostí kúpiť v odborných obchodoch v uspokojivých kvalitatívnych i cenových reláciách, zatiaľ je situácia v oblasti sláčikových a brnkacích nástrojov oveľa zložitejšia. Prečo?

ČSSR patrí tradične k popredným svetovým výrobcom takmer všetkých druhov hudobných nástrojov a ich príslušenstva, vrátane majstrovských. Vyvážajú sa do 44 štátov viacerých svetadielov. Niektoré dosahujú špičkové parametre, iné pokulhávajú za svetovým trendom. K nim patrili donedávna aj lubske majstrovské sláčikové nástroje, dlho zanedbávané na úkor priemyselnej výroby žiackych a tzv. koncertných alebo orchestrálnych nástrojov. Trvalo desaťročia, kým sa podarilo nahradiť vystahovaných skúsených husliarskych majstrov nemeckej národnosti, naviac pri požiari vyhořel sklad ťažko nahraditeľného starého rezonančného dreva. Miestna trojročná učňovská husliarska škola (jediná v ČSSR) sa vo výučbe husliarskeho dorastu prevažne orientovala na priemyslové potreby závodu, majstrovská trieda sa otvárala pre najnadanejších žiakov iba sporadicky. Tým vznikala medzi luskými a samostatnými, tzv. mestskými husliarmi očividná priepasť, ktorú sa podarilo preklenúť až v polovici osemdesiatych rokov.

V súčasnosti sa hrdí po vojnová luská husliarska škola už tromi generáciami husliarov a gitarárov, z ktorých viacerí sú aj členmi Kruhu umelcov husliarov pri SČSKU a ne jeden z nich dosiahol na medzinárodných husliarskych súťažiach významné úspechy. No z ich špičkovej produkcie sa dostáva na Slovensko iba celkom nedostačujúci počet nástrojov. Platí to dvojnásobne o majstrovských sláčikoch, ktoré sa v minulosti dovážali výlučne z NDR, pretože v celej ČSSR dlho nebolo jediného majstra sláčikára. Súčasní 2–3 luskí sláčikári vôbec nestačia (aj pre nedostatok prvotriedneho fERNambukového dreva) pokryť svojimi možnosťami celostátnu potrebu, odhladiac od nie vždy uspokojivej kvality ich výrobkov. Napokon najhoršia situácia je v kvalitných strunách, ktoré sa u nás podnes nevyrábajú (okrem u husliara L. Slawinského v Orlovej), takže všetky hudobné inštitúcie i jednotlivci sú odkázaní na zriedkavý dovoz z NSR, Rakúska a Spojených štátov. A bez kvalitných strún neznejú ani stradiárky!

Od začiatku tohto roku sa stali Československé hudobné nástroje štátnym podnikom. V rámci hospodárskej prestavby si vytýčili aj vo svojom luskom výrobnom podniku Cremona (vyrábajúcom sláčikové a brnkacie hudobné nástroje a ich príslušenstvo) vyššie nároky na kvalitu svojich výrobkov. Uvedomili si, že treba uskutočniť aj radikálnu reformu vlastných odborných učilišť, ktorých doterajšia učňovská výučba bola príliš jednostranná i nedostačujúca a tým aj málo atraktívna pre mládež, najmä zo vzdialeného Slovenska. Jej absolventi s pofidérnym titulom „mechanik strunových nástrojov“ boli v serióznom slova zmysle len nedoukovi, väčšinou súci iba na dielne husliarske úkony pre potreby materského závodu. Preto bolo už v septembri minulého roku opäť obnovené trojročné nadstavbové školenie na majstrovskej škole s možnosťou dosiahnuť titul „majster husliar“ pre ambiciózných absolventov starej husliarskej školy i odborných pracovníkov podniku.

Od septembra t. r. otvorili v Luboch nový štvorročný učebný odbor s maturitou, kde sa bude klásť aj dôraz na osvojenie hry na strunových nástrojoch a vyučovanie cudzích jazykov.

Pravda, náš obraz o súčasnom stave husliarskeho umenia v ČSSR by bol veľmi neúplný, keby sme nespomenuli desiatky samostatných husliarskych ateliérov a dielní, roztrúsených po viacerých českých a moravských mestách i dedinách. V nejedných z nich pracujú majstri husliari a gitarári, ktorí získali medzinárodnú povest už v predchádzajúcich generáciách. Patrilo k vážnym chybám minulosti, že im okrem vlastných rodinných príslušníkov nebolo umožnené vychovávať husliarsky dorast podľa stáročných husliarskych zvyklostí, čím aj husliarstvo na Slovensku takmer vyhynulo a tak ťažko sa

prebúdzal k novému životu. Je paradox, že najdôležitejšie akustické dreviny javor a smrek sa od nás vyvážajú a na Slovensku nemá kto s nimi pracovať. A manuálna zručnosť v remeselnom spracovaní dreva i láska k hudbe vždy patrili k frečtým vlastnostiam Slovákov. Azda aj preto sa aspoň s husliarmi amatérmi i amatérskymi výrobcami ľudových hudobných nástrojov podnes stretávame vo všetkých slovenských regiónoch. Kofkí z nich by sa boli stali vynikajúcimi profesionálmi, keby boli mali k tomu možnosti? No vráťme sa k hlavnej myšlienke našej témy.

Slovensko už dávno potrebuje viacerých majstrov husliarov, ktorí by pracovali pre tisíce hudobníkov pôsobiacich na celom našom území v desiatkach hudobných inštitúcií vo všetkých dôležitých kultúrnych centrách. Husliarov zhotovujúcich nové majstrovské nástroje i kvalifikovaných opravárov a údržbárov. Keďže už dvom generáciám entuziastov sa doposiaľ nepodarilo presadiť zriadenie slovenskej husliarskej školy, musíme vychádzať z reálnych súčasných možností, no i z nemenej dôležitých apriorných subjektívnych predpokladov toho-ktorého adepta, adepty (v posledných rokoch sa na husliarskych učilištiach celého sveta čoraz častejšie stretávame aj s dievčatami). Nie je ich málo, a preto začneme s nimi.

1. Základným predpokladom je rezbárske a hudobné nadanie, pokiaľ možno aktívne prejavované už pred skončením 8. triedy základnej školy (najmä dosiahnuté výsledky na hodinách výtvarnej výchovy vrátane kreslenia a hra na niektorom sláčikovom alebo brnkacom hudobnom nástroji).

2. Dobré školské výsledky zo základov fyziky, matematiky i chémie.

3. Záujem o ovládnutie aspoň jedného svetového jazyka, hlavne nemčiny alebo angličtiny (kvôli štúdiu odbornej literatúry, no i neskorším prípadným zahraničným štážam, účasti na medzinárodných husliarskych sympóziách a súťažiach).

Kto sa rozhodne upísať tomuto atraktívnemu, prastarému umeleckému remeslu, má v ČSSR nateraz dve možnosti:

1. študovať na štvorročnom Odbornom učilišti hudobných nástrojov s maturitou v Luboch
2. absolvovať tiež štvorročnú Strednú priemyslovú školu výroby hudobných nástrojov v Kraslicach (s maturitou a technickou kvalifikáciou pre všetky výrobné podniky Československých hudobných nástrojov š. p. a servisnú službu pre opravovne hudobných nástrojov v celej republike i v zahraničí).

Najlepší absolventi týchto učilišť majú ešte možnosť rozšíriť si svoje odborné školenie na nadstavbovej majstrovskej škole v Luboch a získať titul „majster husliar“, alebo uchádzať sa o stáž u niektorého popredného českého alebo zahraničného majstra husliara.

Aké existenčné možnosti má mladý husliar, gitarár, sláčikár, prípadne mechanik, technik, alebo výrobca iných hudobných nástrojov v ČSSR?

1. Kto sa rozhodne natrvalo zostať zamestnancom Československých hudobných nástrojov, má možnosť podľa zvolenej špecializácie pracovať v niektorom z výrobných podnikov na území Čiech a Moravy s priemerným mesačným zárobkom t. č. 3.470 Kčs, prípadne v servisných strediskách roztrúsených po celej republike i v zahraničí.

2. Majstri husliari zhotovujú majstrovské nástroje pre materský podnik „Cremona“ v Luboch i mimo vlastných ateliérov. Ich nástroje sú individuálne kvalifikované odbornou komisiou, predávajú sa v obchodoch ČsHN po celom Československu a vyvážajú sa aj do zahraničia. Príjmy týchto majstrov závisia od počtu a kvality zhotovených nástrojov. Priamo úmerne stúpajú s ich cenou. Výhodou týchto majstrov je, že pracujú v kompletne zariadených dielnach a dostávajú potrebný rezonančný materiál.

Absolventi, ktorí sa rozhodnú pre iného zamestnávateľa alebo sa chcú osamostatniť, majú tiež niekoľko možností:

1. Môžu pracovať ako oprávári a údržbári hudobných nástrojov v Opravovniach hudobných nástrojov alebo v husliarskych dielnach hudobných inštitúcií v rôznych mestách (vrátane Slovenska).

2. Samostatní majstri husliari sú organizovaní ako slobodní umelci (podobne ako napr. výtvarní umelci) v Kruhu umelcov houslařů pri SČSKU v Prahe. Podmienkou prijatia je kladné komisionálne posúdenie majstrovského nástroja, ktorý musí po všetkých stránkach zodpovedať vysokým umeleckým požiadavkám. Členovia KUH majú vlastné husliarske ateliéry a priamo predávajú domáci i zahraničným zákazníkom svoje nástroje za voľne určené ceny. Rezonančný materiál, kompletne zariadenie dielne i všetky režijné výdavky si hradia sami a časť svojej pracovnej aktivity venujú reštaurátorskej a opravárskej činnosti. Najvýznamnejší jedinci sú dobre známi aj v zahraničí, čomu zodpovedajú aj ceny ich nástrojov. Mladí domáci i zahraniční husliari k nim chodia na viacmesačné stáže.

Pravda, vyučiť sa za husliara možno aj v zahraničí, na niektorej štátnej alebo mestskej husliarskej škole. Ich počet po druhej svetovej vojne značne stúpol, no k najslávnejším patrí nepatrná hrstka. Vymenujem aspoň niektoré z nich.

V súčasnosti azda najrenomovanejšia medzinárodná štátna husliarska škola je v talianskej Cremoně, pôsobisku najslávnejších talianskych husliarov. Aj počtom poslucháčov (okolo 100) patrí k najväčším a je medzi nimi čoraz viac cudzincov (i dievčat) z viacerých svetadielov (v tomto školskom roku na nej začal študovať aj prvý adept zo Slovenska). Vznikla v roku 1938 a mnohí jej absolventi patria v súčasnosti k veľmi uznávaným husliarom na celom svete. Niektorí z nich sa natrvalo usadili v Cremoně a nemalú časť z nich tvoria reprezentanti najrôznejších národov. Štúdium je štvorročné, bezplatné, no pobyt si hradí každý sám. Cudzinci musia robiť prijímaciu skúšku z taliančiny (vyučovacieho jazyka), ďalšie prijímacie skúšky nie sú, pretože v tvrdej medzinárodnej konkurencii najmä s Japoncami, sa na škole udržia iba tí najlepší a najusilovnejší. Vek uchádzačov je rôzny, väčšinou nepresahuje 20 rokov. Okrem Cremony je v Taliansku ešte niekoľko mestských husliarskych škôl s menším počtom poslucháčov i s kratšou dobou štúdia (Milano, Palermo).

Najstaršia štátna husliarska škola je v bavorskom Mittenwalde, dlhoročnom centre juhonemeckého klasického husliarstva. Vznikla už v roku 1858 a na rozdiel od Cremony ju možno považovať za nemeckú národnú husliarsku školu. Má okolo 40 poslucháčov a ročne na ňu prijímajú iba jedného cudzince (na prijímacie skúšky pripúšťajú maximálne troch), ktorý musí dobre ovládať nemčinu, rečou i písomom. Predpokladom prijatia je úspešné skončenie základnej školy (prípadne maturita), preukázateľné aspoň dvojročné štúdium hry na sláčikovom hudobnom nástroji a kresličské i rezbárske vlohý overené na prijímacjej skúške. Veková hranica uchádzačov je 21 rokov, štúdium trvá tri a pol roka (7 semestrov) a je ukončené pomocníckou skúškou (predpoklad neskoršej majstrovskej). Okrem praktických predmetov sa vyučuje nemčina, spoločenská náuka, odborné počty, odborná teória, odborné kreslenie, dejiny umenia, fyzika s dôrazom na akustiku, dejiny hudby a hranie na hudobnom nástroji sólove i v rôznych zoskupeniach. Štúdium je bezplatné, škola má k dispozícii internát s plným zaopatrením (za t. č. 450 DM mesačne). Mnohí významní nemeckí husliari sú absolventmi tejto školy.

Zo štátov socialistickej sústavy má najrozvinutejšie husliarske školstvo Poľská ľudová republika. Najstaršia škola vznikla už pred druhou svetovou vojnou v Zakopanem, no v súčasnosti najvýznamnejšie sú v Poznani, dejisku svetoznámych Husliarskych súťaží H. Wieniawského. Stredná pri miestnom štátnom hudobnom lýceu ukončená maturitou a Majstrovská husliarska trieda pri vysokej škole múzických umení (tamže) v Poľsku podobne ako v Čínskej ľudovej republike sú husliarske triedy súčasťou hudobných učilišť. Vďaka týmto možnostiam má Poľsko v súčasnosti veľmi veľa dobrých husliarov i husliariiek.



Snímka K. Vyskočil

Spomenul som zďaleka nie vyčerpávajúce možnosti štúdia husliarstva, vyše štyristoročného atraktívneho umeleckého remesla u nás i v zahraničí. No treba upozorniť ešte azda na to najdôležitejšie: charakterové a povahové ľudské vlastnosti, ktoré sa popri nadaní nedajú nahradiť ani najlepším odborným vzdelaním. Úspešní husliari boli, sú a budú vždy fanatikmi svojho povolania, trávajú podstatnú časť svojho života vo svojej dielni podobne, ako povestní lekári u svojich pacientov.

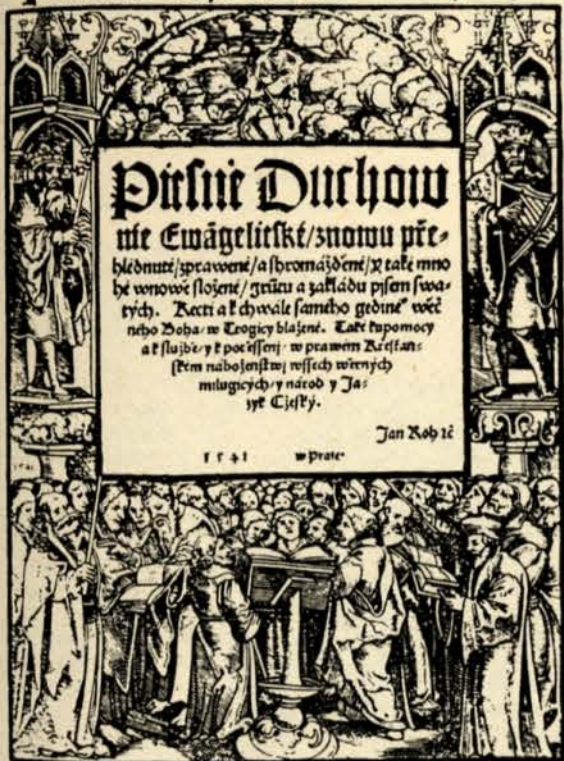
Zhotovenie bielych (nenalakovaných) majstrovských huslí trvá približne 160 pracovných hodín, dĺžka lakovania závisí od použitých lakov a počtu náterov. Jednotlivé lakovacie procedúry možno po dosiahnutí dobrých výsledkov súčasne vykonávať na viacerých nástrojoch.

Talianski klasickí majstri zhotovili za svojho života priemerne (podľa F. Hammu) 400 rôznych strunových nástrojov, no pracovali pomalšie, lebo nemali k dispozícii také technické pomôcky a vybavenie, ako súčasní husliari. Výnimku tvoril Stradivari, ktorého dielňu opustilo za jeho dlhého života (zomrel 93-ročný) podľa najnovších odhadov do 1300 nástrojov. Pravda, pomáhali mu dvaja synovia a príležitostne zamestnávaní pomocníci.

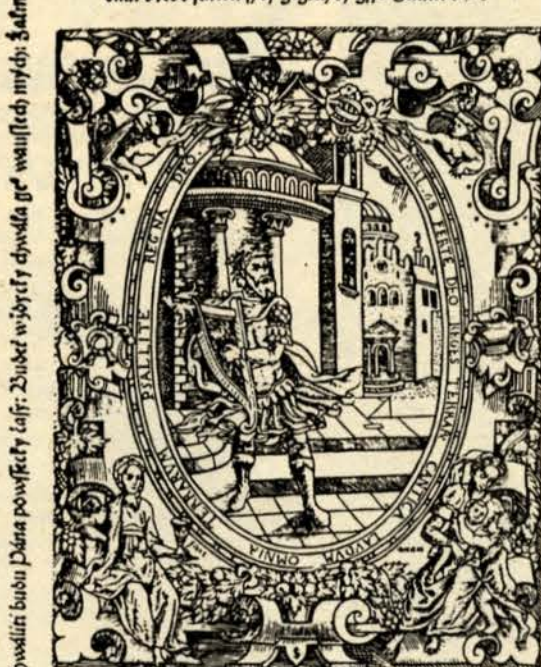
Jeden z našich najvýznamnejších súčasných husliarov, 63-ročný zasl. um. Vladimír Pilař nedávno dokončil svoj štvrtý nástroj, podľa vlastných slov zhotoví ročne desať, väčšinou huslí. Priemerná cena prvotriednych huslí sa v súčasnosti pohybuje medzi 25–40.000 Kčs (v NSR 8–10.000 DM), no existujú aj oveľa drahšie exempláre. Isteže, zďaleka nejde o čistý zisk, pretože prvotriedne akustické i exotické dreviny sú čoraz drahšie (v roku 1988 stál 20-ročný javorový klin na spodnú husľovú dosku v Cremoně 200 dolárov, 30-ročný kompletný materiál na jeden husle stojí v súčasnosti v NSR až 1.000 DM). Husliar musí u nás počítať približne s dvojtrietinovou režiou (violy sú kvôli cene materiálu o tretinu drahšie, čelá až o polovicu, o kontrabasoch radšej pomlčím) a k takýmto drevinám, lakovým ingredienciám i najmodernejším technickým pomôckam sa dostáva iba za devízové prostriedky získané predajom svojich nástrojov v zahraničí. To isté platí aj o zahraničnej odbornej literatúre. No ak získa medzinárodné uznanie (väčšinou cestou čelných umiestnení na medzinárodných husliarskych súťažiach), jeho práca je rovnocenná všetkým odborom výtvarného alebo reprodukčného umenia a je aj po všetkých stránkach cenená.

Keď listujeme v starých analóh husliarskeho umenia, zistíme, že aj mnohí jeho koryfeji začínali svoju učňovskú dráhu už ako deti a učili sa remeslu najmenej desať rokov, kým sa osamostatnili. Prísne cechové poriadky dovoľovali používať majstrovský titul iba najlepším, čo sa samozrejme pozitívne odzrkadľovalo aj na ich práci i na vysokých šesť i sedemmiestnych cenách, dosahovaných v súčasnosti na husľových trhoch za ich nástroje. No bez týchto nástrojov by nemohlo existovať vo svojej najkrajšej podstate ani najemocionálnejšie umenie – hudba.

Písně Chval Božských.



Chvalbavený gejt ten lid kterýj vni prospěwovati: Hospodine, tié wšete obličeje twého prochazeti se budau/a wegměnu twém předečy den se weseliti: A spravedlnostj twau zwijseni budau: Nebo slawa syty gegich ty gji. Salin: s o.



Alleuia, Spjwetez Pánu Písně nowau / Chwála geho wboru swatých Weselji se Jurebel wšwotěch swém / a Decetj Synost radogte se Jurele swého, Chwález gniéno geho wšfustu, it. Salin: 1 4 p.

Die heilige Schrift ist genug in die Rufe zuregeren/en zuthun emiger Werschen lere.



Hec pictura fert faciem uenerabilis Husi, quem genuit premia terra Bohemia suo.

Titulný list prvého českého notovaného českobratského spevníka, zostaveného Jánom Rohom, vydaného Pavlom Severinom v Prahe v roku 1541. Ide o prvé zachované zobrazenie spievajúcej občianskej obce. Hore apokalyptický baránok, po oboch stranách kráľ Šalamún a Dávid.

Dávid, spievajúci žalmy – ilustrácia v spevníku z roku 1564 – tento záber použili už v spevníku z roku 1561 a viackrát i neskôr v priebehu celého 16. storočia. (obr. č. 2)

Na tretej snímke je portrét Jana Husa z nemeckého spevníka, vydaného v roku 1566, odlišujúci sa od Husových portrétov v českých spevníkoch.

O DUCHOVNEJ PIESNI V PRAHE

ANNA ŽILKOVÁ

V auguste m. r. sa konalo v Prahe pätnásť pracovné zasadnutie spoločnosti Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH), po NDR (1977 – Erfurt) a Maďarsku (1983 – Budapešť) treťkrát v socialistickej krajine. IAH je medzinárodné vedecké združenie odborníkov, ktorí sa zaoberajú otázkami súvisiacimi s podstatou, históriou a praxou duchovného spevu a hudby. V centre pozornosti stojí duchovná pieseň (jej výskum vlastne dal pred 30 rokmi podnet k vzniku spoločnosti, ale samotný pojem hymnológia je chápaný širšie: zahŕňa celú oblasť dejín tzv. duchovnej hudby, a to vo vzťahu k dnešnej praxi). Cieľom spoločnosti je vyvolať plodný dialóg a stálu výmenu bádateľských výsledkov medzi hudobnými historikmi, teológmi, etnomuzikológmi, literárnymi vedcami, jazykovedcami a podľa problematiky aj zástupcami iných vedných disciplín. Takáto kooperácia umožňuje plánovanie i uskutočňovanie veľkých projektov, akým je napríklad súborné vydanie nemeckej duchovnej piesne.

Téma minulo-ročnej konferencie – **Spev českých bratov a stredoveké počiatky duchovného spevu v národnej reči** – bola príležitosťou zvlášť pre českých bádateľov prezentovať svoje výsledky. Spolu odznelo 10 referátov a okrem jedného všetky pripravili domáci autori. Jednotlivé referáty boli s nemalým zaujatom rozdebatované v diskusných skupinách a pracovno-študijnú časť zakončila každý deň diskusia v pléne.

Amádeo Molnár v úvodnom referáte **Česká reformácia** podal obraz oných zložitých historických súradníc, ktoré predznačili kultúrnoduchovný pohyb v českých krajinách od polovice 14. storočia po radikálny nástup protireformácie do roku 1620. Pohľadom historika sledoval významné dejinné skutočnosti a súčasne vytváranie novej mentality a postupnú vnútornú diferenciáciu českého reformačného hnutia. Tá našla svoj výraz aj v rozmanitých konceptoch duchovnej hudby, ktorej patrili nasledujúce príspevky.

Jana Fojtíková sa vo svojom referáte **Jednohlasné české ordinarium missae v druhej polovici 16. storočia** sústredila na vzťah českého (utrakvistického)

a pôvodného katolíckeho repertoáru z hľadiska hudobného i textového v období, kedy sa čeština stala liturgickou rečou a na určenie hudobno-štylových zvláštností českého materiálu. Nositeľom inovácie bola jednoznačne textová zložka, po melodickéj stránke je zjavná závislosť na latinskej chorálnej predlohe. Pri tvorbe nových textov dochádza k uvoľneniu vzťahu medzi melódiou a slovom; nový text si prispôsobuje danú melódiu – ustupuje minuciózna motivická práca a prejavuje sa tendencia k tvorbe rozsiahlejších základných formových celkov. Tento rozklad chorálnej štruktúry sprevádza zmena menzurálnej notácie na chorálnu. Výsledok: namiesto chorálu liturgickú funkciu preberá z neho odvodená strofická pieseň. Podobnej problematiky sa v širších súvislostiach dotkol Frieder Schulz. Vo svojom príspevku **Singen wir heut mit einem Mund** (Paradigma pôvodu a vplyvu piesne českých bratov) na príklade veľkonočného hymnu demonštroval, ako sa stredoveká chorálna tradícia dostala do Jednoty bratskej a transformovala na spevy osobitej povahy. Referát bol doslova fascinujúcim príkladom skutočne bádateľského pohľadu, ktorý pri pozorovaní jedného predmetu dokáže odhaliť maximum súvislostí.

Českobratské piesne sa vysoko cenia nielen z hľadiska hudobného, básnického a duchovného bohatstva – vo svojej tlačenej podobe, v ktorej obsah našiel osobitú koncepciu a formové stvárnenie, predstavujú jeden z vrcholov českej knižnej produkcie. Tento pohľad vniesla do mozaiky príspevkov Mirjam Bohatcová svojím referátom **Spevníky českých bratov (1505–1618)**. Ich výzor ovplyvnili osudy Jednoty českých bratov, ktorá bola od počiatku svojej existencie ako neželateľná sekta prenasledovaná. Knižná produkcia českých bratov zostala temer počas celého 16. storočia ilegálna, z väčšej časti určená len pre vlastnú potrebu Jednoty. Referát sledoval jednotlivé tlače a ich charakteristické formálne znaky – celkovú kompozíciu, sprievodné vydavateľské texty, grafickú úpravu – a z nich vyplývajúcu funkciu vo vtedajšej spoločnosti. Českobratské spevníky boli starostlivo koncipované prostriedkami duchovnej výučby,

nie iba pomôckou pri bohoslužobnom speve, ba niekedy mali zastupovať a reprezentovať konfesiu. Symbolické znaky a inotaje, vynútené stálou ilegali-tou tlačí a najmä ilustrácie textov predstavujú osobitú rovinnu umeleckej výpovede. Grafika Jednoty bratskej využívala štýl knižnej tvorby renesancie, ale vniesla do nej vnútornú výpoveď.

Stanislav Tesař koncipoval svoj príspevok **Postavenie bratského spevu v repertoári českých spevníkov 16. storočia** ako metodologický podnet do diskusie nielen o príspevku Jednoty bratskej k vývoju českého jednohlasného duchovného spevu 16. storočia, ale aj o širšej problematike doterajších výsledkov českej hymnológie. Spevníky 16. storočia patrili k prvým nositeľom javu, ktorý sa dnes vo svojej rozvinutej podobe označuje ako masová kultúra. Aplikáciou štatistickej metódy inšpirovanej sociológiou prišiel ku konštatovaniu, ktoré polemizujú s dodnes tradovanými predstavami o hudobnej aktivite českých bratov. Zdá sa, že z hudobno-historického hľadiska repertoár Jednoty bratskej v 16. stor. bol súčasťou prúdu zotrúvajúceho vo variovaní vždy menej aktuálneho melodického materiálu, a ako taký nemohol ovplyvniť ďalší vývoj. Ten bol poznačený rastúcim záujmom o viachlas, ktorý našiel živnú pôdu v meštiackom prostredí literárnych bratstiev. Situácii v oblasti viachlasnej hudby venoval svoj referát **Štylové druhy viachlasu v českej duchovnej piesni 14. – 16. storočia** Martin Horyna. Z obdobia rokov 1350–1450 je dnes známych asi 80 (!) kompozícií (väčšina, prirodzene, z neskorších prameňov). Z hudobno-štylového hľadiska ide zväčša o kombináciu conductu a rondellu. Táto archaická forma sa udržala v repertoári literárnych bratstiev v Čechách pozoruhodne dlho, až do začiatku 17. storočia. Ich tvorivá aktivita zostala na periférii liturgie, bol to viac estetický zámer, než snaha obohatiť liturgickú hudbu. Prvé kontakty s nizozemskou polyfóniou sa spájajú s menom poľského skladateľa Petrusa Wilhelma de Grudencz (okolo roku 1535), ale až vzrast literárnych bratstiev v posledných desaťročiach 16. storočia vytvoril podmienky na jej pestovanie. V 70-tych rokoch vystupuje

z anonymity prvá generácia českých polyfonikov. Viachlasná pieseň s dominujúcim diskantom, typická pre nemeckú protestantskú oblasť 16. storočia, sa v Čechách ujala až v 17. storočí.

Ak české tlače 16. storočia dokumentujú explóziu duchovnej piesne v národnom jazyku v protestantskom prostredí, oveľa pomalšie sa presadzovala v katolíckej liturgii. Prvé české spevy sa stali oficiálne súčasťou omše až začiatkom 17. storočia. Ich vývoj a šírenie sledoval na základe rozboru tlačí a rukopisných spevníkov, ako aj dobových cirkevných dokumentov Jiří Sehnal (**Česká duchovná pieseň v omši 17. a 18. storočia**).

Do hlbšej minulosti načrel Richard Rybář (**Duchovný spev tzv. Velkomoravskéj ríše v 9. storočí**) a zamerail sa na slovenskú liturgiu a bohoslužobný spev ako najkrajší kvet veľkomoravskej duchovnej kultúry.

Staročeské dedičstvo v piesňovej pokladnici slovenskej evanjelickej cirkvi bola téma príspevku Karola Wurma, ktorý sledoval české predlohy piesní Juraja Tranovského v Cithare sanctorum.

Konferenčný program doplnili večerné hudobné produkcie, kde mali účastníci možnosť stretnúť sa so spomínanou historickou hudbou v reálnej – znejúcej i pôvodnej – aktualizovanej funkcii. Beseda so skladateľom Petrom Ebenom otvorila prieor do súčasnosti.

Pracovné zasadnutie navštívil námestník ministra kultúry ČSR Vladimír Janků. Vo svojom pozdravnom príhovore vyzdvihol hodnotu kultúrneho fenoménu akým bola i je česká duchovná pieseň, vyjadril potešenie, že konferencia na túto tému sa koná práve v Prahe a napokon sa zmienil o postavení cirkvi v ČSSR.

Čo záverom? Ťažko povedať, čo najviac prispelo k úspechu podujatia: po všetkých stránkach perfektná organizácia, kvalita referátov, pravý záujem a pracovné zaoberanie vládnuce na zasadnutiach... alebo (a najmä) popri nových vedomostiach i zážitok pravej tvorivej pohody a krásnych medziludských vzťahov, ktoré vniesla IAH do svojho pražského pracovného zasadnutia.

Bystrík Režucha: Som optimista

Oslovený dirigent Bystrík Režucha sa zprvu zdráhal, o rozhovore nechcel ani počuť. Po dlhšom vyjednávani pripustil, že je možné sa rozprávať u neho doma pri zapnutom magnetofóne, ale bez vopred naplánovaného scenára, o rozličných témach, tak, ako si ich dialóg vynúti. 19. decembra bol v televízii priamy prenos zo zasadania Federálneho zhromaždenia, zvuk bol stíšený. Kto by začal inak?

Na stránkach Hudobného života nebýva zvykom vyjadrovať sa k horúcim politickým udalostiam. Neurobíť to však v tejto situácii bolo by alibizmom. Chcete sa vyjadriť k tomu, čo sa u nás deje?

– Všeobecné súvislosti sa teraz veľmi menia. Morálne, národnostné, humanistické, ekonomické a politické aspekty už definoval jeden člen terajšej federálnej vlády ako vývoj, ktorý odhalil veľké straty počas sedemdesiatročnej histórie našich národov. Toto konštatovanie nás nesmie zatažovať pri hľadaní východísk. Ja osobne som poznal niekoľko veľmi zaostalých regiónov v našej republike. Mám správy od priateľov, že ľudia, ktorí tam žijú, sú dosť nervózni z vývoja u nás. Vrávia: čo chcete, veď je nám dobre. Máme to i ono, v obchode je tovar... Oni nevedia, a to má na svedomí informačné temno, že v niektorých štátoch sú tie isté bývalé zaostale sociálne vrstvy dnes nepomerne lepšie situované. Kým v zahraničí išiel pokrok milovými krokmi, u nás iba krokmi, ktoré sa nám zdali milové.

Ružové okuliare sme odložili. Stratili priťažlivosť vo chvíli, keď ľudia môžu hovoriť otvorene svoje názory. Napriek tomu, že sa vývoj nesporne ubera správnym smerom k pozitívnemu profesionalizmu, zaiste sa na tejto ceste nevyhne niektorým chybám.

– Vyzerá to tak, že sa niekedy ženíme do opačného extrému. Začínajú sa nám vynárať staronoví bojovníci za nové usporiadanie vecí, ktorí chcú rúcať staré štruktúry, vytvoriť nové a potom v nich diktovať. Iste sa stretne aj s dobre maskovanou demagógiou. Ja dúfam, že príde k vláde zdravý rozum. Teraz napríklad je v móde odstraňovať riaditeľov, podľa možnosti všetkých. Ručím za to, že mnohí z nich budú postihnutí nepravom. Myslím, že je to zakorenené hlboko v ľudoch. Aj história nám ponúka príklady. Robespierre popravila jeho vlastnú revolúciu. Tento druh deštrukcie je asi znakom všetkých prechodných období. Vtedy sa na scéne spoločenského idealizmu objaví množstvo egocentrických osobností. Ak chcete príklad z umenia – medzi umelcami poznám väčšinou iba osoby viac alebo menej egocentrické. Chápte, v dobrom slova zmysle, vrátane mojej osoby. Totiž tí pokorní, služobníci stoja pri oltári a práve tí neposlúšní, búrliví a nepokorní, neslúžiaci pretvárajú dejiny. Ľudská spoločnosť potrebuje jedných aj druhých. Aj dnes máme vynikajúcich umelcov, ktorí sú rovnako egocentrickí ako bol Beethoven, i takých, ktorí podobne ako jeho závisliví súčasníci sú iba nulami. Tak to bolo vždy a nie iba v hudbe. Bät sa treba tých nul, lebo vnášajú do konštruktívnych procesov nečisté spôsoby.

Premeny v Československu dostali prívlastky, ktoré sa v bežnej politickej terminológii dosiaľ nevyskytovali. To ale znamená, že všetko prebieha „nežne a pokojne“. Na čo by ste chceli upozorniť v súvislosti s účasťou umelcov v spoločenských premenách?

– Na jednej z tých veľkých akcií prenášaných televíziou sa objavila asi takáto myšlienka, myslená ako obhajoba umelcov, ale ktorú ja pokladám za veľkú demagógiu: „pochopíte, že umelci majú veľké príjmy, veď sa ich ten režim usiloval kúpiť“. Takéto rozmyšľanie nectí pôvodu myšlienky. Skutočnosť je taká, že v každej oblasti ľudskej práce sú jedni, ktorí sú veľmi dobre platení, ale tí sa aj narobia (vynikajúci herci, poprední chirurgovia, naši montéri v zahraničí, špičkoví robotníci, atď.), ale sú v tých istých profesiách ľudia aj horšie, alebo zle platení (herci v zájazdových divadlách, lekári na obvode, robotníci na domácich stavbách atď.) A tituly? Aj keď nie som zástancom udeľovania titulov, či ich nedostávali rovnako Hrdinovia socialistickej práce? Nemal by sa vnášať rozkol medzi robotníkov a umelcov týmto nefairovým spôsobom. Teraz najmä komunisti odstraňujú spomedzi seba tých, ktorí sklamali. Určite mnohí z nich začínali z čistých, i keď naivných ideálov. Ich deformácia prišla časom. dlhým pobytom vo funkcii. Spoločnosť, ak chce byť demokratickou, musí vytvoriť záruky proti hromadeniu a zneužívaniu moci.

Ako sa v súvislosti s tým, čo ste naznačili, pozeráte na vývoj v oblasti hudby u nás v nedávnej minulosti, pripadne v širších súvislos-



tiach? Myslím, že sa nevyhne kritickému prehodnoteniu dosiahnutých výsledkov.

– Abruptné zmeny niekoľkých posledných desaťročí v Európe len málo poznačili vývoj v hudbe. Tvorba ukázala, že má v sebe dosť sebazáchovných prvkov na prežitie. Ak aj niekoho rôzne politické tlaky odplavili na iné brehy, „kontinuita“ ako taký ostal celý. Slovom, nebol to vždy rovný krok s ideológiou, ktorá diktovala. Čo sa týka reprodukčného umenia, ono sa ukázalo ešte rezistentnejšie voči vplyvom. Iste by sme našli príklady na to, ako sa umelci vzopreli posluhovnímu režimu. Ďalej, z histórie vieme, že kontinuita počas dvoch storočí pomohlo napríklad v Anglicku udržať práve interpretačné umenie, podobne aj v iných krajinách, kde nebol rovnomerný vývoj skladateľského a interpretačného umenia. Ak aj pred vojnou a po nej nebolo slovenské interpretačné umenie na rovnocennom stupienku so skladateľmi, v súčasnosti je ono vskutku pozoruhodné. Som však presvedčený, že keby počas tých posledných štyridsiatich alebo dvadsiatich rokov bolo naše prostredie intelektuálne a morálne prajnejšie, že by sme mali lepšie výsledky.

Posledné dve desaťročia boli každé svojim spôsobom špecifické vo vzťahu ku kultúre a umeniu. Spoločné mali jedné: aj sme chceli preniknúť do sveta a ukázať čo vieme, aj sme si zároveň stavali do cesty množstvo neuveriteľných prekážok, ktoré boli ukážkou toho, ako to nerobíť na úrovni. Od ideologických až po organizačné. Zrejme to vyplývalo z domácej situácie a závislého postavenia umenia, umelcov...

– Celá doterajšia filozofia bola takáto: „My“ vám dávame prostriedky, investujeme ich do rozvoja hudobného umenia a chceme výsledky. „My“, to môže byť inštitúcia, alebo zopár jednotlivcov, systém; existujú rôzne formy miestneho, okresného a krajského „my“. Ale tie peniaze sú predsa naše spoločné, sú z daní vašich, mojich i tých ostatných ľudí. Teda nie oni nám dávali, ale my im dávame, aby ich rozumne rozdeľovali. Preto by sme boli radi, keby sa tie prostriedky naozaj dostali do ohrozených oblastí umenia. Trebárs aj na tú propagáciu našej hudby. Napríklad vzdelávanie: Literárny týždenník z 15. decembra v článku K. Kočtúcha píše, koľko stojí vzdelanie. Koľko peňazí sme vyhadzovali von oknom, lebo sme nedostatočne vzdelávali a ani to sme nedokázali využiť. Potrebujeme ako soľ štúdie, ktoré by v plnom rozsahu potvrdili, že kultúra nie je stratová. To vedia odborníci lepšie ako ja. Rád by som vedel, koľko stratila naša kultúra morálne a celá republika materiálne tým, že v nej nemohol dvadsať rokov pôsobiť Miloš Forman. Aký by bol obraz našej kultúry, keby v ňom pôsobili všetci tí „formanovia“, ktorí boli nútení odísť do cudziny. (Ekonomovia to iste vedia vyčísliť aj v devízach). Ja si v každom prípade myslím, že dobré umenie je vysoko ziskové už len tým, že pôsobí na zušľachtenie jedince i národa. (V roku 1968 sa písalo, že celá dotácia na oblasť kultúry bola rovná stratám na nepodarkoch z priemyslu severomoravského kraja). Alebo príklad zo Slovenska. Ako by vyzeral slovenský film ako celok, keby Hanák a Jakubisko celé tie roky mohli slobodne tvoriť? Veď filmy v trezoroch – to sú nielen umrtné peniaze, ale aj uväznené myšlienky. O tom všetkom nemôže rozhodovať jedno ministerstvo alebo osoba. Ono nie je majiteľom kultúry slovenského národa. To je úplne pomýlené. Asi by mal národ, ľudia lepšie kontro-

lovať, čo sa s jeho umením deje a nie iba ľudia z jedného rezortu.

Ponúkam do debaty túto paralelu, azda bude na niečo dobrá: Existuje jedno nádherné umenie pochádzajúce zo starého Japonska – bonsai. Je zmaterializovaním trpezlivosti človeka v túžbe vypestovať v umelých podmienkach dokonalú miniatúru veľkého stromu. V najmenšej možnej nádobe žije stromček, ktorému systematicky orezávajú korene, odrezávajú mu mladé výhonky, deformujú, upravujú. Človek mu dáva nevyhnutnú výživu, aby nevykapal, aby žil. Trpezlivosť korunuje úspech, po mnohých rokoch sa stromček umúdrí, začne šetriť energiou, prívkyne a z roka na rok má stále menšie lističky, až je z neho napokon celkom dokonalá kópia slobodného veľikána z voľnej prírody. (Až na tie rozmery). Korene – to by mohli byť vlastné tradície a kontakty so svetom; odstraňovanie mladých výhonkov – umelé odstraňovanie všetkého, čo presahuje povolené, ale i vzdelanie, rozlet, fantáziu; malý kvetináč – životný priestor, možnosti, ale i prispôbenie sa situácii... Čo s tým?

– Táto vaša paralela sa hodí skoro na všetko, i keď nie celkom. Povedzme v interpretačnom umení. Je faktom, že slovenské interpretačné umenie sa vo svete neuplatňovalo dosť „husto“, lebo domáce okolnosti vždy našli spôsob, ako obstrihnúť tu listok tu listoček. Alebo príklad z dramaturgie. Repertoár bol silne obmedzovaný rôznymi nepísanými zákonmi, o ktorých obyčajní poslucháč ani netušil. Z bližšie neurčených dôvodov sa museli hrať skladby zo „spriatelenej“ krajiny. Pokiaľ išlo o dobré veci, nik by nič nenamietal. Lenže často sa stalo, že kvôli „spriatelenej“ skladbám, či operám neonstal priestor pre ozajstné kvality. Predstavte si ten čas, ktorý zaberie naštudovanie zlej skladby, keby sa mohol investovať rozumnejšie. V symfonických orchestroch sa postupovalo cestou menšieho odporu. „Spriatelenej“ skladby (tu hrala svoju rolu minútaž) sa väčšinou hrali ako prvé čísla koncertov. Bolo by to vtipné riešenie, no menej vhodné vo svojich následkoch. Z repertoáru tak vypadli mnohé svetové operné predohry, na ktorých sa orchester veľa naučil. Hrajú ich orchestre na celom svete, čiže náš orchester, keď ich chce hrať, musí sa ich krvopotne učiť. Je to prax príznačná nielen pre slovenské orchestre. Príznačné ďalej je to, že ani z domácej tvorby sme nehrali vždy tie najlepšie skladby našich dvoch národných hudobných kultúr. To ale nech si vyriešia zodpovedné inštitúcie... Často sme mrlali čas. V tom inom, povedzme v tvorbe, to nie vždy platí. Chcel by som vyzdvihnúť fakt, že nekontrolovaná bezbrehosť býva často na škodu tvorivému umeniu. Dejiny učia, že isté obmedzovanie výrazových prostriedkov prináša obvykle lepšie výsledky. Ako príklad by som uviedol vedomú redukciu kompozičných prostriedkov u A. Weberna. Čo sa týka našej tvorby – medzivojnová skladateľská generácia patrila duchovne k významným hudobným centráм prezentovaným Parížom, Nemeckom, talianskymi či poľskými skladateľmi. V tých časoch ešte slovenské interpretačné umenie nedosahovalo kvalít toho dnešného. Je preto pochopiteľné, že najmä moja generácia cítila istú vnútornú povinnosť dostať našu hudbu do medzinárodných kontextov, čomu musela predchádzať propagácia slovenskej hudby tu doma. V rokoch, keď som ja začínal s tou „propagáciou“, vskutku o čosi išlo. No a neskôr sa môj život skrížil v Košiciach s tvorbou J. Grešáka. Som presvedčený, že „hodina“ Grešáka ešte len príde, nielen v našom, ale i v európskom kontexte.

Keď ste už spomenuli Košice – patríte k skladateľom Štátnej filharmónie v Košiciach. O vašom 12-ročnom pôsobení sa hovorí aj ako o kultúrnej misii. Čo by ste chceli povedať k tomu?

– Asi by nemalo zmysel vypočítavať premie, hodiny skúšok, starosti so zabezpečením elementárnych potrieb orchestra. Veď len zaobstarat dobré nástroje pre hráčov z domácich zdrojov bolo temer nemožné. A nový orchester začínal od nuly. V súčasnosti napr. SFK dopláca na to, že pridlhlo existovala v istom provizóriu. Od Chebu až po Košice nebola od vojny postavená moderná, akusticky vyhovujúca koncertná sieň. Pracovať toľké roky v podnájme unavuje. Myslím, že nielen v Košiciach z času na čas boli a sú problémy s návštevnosťou. Honba za vedeckotechnickou revolúciou nahnala naše školstvo do slepej uličky. Našu vedu to neprivedlo na výslnie svetovej vedy a súčasne treštuhodne sa zanedbali dostupné spôsoby estetické výchovy mládeže. Nestálosť publika a jeho nevyhranené záujmy sú toho smutným dôkazom.

Sme malá krajina, máme zopár profesionálnych orchestrov a dirigentov tiež nie na

zvyš. Zdá sa mi, že je to priveľký luxus, ak päťdesiatročný skúsený dirigent, v plnom tvorivom rozlete, nemá v tejto sezóne v Slovenskej filharmónii (dodávka jej hlavný dirigent) ani jeden zmluvný koncert. V čom, (kom) to váži?

– V Slovenskej filharmónii sa skončila moja zmluva podpísaná do konca minulej koncertnej sezóny.

V uplynulej sezóne ste naozaj veľa vystupovali v zahraničí. Na ktoré momenty z tamojšej koncertnej praxe by ste chceli upozorniť?

– Napríklad možnosti uvádzať našu tvorbu v zahraničí. Sú aj nie sú. Keď napríklad japonská vláda zaplatí svojmu orchestru koncertné turné po Európe, môže po ňom chcieť, aby všade hral skladbu japonského skladateľa. Stačí, aby aj slovenská vláda mohla zaplatiť cestu nášmu orchestru do Japonska, a my budeme môcť presadiť slovenskú skladbu oveľa ľahšie. Netvrdím, že vôbec nie sú možnosti na uvádzanie našej tvorby. Japonci sú odkázaní na dovoz európskej hudby. Ich publikum, ako všade, je náročné a má špecifické požiadavky. Napríklad Česká filharmónia hrala na svojom poslednom (deviatom) turné po prvý raz skladbu súčasného českého skladateľa. Často hrávanú a úspešnú. Reakcia japonského publika bola asi taká, že keď to hrá Česká filharmónia, tak to musí byť dobrá vec. Propagovanie súčasnej tvorby je zložitý proces. Japonskí manažéri dokážu akcie, o ktoré majú záujem, dokonale pripraviť. Rozvinutý sponzorský systém (až do výšky 70 % nákladov) umožňuje realizovať aj festivaly súčasnej hudby, ale aj tu musia mať nádej na zisk, ktorý potom investujú do ďalšej akcie, atď...

Vráťme sa domov. Považujete terajší systém prípravy budúcich dirigentov za vyhovujúci? Postačuje po stránke odbornej prípravy a všeobecného rozhľadu? Pôsobíte v tejto oblasti.

– Ja som za zvýšenie všestrannej profesionálnej prípravy budúceho absolventa dirigovania. Čo musí vedieť dirigent? Obvykle odpovedám: skúste mi povedať, čo nemusí vedieť. Veď dirigovanie je interdisciplinárne umenie. V súčasnosti je stav taký, a týka sa to nielen prípravy dirigentov, ale vo všeobecnosti – že vo vzdelaní je príliš veľa balastu, nepotrebných predmetov. Nezostáva dosť priestoru na hlavný predmet. To vedie k istému druhu povrchnosti vo vzdelaní. Príprava dirigentov na celom svete veľmi stúpla v náročnosti. Zároveň stúpla úroveň orchestrálnych hráčov, temer všetci majú vysoké školy. Postaví sa s čerstvým diplomom pred takýto profesionál, nie je ľahké. Neviem si dnes predstaviť dirigenta, ktorý by okrem remesla neovládal aspoň dva-troja svetové jazyky. Viem si predstaviť, že v niektorých oblastiach ľudskej činnosti nemusí človek ovládať vybrané spôsoby správania. Lenže dirigent bez spoločenského vystupovania je nemysliteľný. Takisto si neviem predstaviť dirigenta bez dobrých znalostí ľudskej psychiky. Ak nebude dobrým psychologom, má o problém viac. Je toho naozaj veľa, čo vzdelanie dirigenta by okrem hudobnej prípravy malo obsahovať. Lenže na dirigovanie nie je možné sa špecializovať od prvého ročníka LŠU. Vlohy k tejto činnosti sa objavujú oveľa, oveľa neskôr. Preto ani nie je možné rátať s masovým záujmom. Možnosti uplatnenia – to je už iná vec. A čo sa týka väčších generačných medzier medzi dirigentmi u nás – skúsme si len spočítať, koľkí emigrovali? Len zo slovenských pomerov poznám aspoň siedmich, ktorí sa v zahraničí dobre uplatnili.

Posledná otázka sa bude týkať postavenia slovenského koncertného umenia vo zväze.

– Myslím, že naša terajšia „strecha“ – zväz – je už dosť poplátaná i deravá. Mali by sme sa stať súčasťou nejakého vplyvného celku, v rámci ktorého si náš „cech“ bude riešiť svoje problémy bez toho, aby každou maličkosťou zaneprázdňoval iných, ale tiež bez toho, aby sa tí iní vyhýbali zaneprázdňovaniu sa nami. Súčasťou takéhoto pohybu by malo byť i vytvorenie Ochranného združenia výkonných umelcov na Slovensku, po dôkladnom poučení u kolegov v ČSR. Teda bez automatického preberania celej agendy i so špinou Slovenského ochranného zväzu autor-ského. Zjavne pred nami stojí aj otázka riešenia dobre fungujúcej agentúry smerom dnu i vonok.

Celkom na koniec. Ste optimista do budúcnosti?

– Áno. Za ochotu poskytnúť tento rozhovor pre čitateľov Hudobného života ďakujem

MELÁNIA PUŠKAŠOVÁ