

Hudobný život '90

ROČNÍK XXII.

3.- Kčs

25. 4. 1990

9



Dom umenia Fatra v Žiline bol centrom tohtoročnej prehliadky koncertného umenia

Snímka V. Gabčo

NA MARGO ŽILINSKEJ PREHLIADKY

FESTIVAL ZMIEN alebo KEĎ CHÝBA PARTNER

„Príprava 11. ročníka Prehliadky slovenského koncertného umenia prebiehala v ovzduší revolučných zmien v našej spoločnosti i u najbližších susedov v európskom dome. Tieto zmeny sa dotkli celého nášho života, všetkej našej činnosti. No vďaka svojej univerzálnej povahe patrí hudobné umenie medzi tie sféry duchovného snaženia ľudstva, ktoré nemusia hľadať novú orientáciu pri zásadných politických premenách spoločnosti, nemusia od základu prehodnocovať doterajšie formy a metódy pri prezentácii hodnotného umenia. Azda je tu len výdych uľahčenia...“

Zľahčiac si štart, celkom klasicky som namiesto úvodných tirád siahla po pekných a pádných slovách z úvodu programového bulletinu tohtoročnej prehliadky. Chvilu hútam o tom krásnom slovnom spojení – výdych uľahčenia. Hovorí veľa. Hovorí pre i za nás všetkých, ktorí sme tu, na pôde našej hudobnej kultúry zakúšali rozmanité premety, saltá mortale, rozličné nepredvídateľné modulácie. Za všetko je tu odmena – výdych uľahčenia, pre všetkých, ktorým ide o veľa: o dobrú vec. Zo slastného rozjímania ma zobúdzia realita. Aj tá žilinská z prvého aprílového týždňa. „Výdych uľahčenia“ len sotva môže znamenať poloprázdnu koncertnú sieň, alebo množstvo zmien v prehliadkovom programe, či neúčast zástupcov „pilierových“ hudobných inštitúcií, renomovaných odborníkov, pozorovateľov... Nebol by pre poriadateľov (menovite Slovkoncert) výdych uľahčenia, keby sa podujatie vôbec nekonalo? Trebárs z dôvodu pretrvávajúcej apatie a letargie, starostlivo vypestovanej v uplynulých „úhladne“ napredujúcich dobách? Asi je pravdou ona, múdрым človekom vyjadrená veta: kultúra nie je povinná. Treba však dodať: najmä tá neatraktívna – domáca...

Vstupnou bránou k prehliadke bol koncert, na ktorom hosťiteľom bolo jedno z najmladších (ale najprosperujúcejších) komorných telies **Cappella Istropolitana**. Práve jej program sa len tak hmýril zmenami a náhradami (žiaden premiérový Berger, ani sólujúci Prochác...). Na čele s hosťujúcim **Jaroslavom Krčkom** zneli skladby baroka a klasicizmu. Zdá sa, že práve Telemannova pitoreskná rudimentárnosť konvenuje Krčkovej tvorivej optike: suita *La Lira* vyznela mimoriadne presvedčivo. Dirigentova koncepcia tu našla to najoptimálnejšie uplatnenie. Sólistom večera bol portugalský klavirista **Adriano Jordao**, ktorého sme mali možnosť vidieť a počuť na posledných BHS. Opäť sa prezentoval s tým istým opusom W. A. Mozarta Koncertom pre klavír a orchester A dur KV 414. Jordaove predstavy o mozartovskej interpretácii sú dosť nezvyčajné. Nevsádza na typickú perličkovú techniku, buduje skôr induktívne, vychádzajúc z obrazu plôch, ucelených fráz. Zvláštne hierarchizuje farebné registre, čo posúva reliéf Mozarta do sveta až impresionisticky ponímaného sfarbenia klavíra. Druhú polovicu programu tvorili skladby

J. S. Bacha: *Suita č. 1* a Koncert pre dvojho huslí d mol BWV 1034, so spofahlivými sólamí manželov **Höbblingovcov**. Celý program súboru, každá skladba osobite, vyzneli štýlovo, každá partitúra bola stvárnená a naplnená zodpovedajúcim hudobným obrazom. Presne a profesionálne. A predsa večer nezaostal ten hrejivý pocit s opaleskujúcim doznievaním zážitku. Prečo asi? Mám pocit, že práve z prevládajúceho „profesionalizmu“. Napriek plnokrvnej hudobníckej letore Jaroslava Krčka i jeho nasadeniu a vehemencii, z interpretovanej hudby zavalul chvilami príliš zreteľne chlad a odosobnenosť. A práve v tomto prípade je to škoda – a hazard s kvalitami...

Celkom protichodným dojmom a atmosférou zapôsobil koncert laureátov Interpretáčnej súťaže 89 v Banskej Bystrici (v odbore komorné telesá). **Klavírne trio** (V. Lacková – M. Gašpar – L. Szathmáry) zvolilo na svoju expozíciu veľmi vhodne skladby. Raný opus 1 (č. 3) L. van Beethovena bol previerkou zdatnosti, priam „čítankovým“ terénom, cez ktorý teleso prešlo úspešne, potvrdiac per-

Pokračovanie na str. 3

Hudobné kalendárium

- 2. 5. 1660 narodil sa Alessandro Scarlatti, taliansky skladateľ a teoretik (zomrel 24. 10. 1725) – 330. výročie
- 3. 5. 1960 zomrel Milan Zuna, český dirigent a huslista, zaslužilý umelec, v r. 1920–23 a 1946–51 umelecký vedúci opery SND v Bratislave (nar. 24. 11. 1881) – 30. výročie
- 4. 5. 1905 narodil sa Matyáš Seiber, maďarský skladateľ, dirigent a pedagóg, pôsobiaci v zahraničí (zomrel 25. 9. 1960) – 85. výročie
- 5. 5. 1900 narodil sa Hans Schmidt-Isserstedt, nemecký dirigent, hudobný teoretik a skladateľ – 90. výročie
- 6. 5. 1880 narodila sa Želmira Duchajová-Švehlová, slovenská maliarka a zberateľka ľudových piesní (zomrela 15. 5. 1955) – 110. výročie
- 7. 5. 1840 narodil sa Peter Iljič Čajkovskij, ruský skladateľ (zomrel 6. 11. 1893) – 150. výročie
- 8. 5. 1960 zomrel Hugo Alfvén, švédsky skladateľ a dirigent (nar. sa 1. 5. 1872) – 30. výročie
- 8. 5. 1910 narodila sa Mary Lou Williams, americká jazzová klaviristka a skladateľka – 80. výročie
- 9. 5. 1740 narodil sa Giovanni Paisiello, taliansky skladateľ a dirigent, autor mnohých oper (zomrel 5. 6. 1816) – 250. výročie
- 12. 5. 1910 narodila sa Giulietta Simionato, talianska operná speváčka – 80. výročie
- 13. 5. 1900 zomrel Hermann Levi, nemecký dirigent, známy interpretáciou diel R. Wagnera (nar. sa 7. 11. 1839) – 90. výročie
- 14. 5. 1900 narodil sa Walter Rehberg, švajčiarsky skladateľ, klavirista a hudobný spisovateľ (zomrel 22. 10. 1957) – 90. výročie
- 15. 5. 1885 narodil sa Otto Klemperer, nemecký dirigent (zomrel r. 1973) – 105. výročie
- 16. 5. 1930 narodil sa Friedrich Gulda, nemecký klavírny virtuóz – svetoznámy interpret diel L. v. Beethovena – 60. výročie
- 17. 5. 1900 narodil sa Nikolaj Berezovskij, ruský skladateľ pôsobiaci v USA (zomrel 27. 8. 1957) – 90. výročie
- 18. 5. 1945 zomrel Vladimír Helfert, český hudobný teoretik a estetik (nar. sa 24. 3. 1886) – 45. výročie
- 20. 5. 1920 narodila sa Hephziba Menuhinová, americká klaviristka – 70. výročie
- 23. 5. 1910 narodil sa Artie Shaw, americký jazzový klarinetista – 80. výročie
- 24. 5. 1905 narodil sa Zdeněk Blažek, český skladateľ a pedagóg, zasl. umelec – 85. výročie
- 27. 5. 1906 zomrel Giovanni Legrenzi, taliansky barokový skladateľ a hudobný pedagóg (nar. sa 12. 8. 1626) – 300. výročie
- 27. 5. 1840 zomrel Niccolò Paganini, taliansky husľový virtuóz a skladateľ (nar. sa 27. 10. 1782) – 150. výročie
- 28. 5. 1900 zomrel George Grove, anglický hudobný teoretik, v r. 1879–89 vydal hudobný slovník „Dictionary of Music and Musicians“ (nar. sa 13. 8. 1820) – 90. výročie
- 28. 5. 1925 narodil sa Dietrich Fischer-Dieskau, nemecký operný spevák – 65. výročie
- 28. 5. 1890 zomrel Viktor Nessler, nemecký dirigent a skladateľ, (nar. sa 28. 1. 1841) – 100. výročie
- 29. 5. 1860 narodil sa Isaac Albéniz, španielsky klavírny virtuóz a skladateľ (zomrel 16. 6. 1909) – 130. výročie
- 29. 5. 1910 zomrel Milič Alexejevič Balakirev, ruský skladateľ, klavirista a dirigent (nar. sa 21. 12. 1836) – 80. výročie
- 29. 5. 1935 zomrel Josef Suk, český skladateľ (nar. sa 4. 1. 1874) – 55. výročie

OPRAVA

Upozorňujeme čtených čitateľov, že v 8. čísle nášho časopisu bola na 2. strane chyba v titulku Vnútorň „Návrat k jednej súťaži“. Správne mal znieť: Vynútený „Návrat k jednej súťaži“. Touto cestou sa ospravedlňujeme i autorke článku.

Vážený pán
Doc. Vladimír Bokes
predseda Výboru Spolku slovenských skladateľov
Bratislava

Dovoľujem si Vám oznámiť, že som sa rozhodol vystúpiť zo Spolku slovenských skladateľov a žiadam, aby ste ma od večerajšieho dňa počnúc prestali považovať za člena tejto organizácie.

K tomuto rozhodnutiu ma donútil priebeh večerajšej plenárnej schôdze Spolku. Problémy, o ktorých bola reč, nielen prekračujú rámec abstraktné chápanie morálky, ale majú – a toto konštatovali expressis verbis členovia Revíznej komisie SOZA – „kriminálnu povahu“. Elementárne právne vedomie mi preto nedovoľuje byť členom organizácie, ktorá k týmto problémom nevie zaujať stanovisko.

V závere večerajšej schôdzy, ktorá zrejme nemá v dejinách Zväzu slovenských skladateľov precedens, bol vyslovený názor, že sa doteraz neurobilo nič, čo by smerovalo do budúcnosti; absentuje hoci len náznak snahy o zhodnotenie obdobia deformácií, absentuje koncepčné myslenie. Nazdávam sa, že to za daných okolností ani nemôže byť inakšie: s takým balastom aký tu bol večera poodhalený, nie je možné sa pohnúť z miesta.

Naša doba potrebuje pozitívne činy.

Prvým predpokladom je prebrať sa z letargie – skončiť so starými praktikami. Na strane poddaných k týmto praktikám patrilo mlčanie zoči-voči každej nehoráznosti zo strany mocných. Smutne známy „démon súhlasu“ bol druhou stránkou mechanizmov násillia, „druhou stránkou mince“.

31. 3. 1990

Roman Berger v. r.
laureát Ceny G. v. Herdera, 1988
za skladbu a teóriu hudby

Spoločnosť pre duchovnú hudbu

V januári t. r. bola v Prahe založená Spoločnosť pre duchovnú hudbu, dobrovoľná záujmová organizácia s právnou subjektivitou, ktorej cieľom je všestranné pozdvihnutie umeleckej a obsahovej úrovne chrámovej hudby. Predsedom spoločnosti sa stal hudobný skladateľ Jan Hanuš.

Cirkevná hudba sa v Európe vyvíjala po stáročia súčasne s kultúrnym a duchovným vývojom a stala sa základným prameňom európskej hudobnej tradície. V uplynulých rokoch jej nebolo možné u nás venovať dostatočnú pozornosť. Z tohto dôvodu sa chce Spoločnosť pre duchovnú hudbu zaoberať chrámovou hudbou v najširšom zmysle slova a umožniť jej plné rozvinutie, aby sa stala súčasťou kultúrneho dedičstva kresťanskej civilizácie u nás.

Aby bolo možné zabezpečiť potrebné úlohy, na riešenie ktorých sa spoločnosť podujala, bolo doposiaľ ustanovených 14 komisií (pod vedením muzikológov, pedagógov a hudobníkov). Jedná sa o komisiu skladateľskú, organistickú, organologickú, edičnú, koncertnú, interdiecéznú a interkonfesionálnu, školskú, komisiu pre zborový spev, pre zbormajstrov a dirigentov, pre gregoriánsky chorál, pre rytmickú duchovnú pieseň, pre výskum duchovnej hudby, pre ľudový spev a pre prácu s deťskými zbormi. Uvedené komisie sa budú zaoberať spracovaním nových kancionálov, výchovou organistov, výchovou chrámových zborov, zapožičiavaním notových materiálov, zvyšovaním interpretácie a liturgickej odbornej kvalifikácie zbormajstrov a dirigentov, zvyš-

ním interpretačnej úrovne gregoriánskeho chorálu, edičnou a metodickou činnosťou pri tvorbe duchovných piesní, činnosťou súvisiacou s dokumentáciou, udrzovaním, rekonštrukciou a premiestňovaním zachovaných organov a stavbou nových, štúdiom duchovnej hudby z hľadiska historicko-muzikologického aj teologického a činnosťou popularizačnou za medzinárodnej spolupráce. Spoločnosť pre duchovnú hudbu sa usiluje aj o vydávanie vlastného časopisu a v spolupráci s rôznymi vydavateľstvami o vydávanie najrôznejších notových materiálov, nových diel pre liturgickú a mimoliturgickú potrebu. Spoločnosť bude podporovať činnosť deťských chrámových zborov a umožní koncertné uplatnenie hudobníkov – jednotlivcov i súborov, chce zabezpečiť nahrávanie duchovnej hudby a šíriť ju prostredníctvom rozhlasu a televízie, podporiť konanie festivalov duchovnej hudby medzinárodného rozsahu a v neposlednom rade sa chce zaoberať prenikaním informácií o cirkevnej hudbe do škôl.

Výbor Spoločnosti pre duchovnú hudbu bude žiadať od biskupskej konferencie, aby vydala zásadný súhlas na konanie koncertov duchovnej hudby v kostoloch. Pomocou kultúrnej činnosti chce spoločnosť podporovať apoštolské poslanie cirkvi a prispieť k zvýšeniu ich autority.

Záujemcovia o členstvo v Spoločnosti pre duchovnú hudbu môžu zaslať svoju prihlášku na adresu: Dr. Jaroslav Eliáš, Kosárkovo nábrežie 1, 118 00 Praha 1.

OLGA SVÁTKOVÁ

Z REDAKČNEJ POŠTY

Trest, o ktorom sme mali dojem, že vypršal

Túto myšlienku vyjadril spisovateľ Ľubomír Feldek. Nám, učiteľom EŠU sa zdalo, že aj pre nás, pre plne kvalifikovaných učiteľov základného umeleckého školstva – vypršal.

Vypršal čas, kedy sme boli stávaní roky na periférii učiteľskej obce, zaradení medzi školské zariadenia (družiny, pioniersky dom a pod.) napriek tomu, že sme odovzdávali cennú prácu, výchovu k hudbe, výtvarnému, tanečnému a literárno-dramatickému umeniu. Sial sme zrníčka, ktoré pod starostlivým zrakom obetavého učiteľa (ktorý nehladel na to, že „padla“) rástli a prinášali ovocie v osobnostiach poslucháčov konzervatória (budúcich výkonných umelcov) a poslucháčov pedagogických škôl a fakúlt. Ale zdá sa, že „trest“ trvá aj naďalej.

Požiadavku, aby EŠU ako základné umelecké školy boli včlenené do Novely školského zákona č. 29/1984 Zb. za základné školy pod § 6a, sa nám nepodarilo presadiť.

Veríme, že v širokej verejnosti nájdeme v našom úsilí podporu, veď výsledky našej práce možno konkrétne dokázať:

1. Nejedna vynikajúca umelec či pedagóg vďačí svojmu učiteľovi za to, že mu ukázal cestu k umeniu, ku kráse a dal mu dobrý základ pre jeho profesionálnu orientáciu.
2. EŠU navštevuje takmer štvrt milióna detí ČSFR. Je dokázané, že ani jedno dieťa navštevujúce EŠU sa neobjavilo v štatistikách kriminality mládeže.
3. Výskum dokazuje, že deti, ktoré absolvovali niektorú umeleckú disciplínu na EŠU, nemali problém so zaraďovaním sa v pracovnom procese, nemali problém so vzťahom k discipline a snažia sa vždy o primerané estetické správanie a konanie vo svojom živote.
4. Bez kultúry niet národa. EŠU sú základným výchovno-vzdelávacím článkom v systéme umeleckého školstva, kultivujú výchovu k umeniu, emocionálny život, úroveň morálky, zušľachtľujú a harmonizujú deťskú osobnosť.

Nájdeme podporu a porozumenie, alebo sa o estetické výchove bude opäť len hovoriť?

Podpísaný kolektív 13 učiteľov EŠU
okresu Martin

● KONVERGENCIE. V dňoch 10. – 12. mája sa v bratislavskom Dome kultúry Ovsšte bude konať medzinárodný hudobno-divadelný festival Konvergenzie, spojený s predajom platní a hudobní, výstavou diel združenia slovenských sochárov a výtvarníkov Gerulata a videoprojekciou.

Z účinkujúcich sa predstaví poľské Teatro 8. dňa, nedávno vzniknutý súbor Transmusic Company, rocková skupina Ospalý pohyb, poľský džezový sextet Tie Break, pohybové divadlo Balvan, Slovenské gajdoské združenie, huslistka a skladateľka Mia Zabelka z Viedne, v spoločnom elektroakustickom projekte J. Stívín, E. Spáčil a J. Jirásek, súbor z vyčlenených hercov pražského divadla Sklep a hudobná skupina Vltava, maďarský flautista a skladateľ Tibor Szemző, brnenská huslistka I. Bittová a M. Varga. Informácie: tel. č. 849 971, 819 907.

-PM-



Cieľom novovytvorenej Spoločnosti pre chrámovú hudbu je okrem iného zvyšovanie interpretačnej úrovne gregoriánskeho chorálu.

NA MARGO ŽILINSKEJ PREHLIADKY

pokračovanie zo str. 1

fektnú pripravenosť, kultúru a harmóniu. Godárov Talizman pri svojich nemalých nárokoch poskytol zas mladým hudobníkom skvelý priestor na poodhalenie tvorivej imaginatívnosti. Aj tu dokázali vyspelosť, schopnosť uvažovať nad hudbou, dôsledne pochopiť jej sémantiku, zákutia i podtext. Konštatovanie o prísľuboch a perspektívach telesa azda nevyzní ako bohupustá fráza. Bolo by totiž naozaj prehrou, keby sa títo traja partneri jedného dňa (trebárs s dátumom absolvovania školy) rozišli...

Radostnú pohodu naservírovalo Bratislavské pozaunové kvarteto (M. Jaško, A. Hrubovčák, L. Horák, M. Motýl). Formácie tohto typu sú u nás skôr raritou, preto aj ponuknutý repertoár znel novo, neopocúvané. Poloprogram bol brilantnou hudobnou prechádzkou so vzorkami rôznych skladateľských poetík a štýlov, od D. G. Speera, cez G. Ph. Telemanna, L. van Beethovena, J. M. Defayea, C. Williamsa-T. Monka, až po autorskú inkarnáciu jedného člena súboru M. Motýla. Všetky skladby zazneli v imponujúcej interpretačnej podobe, s briskným technickým zvládnutím, vkusom a espritom. Iste by bolo vítané, keby existencia a pôsobenie tohto komorného súboru vyprovokovala vznik ďalších netradične kombinovaných telies.

V poradí tretí koncert by mohol mať podtitul, či skôr titul Oslava umenia. Obsiahol dva polorecitatály, dva perfektné výkony, z toho vyplývajúce dva skutočné zážitky. O prvý sa zaslúžila **Magdaléna Hajóssyová**, ktorej prejav na javisku presvedčí rovnako ako výkon na koncertnom pódiu. A nielen presvedčí, ale priam fascinuje nesmiernou istotou a presnosťou, ktorá k jej talentu vytvára ešte akýsi „rámec navyše“. Skladba jej programu reprezentovaná cyklami a piesňami Dvořá-

ceptovať bez výhrad. **Klaviristka Elena Michalicová** možno neodhadla svoje sily, možno prekonávala indisponovanosť. Ani kompozícia L. Burlasa (Sonatina) ani Janáčka (V hmlách) a Debussyho (Obrazy II.) nepresvedčili o sólistických ambíciách zodpovedajúcich prevládajúcej hodnotovej hladine prehliadky.

Súbor **VENI** je tak špecifikovaný, že sa odrazu ocitol v „kolonke“ koncertného umenia. Azda ani netreba namietat; minimal music, ktorá je prevládajúcou zónou a doménou záujmu súboru je príkladom toho najužšieho prepojenia pojmov kompozičný a interpretačný. V každom prípade znamenalo celkom vítané odbočenie z akademického toku programov prehliadky. Priniesol dve skladby. Najskôr Hudbu pre Roberta Dupkalo od Martina Burlasa, kde staticko kinetický proces prerušujú a predurčujú verbálne (zo záznamu) a kvázi choreografické prvky, smerujú a rozptyľujú sa v infinitívnej „pointe“. Súhlasne so štýlom sa možno o skladbe vyjadriť: je to O.K., O.K., O.K., ... Potom však prišiel T. M. Riley a jeho známe In C, čo je o. i. variácia na čas (alebo časovaná variácia?). Súbor tentokrát volil limit cca 35 minút, čo nebolo taktické voči prítomnému najmä detskému publiku (patronátne žilinské LŠU Hodžova a Hagarova). Kto oproti potichučky sa vytrácajúcim deťom zotrval do konca, pocítil, že v tomto prípade súbor **VENI** netriumfoval.

Manželia Zsapkovei zopakovali svoj polorecitál s osvedčenými titulmi (A. Piazzolla – Histoire du tango, P. Malovec – Musica nocturna M. M. Ponce – Sonatina a J. Duarte Un petit jazz) aj na žilinskom pódiu, no tentokrát príliš „nerozohriati“. Akoby duo podľahlo akejsi pasívnej stagnácii, ktorú rozhodne treba i vzhľadom k dobrým tradíciám prekonať.



Adriano Jordao

ka, Brahmsa a Mahlera mala veľmi účinne vybudovanú gradačnú líniu, kulminujúcu v nemeckej literatúre. Nehodlám opakovať a rozoberať všetky notoricky známe prednosti umenia pani Hajóssyovej. Žiada sa mi pristiaviť pri jednom „mimohudobnom“ prvku, ktorý komentuje jej postoje. Táto umelkyňa, patriaca veľkému vokálnemu svetu množstva renomovaných svetových scén, si dokáže nájsť čas a cestu k poslucháčovi aj v Žiline. A to bez okázalostí, ktoré patria k „veľkým“ manieram: bez zmien v programe, v termíne. Svojím spôsobom komunikácie si získava neustále viac priaznivcov a obdivovateľov.

Druhý „hommage“ patril klavíru. V tomto „nasýtenom“ interpretačnom odbore obštát – tobôž vyniknúť, nie je maličkosťou. **Daniela Rusó** roky rokuje pokorne slúžila slovenskému hudobnému umeniu. I ako komorná hráčka i ako skvelá sólistka. Nepatrilo však k bontónu doby volať k jej výkonom zaslúžené bravo (stačilo mlčky akceptovať)... S výdychom ufahčenia si povedzme pravdu: Daniela Rusó patrí ku skutočným špičkám československého koncertného umenia a utajovať ju ako tichú popolušku pred svetom je, myslím, zbytočný luxus. Kto z klaviristov si (v záskokovom programe) trúfne na chronicky frekventované Beethovenove sonáty – op. 27 (Mondschein) a op. 57 (Appassionata), má alebo znížený pud sebazáchovy, alebo je ozajstný, umeleckým vedomím vládnuť interpret. V tomto prípade tvrdím druhú alternatívu, rekapitulujúce obe sonáty ako mimoriadny artefakt. Obe boli vykladané s nesmiernou znalosťou a porozumením, intelektuálnym zaujatím. Ako dva skvosty, ku ktorým sa vždy dá zvoliť aktuálne stanovisko, komentár s množstvom delikátnych elementov, odhaľujúcich vždy nové súvislosti. Ďalší náhradný program nemožno už ak-

Ďalším spoľahlivým vkladom do prehliadky bol polorecitál **Pavla Mauréryho**. Ani tentokrát nesklamal; ba naopak, presvedčil o svojej decentnej kultúre a umeleckom vkuse. Paleta skladieb autorov F. Schuberta, M. P. Musorgského, G. Sviridova a L. Holoubka dala vyniesť nielen vokálnej a dramatickej kreatívnosti speváka, ale bola demonštráciou toho, ako sa dá v rôznych jazykových mutáciách spievať celkom zrozumiteľne. K obdivuhodným zložkám prejavu P. Mauréryho patrí naprostá angažovanosť a interpretačná dôslednosť, pri ktorej ako handicap nefigurovala ani (dost trápne) viac než poloprázdna sieň. Aj za to patrí umelcovi obdiv!

LÝDIA DOHNALOVÁ

Trvalé publikum, teda tí poslucháči, ktorí sledovali všetky koncerty prehliadky mali pocit, že až od štvrtka, teda vo štvrtý deň sa podujatie posunulo kvalitatívne jednoznačne k už skôr očakávaným zážitkom, objavujúcim sa na predošlých koncertoch skôr sporadicky...

Opäť zmena: na štvrtkovom popoludňajšom koncerte neúčinkovala klaviristka Ida Černecká, tak mladá **sopranistka Božena Berkyová**, v umeleckej spolupráci s **klaviristom Dušanom Stankovským** pohotovo rozšírila svoj program a operné árie z pôvodne ohláseného polorecitálu na recitál. Aj keď jej prirodzený hlasový fond nie je taký veľký, vynikajúcim pedagogickým vedením, osvojením si techniky „rozozvučania“ hlasového materiálu, uvoľnením sa do zdravej pódiovej suverenity jej prejav vyzrel. Presvedčila v piesňovom repertoári (L. Koželuh: dve talianske ariety, R. Strauss: Schlechtes Wetter, Ich schwebte, Schlagende Herzen; M. Ravel: Vokaliza; J. Beneš: Il sogno di Poppea;



Magdaléna Hajóssyová a Daniela Rusó

J. Kříčka: Jaro pacholátko) a rovnako i v áriách z oper Mozarta (Zerlina z Dona Giovanniho), Pucciniho (Lauretta z Gianni Schicchi), Verdiho (Gilda z Rigoletta) – a v prídavku Barčinej Škovránčej piesni zo Smetanovej Hubičky.

Božena Berkyová dostala prehliadkovú príležitosť za získané čestné uznanie na vlaňajšej prehliadke mladých v Trenčianskych Tepliciach. Ani na žilinskom vystúpení nezaprela svoju mladosť, prejavujúcu sa najmä v iskrivosti i hravosti prežiarenej radostou z hudby. Popri Kříčkovi, ktorý priam zvädza k vychutnaniu takýchto daností, naplnila nimi i Straussa... Viac bezprostrednosti by sa bolo žiadalo i v Ravelovej Vokalize. V Benešovi výrazovo dospela k podstate diela, no tu už tušíme skôr jej budúcu sugestívnosť interpretácie. Koželuh bol poňatý štýlovo, ariety a operné árie vyspievané s chuťou a hlasovou tvárnosťou. A aj keď rešpektujem istú hlasovú únavu pri nečakaných podmienkach, predsa si myslím, že by bolo vhodné dbať dôsledne aj na estetickú stránku vokálneho prejavu (niektoré prejavy vyššieho streda). Treba ešte dodať, že klavirista Dušan Stankovský bol sólistke na celom koncerte dobrým partnerom...

Koncerty **Trávníčkovho kvarteta** na žilinskej prehliadke doposiaľ vždy mali vysokú umeleckú úroveň. Nebolo tomu inak ani v tomto roku, kedy sme už naplno zaznamenali vstup Alexandra Jablókova (namiesto Vladimíra Kováča) do postu primára. Tentokrát sa predstavili samostatne v Janáčkovom I. sláčikovom kvartete, opäť v príznačnej jednoliatosti umeleckého citenia i prejavu, dokonalej súhre i technickej suverenity a samozrejme v ideálnom zžití sa s Janáčkovou hudbou, pri tlmočení nervno dramatických, či mučne lyrizujúcich poloh jeho hudby. Spoluhráčom vo Weberovom Kvintet pre Klarinet a sláčikové kvarteto B dur op. 34 bol **Aladár Janoška**. Zdá sa, že Janoškovi viac svedčí úloha sólistu (súdiac podľa poznatkov z minulosti). Vo Weberovom náročnej techniky modelovanom parte klarinetu nebolo jedinej chyby, dielo bolo navyše uvedené štýlovo čisto a presne. Druhú polovicu koncertu využila pre svoj polorecitál (namiesto Ivana Sokola) **Anna Predmerská-Zúriková**. Tento raz opustila slovenský repertoár (či už 20. storočie alebo minulosť) a vybrala si Nicolasa de Grignyho (Livre d'Orgue), Cézara Francka (Choral č. 1 E dur) a Johanna Alaina (Suita I.). Anna Predmer-

ská-Zúriková je muzikálne i technicky zdatná, má danosti suverénneho orientovania sa v stváňovaných dielach. Jej interpretácia je koncepčná, logická i pôsobivá (tentokrát najmä v Grignym i Franckovi).

VIERA REŽUCHOVÁ

V sérii zmien pokračoval aj koncert domáceho **Štátneho komorného orchestra**, ktorý dirigoval **dr. Ľudovít Rajter**, **Imrich Szabó** bol dobre pripraveným a zodpovedným sólistom v Koncerte g mol op. 4/1. Interpretoval ho so striedmou plastickou registráciou a zreteľnou artikuláciou melodických línií. Dirigent s orchestrom dôsledne a vyvážene dodržiavali kontrastné princípy koncerta grossa a spoločne so sólistom odovzdali pekný muzikálny výkon.

Zeljenkovo málo hrané komorné dielo Epilóg má v repertoári tohto orchestra domovské právo. Má charakteristické črty skladateľovej tvorby z polovice sedemdesiatych rokov, kedy autor vo svojich viacerých dielach sumarizoval podnety tradičnej a avantgardnej hudby, pričom hlavným zmyslom použitých výrazových prostriedkov je konkrétny emocionálny zámer. Dirigent spolu s orchestrom tlmočili Zeljenkovu skladbu s plným pochopením, podčiarkli jej elegicko-expressívny diapazón s patričnou výrazovou presvedčivosťou, čo zanechalo adekvátny ohlas u prítomného publika.

Hlavným magnetom programu bolo Veľkonočné oratórium pre sóla, zbor a orchester BWV 249 Johanna Sebastiana Bacha. Kým z početných výkladov žilinských obchodov sa na vás pozerajú známe tváre popredných sólistov opery SND a tušíte v nich záruku mimoriadneho zážitku (propagácia prehliadky bola ináč veľmi pozoruhodná), vytriezviete, keď otvoríte programový buletín a vidíte iné mená. Našťastie, preobsendanie sa podarilo urobiť tak, aby dielo mohlo byť predvedené, avšak profesionála, očakávajúceho od prehliadky čosi iné, to plne uspokojiť nemohlo. Bachovo nevelké kantátové dielo nie je ani tak komplikované a technicky náročné, ako skôr háklivé na precíznosť, minuciózne predvedenie sólových partov (árií), ktoré tvoria základný interpretačný fundament tohto pôvabného diela. Štátny komorný orchester Žilina (posilnený o **trúbkara K. Rošku**) podal pozoruhodný muzikálny výkon. Dirigujúci dr. Ľudovít Rajter spoľahlivo sprevádzal sólistov a v inštrumentálnych častiach plne pokračovanie na str. 4



Ľudovít Rajter a sólisti Veľkonočného oratória

Snímky V. Gabčo

NA MARGO ŽILINSKEJ PREHLIADKY

dokončenie zo str. 3

emancipovane rozozvučal orchester. Po chvalne sa treba zmieniť o vynikajúcich inštrumentálnych sóloch prvej flauty a hoboja. Spevácky zbor mesta Bratislavy (zbormajster Ladislav Holásek) bol orchestru rovnocenným partnerom a predniesol profesionálny výkon. Zo sólistov najsuverennejšia bola Marta Beňáková (jediná zostala z pôvodne plánovaného kvarteta), ktorá svojím sýtim a zvučným altovým volumenom a prirodzenou danosťou vysoko prevyšovala ostatných kolegov. Simona Šaturová je iste nádejnou interpretkou koncertnej vokálnej literatúry. Ďalšími skúsenosťami a najmä doškolením v interpretácii širších barokových melodic-kých fráz iste rozšíri naše interpretačné zázemie v oblasti koncertného vokálneho umenia. Attila Fülöp má síce spevácke skúsenosti, avšak jeho timbre i hlasová technika boli značne rozkolísané. Juraj Peter zrejme až po

ďalšom technickom doškovaní sa bude môcť úspešnejšie pustiť na kantátovú či oratornú tvorbu.

Záverečný koncert prehliadky patril Štátnej filharmónii z Košíc s dirigentom Róbertom Stankovským. Už v minulosti sa konštatovalo, že Dom ROH má absolútne nevyhovujúcu akustiku pre symfonický koncert a nekvalita koncertného krídla sa tentoraz prejavila v plnej nahote. Stanislav Zamborský, hrajúci vo veľmi dobrej technickej forme, sa márne usiloval v Griegovom klavírnom koncerte a mol vylúdiť jemné romantické nálady, či farebne sýte akordické plochy. Získal veľmi pekný úspech u publika, presvedčil ma o svojom talente, avšak „vďaka“ nástroju vytratilo sa poetické čaro Griegovej invencie. Namiesto ohlasovanej skladby Hanuša Domanského Chvála zeme počuli sme Grešákovu Malú suitu pre sláčikový orchester, ktorá je skôr štúdiou v oblasti folkló-

ru, než profilujúcim dielom skladateľa. Záverečná Eroica Ludwiga van Beethovena bola previerkou orchestra Štátnej filharmónie z Košíc a dirigujúceho Róberta Stankovského. Pravdu povediac, ťažko je byť spravodlivým kritikom pri neregulárnosti podmienok. Je mi jasné, že orchester i dirigent sa poctivo pripravili, hrali s entuziazmom i technickými chybami (čo nemusí byť rozhodujúce), ale v tvrdej akustike ťažko posúdiť kultúru zvuku, farebnosť jednotlivých nástrojových skupín a prácu v dynamických a inštrumentálnych detailoch. Stankovského manuálna technika je pozoruhodná, jeho podanie Beethovenovej partitúry bolo nesporne muzikálne, avšak akési univerzálne, málo osobité a vnútorne málo prežité. Nuž, ale to všetko iste ešte časom príde.

MARIÁN JURÍK



Anna Hölblingová

Snímka V. Gabčo

ODKLÍNANIE FINANCOVANIA KONCERTOV

Príde čas, a nebude to trvať dlho, že sa u nás objavia prvé historické analýzy a odborné publikácie o vývoji našej spoločnosti a všetkých sprievodných peripetiách v etape budovania socializmu. V mnohých sférach, najmä v ekonomike, školstve, tlači, v službách, dôjde k intenzívnemu odštátňaniu. Dnes si ľudia pripomínajú, ako to bolo pred vojnou, bezprostredne po vojne, skúmajú, čo sa z vtedajších praktík obnoví a čo nie. Len demagógovia budú hovoriť o znovunastolení kapitalizmu, v skutočnosti pôjde o obnovenie podmienok prirodzeného vývoja, predpokladom ktorého sú demokratické slobody. No ak sa idea socializmu vyhlasovala za najvyšší vzor dokonalého a spravodlivého riešenia všetkých problémov, demokracia – nemýme sa – nie podobneho nesľubuje a nezaručuje. Demokratický poriadok poskytne šancu pre slušných ľudí s dobrými úmyslami, ale rovnako aj pre špekulantov, chytrákov, podnikavcov, politických žongléroch a demagógov. Ľudia s pozitívnymi zámermi budú musieť ešte zaoberať sa odborne podkutejšie bojovať za ciele, ktoré považujú za spoločensky prospešné, najmä ak ide o také sféry činnosti, ktoré sa nespájajú s komerčnými záujmami a vidinou ľahkých ziskov.

A už sme pri koncertoch.

Na rozdiel od mnohých iných činností my sa nemôžeme obzerať do minulosti, ako to bolo s organizáciou koncertného života v predvojnových časoch. Jednak preto, lebo medzi nami je málo priamych pamätníkov, lebo v predvojnovom období nebolo všetko tak starostlivo zhora usporiadané ako v období socializmu. Bolo by zrejme zbytočné aj to, keby sme citovali skúsenosti z vyspelých európskych krajín, pretože naša kultúra nedisponuje tými zdrojmi – najmä súkromnými, z ktorých sa financuje kultúrny život bohatých spoločností. Stojíme teda pred situáciou, keď nikto nedokáže navrhnúť osvedčený, dobre fungujúci a u nás okamžite aplikovateľný model.

Pravda, bolo by demagogické stavať veci tak, že v socializme bol kultúrny rozvoj zabezpečený, teraz zase, v rámci nezností revolúcie je ohrozený. Treba pripomenúť, že štátny rozpočet na tento rok prakticky neznižil príspevky na kultúru, takže zatiaľ sa veľku nič nezmenilo. Pravda, ide o to slovíčko „veľku“, pretože kultúra ako taká mala vždy slušný mesec, za financovanie koncertnej činnosti však bolo treba vždy bojovať. Dnes bude treba bojovať s novými okoluhmi neochotných, kultúrne málo vyspelých partnerov. Stačí tu pripomenúť informáciu z HŽ, podľa ktorej Hlohovec mal zrušiť koncertný život, pretože vlni mali stratovosť 10 000 korún, čo zrejme mesto podobnej veľkosti u nás nemôže uniesť.

Ano, žijeme v prechodnom období plnom neistôt. Tieto neistoty sa však nezačali po novembri. Ak nechceme ísť ďaleko do minulosti, pripomeňme si aspoň obdobie okolo zjazdu KSČ v r. 1986, keď vtedajší minister kultúry vystúpil s problematikou miestnej kultúry a navrhol zriadenie regionálnych fondov kultúry. My v Slovkonzerte sme to vtedy brali vážne, dúfali sme, že sa veci pohnú. A nestalo sa nič, len sme sa naďalej vzájomne povzbudzovali. Medzitým nás ekonómovia opätovne nabádali k šetreniu, dokonca nám prisľúbili, že ak z čiastky vyčlenenej na koncerty ušetríme, dostaneme vyššie odmeny – čiže aj pracovníkov agentúry chceli doslovne zainteresovať proti koncertom. Posledné roky prebiehali v ovzduší vyhrážok v duchu tzv. zdravého ekonomizmu, ktoré neustále znepokojovali pracovníkov koncertných útvarov. Osobne som vždy hlásal, že netreba sa dať zastrašiť, pretože odhladiť od prázdných rečí nikto zo sféry riadenia kultúry sa neopováži oficiálne obmedziť koncertnú činnosť. Súvisí to so skúsenosťou, že zotrvačnosť ako vôbec najmocnejšia sila pôsobí niekedy aj v pozitívnom zmysle. Pripomeňme si tu, ako vôbec vzniklo na Slovensku dotovanie koncertnej činnosti. Sedí tu medzi nami pani Kovárová, ktorá kedysi okolo r. 1960 vybojovala pre KPU možnosť príspevku, bol začiatok 20 000 korún ročne. Dôvodom bolo poznanie, že pri ignorantstvom postoji NV a podnikovej sféry mu-

selo priamo poverenie podporiť koncerty, čiže znížiť stratovosť usporiadateľov. Bolo to špecificky slovenské riešenie, ani v Čechách ho nepoznali. Táto dotácia z roka na rok narastala a dodnes je predpokladom existencie koncertnej činnosti v našich mestách. Mnohým vedúcim pracovníkom v Slovkonzerte sa toto riešenie nepáčilo, v praxi však len somrali, vyhrážali sa, no zrušiť ho sa nikto neopovážal. Pritom treba objektívne priznať, že dotácia prax cestou agentúry nie je najprirodzenejšie riešenie, predstavuje núdzové východisko v situácii, keď NV a odbory neboli ochotné úprimne a účinne patronovať túto činnosť, takže jedinou trvalou garanciou bol príspevok z centra. Tieto otázky sa budú v nových pomeroch zrejme často ventilovať – no najväčším problémom je to, že funkcionársky aktív na všetkých stupňoch nie je kultúrny na výške. Medzi paradoxné javy v tejto súvislosti patrí, že MK nemalo prakticky nijaký vplyv na odbory kultúry ONV, vplyv ministerstva na koncertný život bol v praxi limitovaný mierou aktivity Slovkonzertu. Vynára sa tu otázka, aký bol vlastne postoj socialistického štátu k tejto činnosti. Osobne som proti akémukoľvek škandalizovaniu minulých praktík a najmä konkrétnych osôb, preto chcem pripomenúť len tie skutočnosti a okolnosti, ktoré majú priamu súvislosť s našou problematikou. V 50. rokoch v časti vzdelaných komunistickej funkcionárov ešte pôsobil revolučný romantizmus, celkom vážne brali heslá o tom, že umenie patrí ľudu a treba ho všemožne sprístupniť pracujúcim. Keď sa však stalo, že na koncerty prišli lekári a ostatná inteligencia, vyvolalo to protesty v duchu: pre koho koncerty vôbec robíme? pre elitársku spoločnosť? a kde sú robotníci? Koncerty sa teda stali podozrivými podujatiami a toto – i keď oficiálne nikdy neproklamované stanovisko osudovo postihlo celý vývoj koncertnej kultúry u nás. Ďalší argument, kvôli ktorému vysokí funkcionári boli ochotní podporiť hudobné podujatia, najmä festivalového charakteru, spočíval v zdôrazňovaní týchto akcií ako účinnej reklamy nášho zriadenia v medzinárodnom meradle. Čiže spočiatku snaha o výchovu socialistického človeka, neskôr úsilie blysnúť sa pred svetom – takto možno charakterizovať postoj najvyšších orgánov. Všetko toto viedlo k tomu, že ľudia s úprimným vzťahom ku koncertom museli neustále taktizovať, presvedčať, hľadať argumenty smerom k tým funkcionárom, ktorí ex offi mali byť sami iniciátormi pozitívnych premien. Za posledné desaťročia Slovkonzert prakticky už necítil podporu riadiacich orgánov, otázka koncertnej činnosti mimo centra nebola predmetom záujmu najvyšších sfér. Koncom 70. rokov, keď opäť hrozilo jedno krízové obdobie vo financovaní kultúry, na opätovné apely Slovkonzertu odpovedalo MK pokynom na obnovenie činnosti KPH, čiže prikázalo agentúre, aby sa vo vlastnej kompetencii postarala o riešenie.

Účinná podpora zhora naďalej chýbala. Stačí konštatovať, že ministerstvo za desať rokov nestačilo oficiálne schváliť a zverejniť pokyny o zriaďovaní KPH, boli z toho opätovné trápnoty, často vznikali dojem, že ide o ilegálnu činnosť. Záujemcom, aj národným výborom, sa dodnes zasiaela vyhláška českého MK, hoci táto platila len pre ČR – a dnes už neplatí ani tam. Je tu aj ďalší závažný faktor: Rada KPH ako najvyšší metodický orgán je poradným orgánom riaditeľa Slovkonzertu. Za posledných päť rokov sa ale ani raz nestalo, že by sa riaditeľ agentúry bol zúčastnil na zasadnutí Rady, alebo každoročne žilinského stretnutia. Pritom predovšetkým on bol kompetentný tlmoch ministerstvu podnety a navrhované riešenia, ktoré sa v Rade i na stretnutiach neustále akcentovali. Aj tento príklad názorne ilustruje ignorantský postoj riadiacej sféry smerom ku koncertnej činnosti. Stručne to môžeme zhrnúť takto: najvyššia riadiaca sféra, v duchu platnej ideológie, zistila, že koncerty nemôžu byť mechanickým nástrojom socialistickej výchovy a prevýchovy, prítom koncerty v mestách mimo centra ani neboli považované za významnejšiu medzinárodnú propagáciu režimu. Presne toto sa odrážalo potom v postoji najvyšších orgánov voči koncertnej kultúre: celkom ju zrušiť nechceli, nemohli, no v praxi denne dávali najavo nezáujem a prakticky nepomohli. (Pravda, boli aj starostlivo sledované výnimky, napr. dni kultúry a pod.)

Ovzdušie minulých desaťročí pripomínam preto, aby sme mohli ľahšie odhadnúť budúce zmeny vyplývajúce z toho, že tieto ideologické pohľady stratili platnosť. Nevieime, kto bude v dlhodobej perspektíve formovať politiku MK, predpokladáme len, že to budú ľudia, ktorí budú mať na zreteli harmonický, vyvážený rozvoj slovenskej kultúry v domácich i medzinárodných reláciách. Súčasné vedenie MK opätovne zdôraznilo, že nechce kultúru riadiť, len ju koordinovať a rozhodovať o adekvátnom rozdelení prostriedkov. Treba tu vedieť, že existujú tzv. priamo riadené organizácie – najvýznamnejšie divadlá, orchestre, súbory a pod., ktoré sú financované priamo z rozpočtu MK. Ostatná kultúra patrí do pôsobnosti NV. Pokiaľ sa v ministerskej sfére ukáže nevyhnutnosť zredukovania príspevkov, iste sa to zabezpečí na základe spoločného, trpezlivého zvažovania, predovšetkým na úkor plytvania, ktoré existovalo a dodnes existuje všade. Financovanie mimobratislavských koncertov, teda aj koncertov KPH z centrálnych zdrojov sa môže stať v čisto teoretickej rovine diskutabilnou vecou, pretože ide o miestnu kultúru, za ktorú by mali zodpovedať predovšetkým NV – ukázali sme si, že ich postoj doteraz bol prevažne negatívny. Na druhej strane treba zdôrazniť, že príspevok MK na koncertný život, sprostredkovaný Slovkonzertom je v porovnaní s dotáciami pre ostatné ministerské organizácie takmer zanedbateľný. Napriek tomu by som povedal, že dnešný systém je nelogický a jednostranný. Pred rokmi som kdesi čítal informáciu o rozpočte slávneho salzburského festivalu. Vstupenky sú tam neuveriteľne drahé, napriek tomu stačia pokryť len asi štvrtinu či pätinu nákladov. Ostatné náklady sa hradia z príspevkov mesta, krajinskej vlády, ústrednej vlády a inštitútu pre cudzinecký ruch. Pokiaľ sa nejakým premysleným opatrením nezabezpečí, aby na miestnu kultúru pravidelne prispievali aj naše NV a kultúrne fondy všetkých podnikov, dotácia prax MK bude predstavovať vždy len núdzové riešenie, ktoré raz v budúcnosti ktosi môže zrušiť zo dňa na deň. Myslíme stále na to, že peňazí teoreticky použiteľných na kultúru je a bude vždy dostatok, chýba len múdre a účinné usmernenie cen-

tra, aby sa tie peniaze dostali tam, kde ich skutočná kultúra potrebuje. Vieme, ako sa využívajú kultúrne fondy podnikov. Mimochodom možno pripomenúť aj to, že napr. športové organizácie, fond výtvarného umenia, Červený kríž a iné zložky majú každoročne značné príjmy z obvyčajného predaja žrebov – podobnou stratovou činnosťou je napokon aj zabezpečovanie koncertov – to však skutočne len mimochodom. Taktiež je dnes módnou zakladať hospodársku, teda ziskovú činnosť. Bolo by hospodárne, keby sa Slovkonzert mohol spojiť s takou organizáciou, v spolupráci s ktorou by si mohol vykompenzovať vlastnú stratovosť. Opakujem však: systém, kde základom fungovania koncertného života sú peniaze Slovkonzertu, je nenormálny, umele udržiavaný zhora a takýto systém – i keď žilivý a bohumilý – neumožní náš plný vstup do Európy, kde sa kultúrna činnosť financuje „pluralitne“, z mnohorakých zdrojov: z príspevkov návštevníkov, ale aj mesta, štátu, bohatých podnikov, bank a spoločností. Treba pripomenúť aj to, prečo vôbec na Slovensku vznikla umelecká agentúra typu podporného fondu. Kedysi v 50. rokoch vtedajšie poverenie venovalo istému mestu peniaze na isté hudobné podujatie. Neskôršie vysvitlo, že NV si za získané peniaze zakúpil nový nábytok do kancelárií. Odttedy sa prostriedky na všetku koncertnú činnosť poskytovali výlučne cestou agentúry. Základný problém teda tkvie v tom, že MK u nás nemá účinný vplyv na NV a na kultúrnu činnosť odborov a chýba aj dôvera. Ale pýtam sa: kto dnes, v období prevratných zmien, bráni tomu, aby sa tieto vzťahy zásadne zmenili, aby MK malo skutočne rozhodujúci vplyv na rozvoj kultúry v celorepublikovom meradle? Veď doterajšia prax bezmocného ministerstva a všemocných NV patrila medzi najkrikľavejšie deformácie v oblasti štátneho riadenia. Dnes je tu šanca novým spôsobom usporiadať všetky vzťahy, bez akejkoľvek závislosti na predchádzajúcom modeli, ktorého slabiny i príčiny jeho nefunkčnosti vidíme celkom jasne. Kým v iných rezortoch prevláda požiadavka, aby ministerstvo čo najmenej zasahovalo do činnosti organizácií, ja by som hlásal za čo najúčinnejšie pôsobenie vplyvu MK – pravda, nie v zmysle štátneho ideologického dozoru nad všetkou činnosťou, ale vo funkcii vrcholného a najosvietenejšieho iniciátora a stimulatora rozvoja, pôsobiaceho proti zaostalosti a krátkozrakosti miestnych úradníkov.

Vážení priatelia, prepáčte mi, že celý svoj príspevok som venoval úvahám o ekonomike a riadení kultúry. Vychádzam z toho, že o význame kultúry ako nástroja pozitívnej výchovy sa vzájomne presvedčame už celé desaťročia, že v tomto smere sme už dostatočne poučení a že v tejto chvíli nás všetkých zamestnávajú predovšetkým ekonomické súvislosti a obavy. Želal by som si, aby ste sa aj vy zamysleli nad novou situáciou alebo aspoň jej obrysami, ktoré možno logicky predvídať a v mieste svojho pôsobenia jednoznačne presadzovali záujmy skutočnej kultúry – dnes vám v tom už nemôže brániť ani nevhodný pôvod alebo závadné myslenie. Nepozerať na dnešné prechodné obdobie ako na chaos, neporiadok a anarchiu, na konci ktorej treba vyčakať nové pokyny zhora, aby sme sa im pasívne podriadili, ale predovšetkým si uvedomme, že po prvý raz v živote máme šancu sami iniciovať riešenia, predkladať návrhy, ktoré pokiaľ sú odborne fundované, môžu mať dosah niekdajších uznesení ÚV.

Uvedomme si, že sme slobodní.

LADISLAV DŮŠA
(Prednesené na aktíve KPH v Žiline 7. 4. 1990)

HOMMAGE À SMOLENICE

To by Smolenice nesmeli byť takým zrazom, defilovaním tvárí, ktoré sa za ne-mnoho rokov stali znakmi jej najživotiaschopnejších, zdravých, dobrých síl. Ak je smolenická atmosféra pre niečo príťažlivá, tak pre toto rojenie. Nie náhodou býva spojené s nepokojom avantgardy – i keď tomu slovu možno dávať rôzne významy. Ale Smolenice by územne naďalej mali patriť Novej hudbe – aj alchymisti nám potvrdia, že z rôznych tých zlučenín ťažko vzniká kameň mudrcov.

Nad'a Földváriová
Slovenská hudba č. 5-6/70



Ivan Parík Snímka I. Grossmann

Pospomínaj si na genézu Smolenických seminárov. Ako k nim došlo, čo bolo priamym podnetom k ich založeniu?

Genéza Smolenických seminárov? Tých snažení, čo im predchádzali, bolo – ak sa ešte dobre pamätám – viacero. Peter Kolman projektoval v rozhlase medzinárodný festival súčasnej hudby, zaujímavé boli jeho a Kupkovičove aktivity počas nášho štúdia na VŠMU a Petra Faltina na FFUK. To všetko bolo v akejsi názorovej zhode. Veľmi sme chceli povedať, ponajprv doma, že tu sme. Potom prišla naša prvá návšteva kurzov v Darmstadte, ktoré vo vtedajšej novej hudbe už boli mýtom – no nie však iba mýtom, – ale aj inšpirujúcou realitou, ktorá nám bola dosť dlhý čas tabuizovaná. A tak prišlo jedno krásne voľné nedeľné popoludnie, kedy sme sa Peter Faltin, Laco Kupkovič, Peter Kolman a ja stretli na izbe v internáte v Darmstadte a Peter Faltin veľmi jednoznačne formuloval potrebu usporiadať čosi Darmstadtu podobné aj u nás. Prečo Smolenice? Peter Faltin už pracoval na Ústave hudobnej vedy SAV a Smolenický zámok je dodnes domovom vedeckých pracovníkov. Kto ešte vtedy v Darmstadte bol? S istotou si spomínam na Jozefa Malovca, Mariána Juríka, Míru Bázlika... bola to atmosféra súdržnosti a najmä chcenia čosi urobiť. A navyše, každý z nás mal na to všetko trochu odlišný a najmä svoj osobný názor. Z tohto ducha spoločného a odlišného sa napokon zrodili Smolenice.

Aký bol tvoj podiel na organizovaní seminárov?

Vedenie smolenických seminárov som prevzal až po odchode Petra Faltina, ktorý vtedy obdržal stipendium DAAM a potom sa už rozhodol až do konca svojho krátkého života ostať v SRN. Bol som, takpovediac náhradníkom, ale myslím si, že ročník 70 bol

veľmi úspešný a pripravené semináre v apríli 71 sme po dôkladnej príprave telegraficky odvolávali zhruba dva týždne pred predpokladaným zahájením. Nebolo mi ľahko a dodnes mi nie je, že som bol pri pohrebe Smolenice...

Smolenické semináre i napriek veľkej účasti domácich i zahraničných hostí a účinkujú-

Nejde o žiaden turistický výlet do malokarpatskej dedinky Smolenice, ani o žiadne sentimentálne spomienky na roky mladosti. Ide o seriózny pokus rehabilitovať jednu z najvýznamnejších udalostí novodobých dejín slovenskej hudobnej kultúry. Nie v Smoleniciach, ale v Domove skladateľov v Dolnej Krupej. Iniciátorom tohto podujatia (27.-29. IV. 1990) je jeden z bývalých organizátorov Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu doc. Ivan Parík. V spolupráci so Slovenským hudobným fondom a Slovenskou hudobnou úniou rovnako aj s ďalšími bývalými aktérmi seminárov Elenou Mlynarčíkovou a Milanom Adamčiakom pokúsi sa o retrospektívny pohľad do tejto vsutku medzinárodne významnej dielne slovenskej hudobnej avantgardy. Ak si v týchto dňoch listujem v článkoch Hudobného života a Slovenskej hudby z rokov 1968-70 referujúcich o Smolenických seminároch, smutne konštatujem, že i napriek tomu, že všetky diela sú zachytené na zvukových záznamoch, ich atmosféra sa už nikdy nevráti, zostane navždy tou jedinečnou a nikdy neopakovateľnou. Atmosféra tvorivej spontánnosti, ktorú diktovala spolupatričnosť a spolutolerantnosť k objavovaniu nových svetov a horizontov hudobného myslenia, sa v podstate nikdy nemôže opakovať. Treba ju iba zažiť. O čo s väčším zážitkom sme sa lúčili na tretích Smolenických seminároch a o čo viac sme sa tešili na tie nasledujúce, o to zdreujúcejšie zapôsobil administratívne rozhodnutie o ich zániku. A to bol už doc. Parík Zväzom slovenských skladateľov oficiálne menovaný riaditeľom seminárov. O pôvode rozhodnutia sa zatiaľ mlčí, ani jedna doterajšia oficiálna správa sa k tomuto podujatiu nevyjadrila. A j preto sme v minulom čísle sprístupnili našej verejnosti „zásadný“ materiál zo IV. zjazdu Zväzu slovenských skladateľov, ktorý sotva sa vymenoval za hlavného organizátora seminárov, vzápätí sa od nich distancoval a dal rozhodujúcu bodku za ich krátkym životom. A tak azda nastávajúca retrospektíva Smolenických seminárov bude každému záujemcovi a najmä mladším, vítanou príležitosťou pre uvedomenie si zbytočne prerušenej slubnej kontinuity našej avantgardy so svetovým trendom.

cich ste pripravovali s mini-pracovným štáбом. Odkiaľ ste čerpali finančné zdroje?

Finančné zdroje? Čosi Slovenská akadémia vied – určite, toho nebolo málo, naši priatelia zo zahraničia nemali finančné požiadavky, skôr naopak, môj priateľ dr. Tomek prišiel do Smoleníc s rozhlasovým vozom a štáhom – vtedy na novú hudbu bolo ešte veľa peňazí. Nebola to diverzia (ako nám to ktosi chcel nahovoriť), bola to poctivá viera, že hudba sa bude uberať určitým smerom. Že sa tak nestalo a my už nie sme Ars nova, to je hádam v poriadku. Čo však bolo neuveriteľné, že sme na semináre prispievali zo svojho, z vlastného vrecka. Neboli sme zhýčkaní a dotovaní – chceli sme a tak sme sa aj zachovali. Nič si neidealizujem, na vŕšeli sme mali niekedy aj diametrálne odlišné názory. Naša súdržnosť bola ani nie tak v akejsi názorovej jednote, ako skôr v presvedčení, že tu, u nás, treba už konečne veci rozhybať, preraziť umelo tvorený monopol vtedajšej našej hudby. Boli sme mladí a boli sme v opozícii – to

som naostatok vždy prízvukoval v styku so študentmi, mladšími kolegami. Kedy inokedy, ak nie v dvadsiatich, tridsiatich rokoch sa má človek postaviť na zadné, späť sa a mať tvrdú hlavu, podotýkam, vlastnú. Pokiaľ išlo o organizáciu, nebol to nijaký monstrózný aparát. To všetko zvládla pani Elena Mlynarčíková sama, podotýkam, popri zamestnaní, istý čas zastupoval pán Macko, pomohol každý z nás, tlmočnickou bola Magdaléna Barančoková, ktorá sa stala mojou manželkou. Tento tím, bez pána Macka, ale s Milanom Adamčiakom sa na to všetko dal opäť v presvedčení, že Smolenické semináre mali svoj zmysel, že si ich treba pripomenúť, ale nezastaviť sa iba pri spomienkach. Nová hudba je aj dnes, a to, že ju dnes robia mladí skladatelia s iným názorom, že majú svojský a osobitý rukopis, práve to je v poriadku.

Je reálne, aby Smolenické semináre boli raz obnovené?



Maurizio Kagel Snímka M. Jurík

zo dva ročníky a naša hudba by sa bola etablovala v európskom kontexte. Myslím si, že nikdy sa nehralo toľko diel slovenských autorov v zahraničí, ako tomu bolo v druhej polovici rokov šesťdesiatych, šanca pre nás to bola jedinečná, rovnako, ako prítomnosť zahraničia na seminároch. Už iba námatkou si spomínam: Stockhausen, Ligeti, Kagel, Dahlhaus, Dibelius, Reinecke, Tarr, Palm, Gorecki... elita Novej hudby. Smolenice, i my. Nová hudba sme boli znormalizovaní; Smolenice zakázané. Hudba dneška prestala mať možnosti koncertovať najskôr doma a potom aj v zahraničí, elektroakustická hudba bola postavená, takpovediac, mimo zákon. Mnohí z nás sme jej ostali podnes verní a pridali sa



Karlheinz Stockhausen Snímka M. Jurík

mladší i mladí skladatelia. Novú hudbu rokov šesťdesiatych nelikvidovala nijaká imaginárna komunistická strana. Likvidovali ju celkom konkrétni jednotlivci, ktorým funkcie, tituly a peniaze boli viac, ako skutočné problémy rozvoja našej hudby. Ibaže to všetko tak trochu posvätilo ideológiou. Vieme dobre, kto to bol a kde a ako škodil. Odpustiť možno, ale zabudnúť nie.

Pripravil MARIÁN JURÍK

ŠKO ŽILINA

13. marca v Dome kultúry v Liptovskom Mikuláši, 14. a 15. marca na domácom pódii, sa predstavil Štátny komorný orchester Žilina pod taktovkou svojho bývalého šéfdirigenta, hosťujúceho Eduarda Fischera. Práve tak, ako jeho vystúpenie v rámci osláv 15. výročia založenia ŠKO v novembri (HŽ č. 25/89), aj toto podujatie patrilo ku špičkovým výkonom sezóny. Podieľala sa na ňom nielen dôkladná príprava, široké tvorivé umelecké zázemie, rozhľad a zákonite aj výkon dirigenta, ale popri nezabudnuteľných sólistických výkonoch aj nadšenie a výkon orchestra. Netradične skoncipovaný program

lemaovali opusy W. A. Mozarta – na úvod Divertiment B dur KV 137 a na záver koncertu populárna Malá nočná hudba KV 525.

Mozartovské opusy sa osvedčili v praxi ako skúšobný kameň profesionálnej pripravenosti každého interpreta, bez ohľadu na to, či sa jedná o sólistu, komorný ansámbl, alebo väčšie teleso. Pre svoj hravý a priezračný sloh vyžadujú spoľahlivé technické zvládnutie a ak vo výraze prevyšuje strohosť, nepresvedčia. Na druhej strane, ak sa Mozart tľmočí s prílišnou dávkou citovosti, pokladá sa tento prístup za nešťastný. Ideál medzi týmito dvoma krajnosťami je kdesi uprostred. Fischerovi sa podarilo nájsť zlatú strednú cestu: vyzdvihol čistotu faktúry, podčiarkol vrúcnosť kantilény pri zachovaní štylovosti. Poslucháči servíroval krásnu, ušľachtilú hudbu plnú napätia, poetickej meditácie i iskrivého vzruchu. Z hľadiska súčasných hráčskych a nástrojových možností telesa sa vyrovnal aj so zvukovou homogénnosťou. Dominujúcou črtou jeho prístupu bol tvorivý náboj, ktorým si dokázal plne podmaniť poslucháča. Teleso sa úspešne vyrovnalo s priezračnosťou a pregnantnosťou rýchlych

úsekov. K znamenitej súhre výdatne napomáhala správna artikulácia, akcentácia i jednoduchosť smykov.

V rámci programu odzneli dva koncertné opusy. Sólové party na vysokej profesionálnej až majstrovskej úrovni stvárnilo klavírne duo sólistov SF Marián Lapšanský a Peter Toperczer v Koncerte d mol pre dva klavíry a orchester Francisca Poulencu. Očarujúco zapôsobilá koncepcia, vyrovnanosť zvuku, výrazové stvárnenie znásobené širokým dynamickým spektrom a suverénnou technikou obidvoch hráčov. Úspech bol zaslúžený, oprávnený, umelci zas priskúpi na prídavky!

Koncert a mol op. 3 č. 6 pre husle a orchester Antonia Vivaldiho otvoril druhú polovicu programu. Sólový part stvárnil Jindřich Pazdera, od začiatku tejto sezóny sólista ŠKO Žilina (bývalý poslucháč tamojšieho konzervatória). Jeho doménou, popri výdatnom technickom arzenáli, je intenzívny individuálny vklad ako výsledok až prekypujúceho tvorivého temperamentu. To sa odzrkadľovalo v tónovom, výrazovom, agogickom – napokon v celkovom výkone. Príznačnou črtou Pazderu je úsilie nezahrať ani jeden tón

bez toho, aby ho intenzívne neprežil. Jeho kantilény doslova vyžarujú zdravý náboj citovosti, utajovanej, na povrch sa derúcej vášne, sugestívnej spevnosti. V rýchlych úsekoch sa uplatňuje jeho iskrivý, až výbušný temperament, strhujúci svojou priebojnosťou a vitalitou. Tieto prvky znamenite korešpondovali s barokovým pocitom radosti z muzifikovania, ktorý je prítomný aj vo Vivaldiho partitúre. Pazdera pripravil ďalší zážitok večera – zodpovedala tomu aj rezonancia obecnstva, ktoré dlhotrvajúcim aplauzom prinútilo huslistu k prídavku (Paganiniho Capriccio pre sólové husle).

Dirigent Fischer sa neosvedčil len ako výrazný tvorivý typ v opusoch W. A. Mozarta, ale aj ako spoľahlivý a citlivý sprevádzač. Orchester pod jeho vedením neprodukoval iba zvukovú kulisu, ale výdatne spolupracoval a dotváral oporu pre sólistov.

Na záver sa žiada vysloviť želanie, aby sme sa v žilinskom Dome umenia stali častejšie svedkami takýchto kultúrnych udalostí a zážitkov.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Staronový baletný triptych

Takmer v päťach Adamovej Giselle sa objavil v repertoári baletného súboru SND pri príležitosti sedemdesiatin našej prvej scény nový titul. Ide o baletný triptych, pozostávajúci z troch kratších kusov, dramaturgicky scelených jednak spoločným adaptačným posunom literárneho diela do tanečnej podoby, ale i spoločnou tematickou platformou, resp. fenoménom tragickej lásky. Prvým opusom je tanečné stvárnenie hudobnej „shakespeareiády“ Romeo a Júlia od P. I. Čajkovského. V ďalších dvoch tituloch sa vrátili na javisko SND z deväť a jedenásťročného „nebytia“ predčasne stiahnuté balety, ktoré nesporne patria k tomu najlepšiemu, čo sa u nás v kontexte moderného tanečného umenia vyprodukovalo – Dom Bernardy Alby (hudba – S. F. Barroso) a Carmen (hudba – G. Bizet, R. Ščedrin).

Teda tri „baletizácie“ svetoznámych literárnych predlôh... Tri tanečné drámy... Tri variácie jednej témy... Tri osudy... Tri príbehy...

Ten o veronských milencoch transponoval do tanečnej reči Libor Vaculík. V jeho dramaturgicko-režijnej koncepcii, ktorej základným distribútorom je Čajkovského hudba, nedochádza k popisej, výpravne koncipovanej pohybovej reprodukcii dejových reálií Shakespeareovej tragédie. Autor sa správne rozhodol pre skomorené pohybového útvaru. Vynútil si ho predovšetkým skratkový charakter hudobnej štruktúry. Rešpektujúcej jej tvarové a významové špecifiká, hlavne tematický kontrast dvoch ústredných motívov – témy lásky a témy nenávisti, choreograf fragmentárne pertraktuje kľúčové subjektové momenty dramatickej predlohy. V súlade s týmto interpretačným pohľadom volí komorné obsadenie štyroch aktérov (Romeo, jeho matka, Júlia a jej otec). Syn Monteka a dcéra Kapuleta nastavujú svojou láskou zrkadlo umelo vykonštruovanej rodovej nenávisti, krutosti, pýche, hrozbám a represii, ktoré stoja v ceste ich mladému a úprimnému vzťahu. To všetko v premyslenom, prehľadnom, presvedčivom choreografickom balení, takže divák bez väčších ťažkostí dokáže zrekonštruovať jeho významové roviny. Výrazne tomu napomáha pre tanec dost atypické využitie hovoreného slova, ktoré predstavuje dôležitý, ak nie významovo nosný stavebný materiál výpovede. Civilne recitované Shakespeareove verše (občas dost nesúhlasne zakomponované do reprodukovateľného hudobného toku) Vaculík využíva ako barlu, o ktorú podopiera svoju choreografiu, aby sa miestami nezosypala. Spoliehajúc sa na slovo, jeho vysvetľovanie možnosti, choreograficky rezignuje na tému a do popredia vysúva takmer samoúčelné „hranie sa“ s pohybom, ktorý bez nadväznosti verbálneho kontextu (pri všetkom rešpekte k choreografickej plastickej invencii) nemá šance na sémantickú nosnosť. To však divák pod

náporom pôsobivých pohybových tvarov nemusí postrehnúť.

Napovedajúco funguje aj dobrá dekorácia hosťujúceho Milana Ferenčíka, obmedzená na zavesenú, podľa potreby sa tvarujúcu veľkú bielu textilnú kompozíciu a glosátorskú projekciu na horizonte. Scénický celok v potrebnom výtvarnom kontrapunkte dotvárajú imponujúce kostýmy tiež hosťujúcej Ľudmily Városovej.

Sumarizujem: Vaculíkova tanečná fantázia na motívy Shakespeareovej tragédie nie je mŕľnikom v jeho doterajšej, nesporne talentovanej choreografickej tvorbe. Osobne sa domnievam, že ho nezastihla v žiadateľnej tvorivej kondícii. Okrem toho až priveľmi prezrádza svoj televízny pôvod (choreograf ju pripravil pre HRPDM ČST). Na diváka odchovaného v našich baletných pomeroch však bude pôsobiť choreograficky suverénym dojmom, ako dielko nadpriemerné, prekračujúce bežnú kvalitatívnu normu. Lenže zložme si ružové okuliare a priznajme si, že naše baletné pomery pripomínajú chorý a anemický organizmus. A kvalitatívna norma? Tou by sme mali čím skôr pohnúť smerom k svetovým parametrom. Práve kvôli a v záujme takých neodškriepiteľných talentov, ako je Libor Vaculík.

Tanečný variant drámy F. G. Lorcu Dom Bernardy Alby, postavený na hudbu kubánskeho skladateľa Sergia Fernándeza Barrosa, bol na bratislavskej scéne premiérovaný v roku 1981 a priniesol veľmi zaujímavé podnety v pohľade na problém tanečnej drámy. Choreograficky a režijne ho pripravil ďalší Kubánec Iván Tenorio, ktorý vo významovo novej spolupráci s výtvarníkom Salvadorom Fernándezom našiel zodpovedajúci „baletizačný“ kľúč na otvorenie lorcovského krutého, trpiaceho, búriaceho sa i rezignujúceho „Domu“, naplneného dusivou erotickou atmosférou, kde despoticke Bernarda terorizuje svoje dcéry. Tvorcovia s vypätým etickým a sociálnym nábojom, v dialektickej väzbe privátneho a spoločenského zobrazili tragédiu španielskej ženy sputanej okovami zdegenerovaných morálnych kánonov minulosti. Dynamické, pádnej, drsnej choreografickej kresbe, ktorá tvaroslovné svojky pretavuje klasiku, folklórny a modernistický pohybový materiál, nechýba intelektuálny tvorcovský hmat. Vzrušuje neomylnosťou voľby každého pohybového akordu, kde ani jeden pohyb nie je samoúčelný, zbytočný, nepravdivo či nekompetentne pôsobiaci. Na integrite celku sa výrazne podieľa už spomenutá výtvarná stylizácia, ktorá umocňuje sémantické sily danej formy a funguje ako projektovaná plocha pre najrozmanitejšie asociácie.

Druhým návratom na scénu SND je tanečná transkripcia Carmen, ktorá diváka zavádza do sveta atraktívnej hudby Georgesa Bizeta v úprave Rodiona Ščedrína. Ide o scénickú kompozíciu choreografa a režiséra Bo-



P. I. Čajkovskij: Romeo a Júlia. Premiéru tanečnej fantázie inšpirovanej rovnomenou drámou W. Shakespearea pripravil J. Vaculík
Snímka D. Kminiaková

risa Slovák, ktorá v čase svojho prvého uvedenia (1979) narobila poriadny prievan a zaujímavosť rozšírila výrazové a poetologické spektrum slovenského tanečného umenia smerom k tanečnému divadlu.

Zdá sa, že Slovákovi sa podarilo oklamať čas, pretože jeho dielo ešte aj dnes (napriek istým už zvetralým a polemickým momentom) v konjunkture najčerstvejších filmových, televíznych a divadelných „carmeniád“ dokáže zaujať svojou výpoveďou, výraznou formou, jasnou divadelnosťou a silným výtvarným citom.

V celkovom obraze baletného večera zaujali hlavne interpretačné aktíva. Sú výrazom ambícií umeleckého šéfa baletu, ktorý usiluje o intenzifikáciu interpretačných schopností predovšetkým nastupujúcej generácie tanečníkov. V trojito a dvojito obsadených

úlohách uplatňuje svoje kvality a technickú mobilnosť snád každý, čo i len trochu použiteľný a perspektívny tanečník, počnajúci tými najexponovanejšími ako Nora Gallovičová, Mário Radačovský, Juraj Šiška, Dália Gáliková, Irina Čierniková, Jana Jurčová, Soňa Zejdová, Libor Vaculík, Igor Holováč a iní a končiac do ofsajdu sa dostávajúcou staršou generačnou vlnou v zastúpení Jurija P. Plavnika, Evy Šenkýřikovej, Rozálie Zmekovej, Dušana Nebylu, Aleny Macháčovej a ďalších.

Premiérou staronového baletného triptychu sa dostal do repertoáru baletu SND atraktívny titul, ktorý má neodškriepiteľné predpoklady na úspešné scénické fungovanie a divácky záujem.

VELIKA JANEČKOVÁ



O jednej z možností, ako realizovať svoju lásku k opernému umeniu, sme sa pohovárali s iniciátorkou novovzniknutého Klubu priateľov opery SND, vedúcou oddelenia dokumentácie SND Aliou Kristou Varkondovou.

Klub vznikol v období, kedy sa ako huby po daždi objavil celý rad iniciatív, strán, hnutí a pod.

V termíne ustanovenia netreba hľadať širšie významy. S myšlienkou vytvoriť klub priateľov opery som sa zapodievala už dlhšie, nebola však ujasnená jeho forma, štruktúra, technicko-organizačné zabezpečenie a pod.

PRE PRIATEĽOV OPERY

Od 10. februára, kedy ste boli oficiálne zaregistrovaní na MVŽP SR uplynulo síce len niekoľko týždňov, najhoršie, predpokladám už máte za sebou.

Klub bol predbežne ustanovený pri opere SND, kde je zatiaľ umiestnený aj „hlavný stan“, t. j. organizačné zabezpečenie. Vedenie divadla nám tu dalo dokonca raz mesačne (prvé utorky v mesiaci od 16.00 do 18.00 hod.) k dispozícii spoločenskú miestnosť, ktorá plní dočasne úlohu klubovne. Perspektívne však počítame so samostatnými, na divadle nezávislými priestormi a platenou pracovnou silou. V našich radoch je t. č. okolo 400 členov, organizačne ich zabezpečujeme na úkor vlastného času a pochopiteľne bez nároku na honorár.

Otázka priestorov a najmä finančného zabezpečenia zrejme úzko súvisí so spoluprácou s ministerstvom kultúry. Aké sú tu perspektívy?

– Svoje plány a požiadavky sme na MK už predložili, teraz nám neostáva, než dúfať, že sme v poradi. Určitý prírastok bude z členských príspevkov, ktoré sme predbežne do-

hodli na 100 korún ročne (pre študentov a dôchodcov polovica), doterajšie výdavky sme však hradili z vlastného vrecka. Nezáväzná prísľuby finančnej pomoci máme i zo strany vedenia divadla a dokonca i od zahraničných sponzorov. Čo sa týka samostatnej práce, i v budúcnosti bude postavená najmä na najaktívnejších členoch, či už je to terajší predseda Pavol Polóny, lekár zo Zlatých Kľasov, alebo mnohí ďalší, pre vec zapálení organizátori.

Zameriavate svoju činnosť prednostne na propagáciu našej prvej scény?

– To bola pôvodná myšlienka, dnes nám ide o širší záber – predpokladáme, že láska k opere sa odrazí na vzťahu k hudobnej kultúre ako takej, povzniesie estetické cítenie.

Ako je z tohto pohľadu koncipovaný plán činnosti?

– Program chceme pripraviť vždy na celú divadelnú sezónu. Budú sem patriť návštevy predstavení na celom území republiky (perspektívne i v zahraničí), sobotňajšie matiné s významnými osobnosťami (chceme pozvať napr. Marcela Prawyho), predpremiérové

matiné s tvorcami premiérovanej inscenácie, tlačové besedy s vedením opery, perspektívne počítame s filmovými prehliadkami. Pravidelne budeme pripravovať informačný bulletin.

Budú mať členovia klubu nejaké výhody, napríklad pri obstarávaní vstupeniek na atraktívne predstavenia?

– Niektorí iniciatívni členovia vytvorili v tomto smere neoficiálnu komisiu pre získanie lístkov. Ich úlohou je zakúpiť okolo 50 miest na predstavenie a spravodlivo ich rozdeľovať medzi ostatných.

Je ešte možné stať sa členom klubu? V prípade, že by sa našli záujemcovia, čo im môžete ponúknuť ešte v tejto sezóne?

– Členom sa môže stať každý. Stačí napísať na adresu klubu (SND, Gorkého 2, 815 06 Bratislava). Z tohtoročnej ponuky spomeniem matiné s Gustávom Pappom, zájazd do Brna, tlačovú besedu s vedením opery, v júni sa vybraní členovia zúčastnia vo Viedni na oslavách jubilea P. I. Čajkovského, kde budú účinkovať i naši sólisti.

Pripravil: JURAJ DOŠA

POTREBUJEME KVALITNÝCH UČITEĽOV

Muzikantskou dielňou v pravom slova zmysle bolo stretnutie troch desiatok učiteľov hudobnej výchovy zo základných, materských i zo strednej pedagogickej školy 7.-9. 2. 1990 v Doškofovacom stredisku KPÚ v Budmericiach. Tvorivý prístup učiteľa hudobnej výchovy vo výchovno-vzdelávacom procese – ako nazvali seminár usporiadatelia: kabinety hudobnej výchovy a LŠU pri Krajskom pedagogickom ústave v Bratislave a pri Pedagogickom ústave mesta Bratislavy – je nevyhnutnou podmienkou spontánneho rozvíjania hudobnosti detí, predpokladom tvorivého objavovania hudobných zákonitostí a zároveň rozvoja ich tvorivých schopností v najširšom slova zmysle. Uplatňovanie hudobnej kreativity v hudobnovýchovnej práci s deťmi je zároveň významným motivačným činiteľom, prostriedkom vzbudenie záujmu o hudobné činnosti a o hudbu vôbec. Jednoznačne o tom účastníkov seminára presvedčila skupina detí – žiakov 3.-4. ročníka z budmerickej základnej školy, s ktorými „muzicfoval“ hudobný skladateľ Juraj Hatrík, aby podnietil ich prirodzenú aktivitu, hravosť, poetičnosť a najmä muzikalitu a tak priamo dokumentoval tézu svojej vstupnej prednášky na tému Výchova ku kreatívnosti v hudobnej výchove. Realizoval s deťmi syntetický projekt – hudobné divadlo, s tematikou rozprávky O dvanástich mesiačikoch, ktorého súčasťou boli nielen nové piesne na ľudové texty, ale aj zvukomalebne stvárnené „obrazy prírody“ v ročných obdobiach, ba i charaktery rozprávkových postáv. Deti pod jeho vedením plne prežívali pocit aktívnych tvorcov a zároveň vlastnou skúsenosťou objavovali dôležité hudobné javy. Do hudobnej akcie sa spevom, hrou na nástrojoch i pohybom zapojili všetci účastníci seminára. Navyše mali možnosť kedykoľvek „zasiahnuť“ do akcie, navrhnúť i svoje riešenie danej situácie.

Juraj Hatrík v spomínanej ukážke tvorivo a muzikantsky nápadito využil instrumentár detských (didaktických) hudobných nástrojov, ktoré vyvinul doc. dr. Emil Michl z Pedagogickej fakulty v Prešove. Instrumentár tvorí sústavu metalofónov, zvonkohier „minicimbalov“ i rôznych vizuálne a zvukovo zaujímavých bicích nástrojov (klepačka, trepostalka, vtáčik, koník...). Sú bližšie zvukovej i melodickej podstate nášho folklóru ako napríklad u nás bežne používaný orffovský instrumentár. E. Michl na seminári osvetlil svoj hudobnovýchovný systém, ktorého významnou súčasťou sú i tieto hudobné nástroje, ako aj ďalšie vizuálne učebné pomôcky. Je zameraný na uvedenie rytmizáciu a intonáciu, ktoré sú podľa autora predpokladom tvorivej práce s deťmi riekankami, piesňami, skladbičkami. Aj on aktívne zainteresoval prítomných, aby si vyskúšali „na vlastnej koži“ ako napríklad použiť diatonický usporiadaný rad metalofónnych tónov pri rytmicko-melodickej úprave riekanky.

Účastníci seminára mali možnosť porovnávať a zamýšľať sa nad dvomi rozličnými cestami smerujúcimi k jednému cieľu – k rozvíjaniu záujmu detí o hudbu. I preto sa zaneprápnili do nasledujúcej diskusie nadväzujúcej na uvedenú činnosť. Keďže väčšina účastníkov pôsobí vo funkcii okresných, resp. obvodných metodikov, podelili sa so svojimi poznatkami, skúsenosťami a spoločne sa zamýšľali aj nad ďalšími perspektívami hudobnej výchovy. Zhodli sa v názore, že pri dôslednej realizácii tvorivého princípu a väčšej samostatnosti učiteľa vo výchovno-vzdelávacom procese je nevyhnutná jeho kvalitná, odborná a metodická pripravenosť. Hudobné záujmy dieťaťa treba hravými, kreatívnymi prístupmi podchytiť od najnižšieho veku. Preto je okrem iného dôležité, aby hudobnú výchovu od 1. ročníka vyučovali absolventi s hudobno-výchovnou špecializáciou. Každý učiteľ musí neustále vo svojom odbore rásť, hľadať vhodné prostriedky pre špecifické podmienky kolektívu svojich žiakov. K tomu treba ponúknuť rozmanitý materiál na výber, no i priestor na výmenu skúseností. Vhodnou pôdou môžu byť práve formy priebežného vzdelávania učiteľov, o čom nás presvedčil aj budmerický hudobno-výchovný seminár. Priniesol viacere organizačno-metodické podnety využiteľné aj pri budúcich takýchto stretnutiach: prednášatelia zredukovali svoj monológ na minimum, vystupovali skôr vo funkcii moderátorov metodického dialógu, organicky spojeného s praktickou činnosťou celého kolektívu. Užitočná bola i priama konfrontácia dvoch rôznych metodických prístupov.

M. ŠIMKOVIČOVÁ
L. KOPINOVÁ

List učiteľov Ľudovej školy umenia M. Ruppeldta v Bratislave námestníkovi ministerstva školsťva a mládeže p. Hejnému

24. marca sa na Schifellovej ulici v Bratislave konalo celoslovenské fórum učiteľov Ľudových škôl umenia. Z Vášho vystúpenia sme sa dozvedeli o nemožnosti zriadiť na ministerstve samostatný odbor alebo oddelenie pre riadenie práce umeleckého školstva. Rozhodne proti takémuto stanovisku protestujeme.

Odvolať sa na tieto skutočnosti:

- Absolventi LŠU sa žiadnym (!) percentom nepodieľajú na kriminalite u nás
- LŠU boli a sú základným stupňom umeleckých škôl a vychovávajú umelcov, ktorí v zahraničí reprezentujú nie LŠU ale vlast (!), ktorí prinášali a prinášajú tvrdú menu.
- Úroveň citových väzieb (vysoké percento rozvodovosti Petržalky – 200 tisícové mesto malo do minulého roku len 1 LŠU), morálky, etiky rapídne klesá.
- V súčasnosti, keď sa hranice štátov stávajú čoraz menšou bariérou, vystupuje do popredia neschopnosť našich detí dohovoriť sa. Umenie nie je postihnuté jazykovou negramotnosťou. Z toho vyplýva: je to jedna z mála sfér, kde môže naša spoločnosť vstúpiť do okamžitej konfrontácie so svetom.
- Vyjadrenie odborníkov, skúmajúcich produktivitu a efektívnosť našej práce, hovoria jasne o laxnom prístupe pracovníkov voči závodu, podniku, voči svojej práci. Umenie

je sféra, kde nemožno žiadnymi číslami, počtami odevičených hodín, statistikami, oklamať národ, svet ani vládu. Tu buď vieš a hráš, recituješ, tancuješ, alebo nevieš a v tom prípade ti nepomôže odvolávať sa na nič. Všetci absolventi LŠU teda jasne poznajú, čo je to skutočne práca, sú vedení k vytrvalosti, trpezlivosti a cieľavedomosti.

- Kultúrne povedomie nášho národa. Nevie, či sa niekto z nás môže chváliť vo svete s našimi jadrovými elektrárnami, zaostatou elektronikou, obchodmi plnými ležiakov, neživými riekami, odumierajúcimi lesmi, zdravotníctvom a mnohým iným. Určite sa ale môžeme pochváliť a v čase temna nás reprezentovali v dobrom Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů, Suchbát, Cikker, Dvorský, Topercz, Neumann, Slovenská a Česká filharmónia, SLUK, Lúčna a to spomíname len oblasť hudby. Ostáva literatúra, výtvarné umenie, film, divadlo, réžia, tanec, architektúra, tradícia kultúrnych a vzdelávacích inštitúcií – Academia Istropolitana, Karlova univerzita, Matica slovenská, Umelecká beseda (centrum a fungovanie ktorej muselo byť v posledných desaťročiach prenesené od nás do zahraničia). To všetko je umenie.

- To isté umenie má dnes vytvorené neslávne podmienky. LŠU nie sú školami, ale školskými zariadeniami na odkladanie detí, podobne ako materské školy a školské druž-

ny. Väčšinou fungujú v priestoroch, ktoré žiadnemu zahraničnému odborníkovi radšej neukazujeme, pretože nesplňajú ani požiadavky estetiky, akustiky, majú škodlivý dopad na sluch učiteľov aj detí. Tí, čo sa sem nedopatrením dostali, sa vyjadrujú obdivuhodne a nemôžu pochopiť priamu alebo nepriamu úmernosť – vytvorené podmienky a fantastické výsledky.

- P. R. Berger vo svojej práci načrtáva všeobecný koncept umeleckého školstva. Nielen umelecké školstvo, ale školstvo vôbec prenáša do sféry duchovna, očisťuje školy od nánosov špiny a omylov. Konečne vidí problémy nie izolovane a nie po starom. Aké je však smutné, že v dnešnej dobe pracuje na ministerstve skupina odborníkov a za jej chrbtom ktosi rozhodol „o nás bez nás“.

A ešte niečo, pán námestník, nevieme, či človek môže byť optimistom a súčasne hlásať: „to sa nedá a to sa tiež nedá“.

Argumentujúc týmito faktami Vás žiadame o prehodnotenie stanoviska MŠMaTV ku zriadeniu odboru umeleckých škôl na ministerstve a riešeniu problematiky LŠU ako základného umeleckého školstva a nie školského zariadenia.

Za kolektív učiteľov
ZUZANA HRUŠKOVÁ
riaditeľka školy

DETI Z VIEDNE

30. marca zavítali do Bratislavy pedagógovia a žiaci Hudobnej školy z Viedne – Liesingu, ktorí nadviazali družbu s LŠU na Bilíkovej ulici v Bratislave. Učiteľia obidvoch škôl sa stretli na priateľskej besede, aby konfrontovali svoje skúsenosti a postrehy z oblasti hudobnej pedagogiky a školstva. Napriek viacerým odlišnostiam, medzi ktoré patria na viedenských hudobných školách štyri trojročné cykly, pričom jednotlivý cyklus môže nadaný žiak urobiť aj za jeden rok, objavili mnoho spoločných znakov i problémov. Viedenská Hudobná škola tiež nemá vlastnú budovu a rovnako ako LŠU na Bilíkovej ulici je nútená prispôbovať sa požiadavkám škôl, kde je v podnájme. Osnovy pre viedenských pedagógov sú len návodom k ich veľkorysému a variabilnému uplatneniu. Ich výsledky zodpovedajú úrovni našich hudobných škôl, čo potvrdil aj večerný koncert v Moyzesovej sieni v Bratislave.

Medzi viedenskými pedagógmi bol aj dr. Erwin Rieger, šéfredaktor hudobného časopisu Fidelio a riaditeľ, profesor Franz Is-

vanits, ktorý na koncerte poďakoval riaditeľke LŠU na Bilíkovej ul., pani Kamile Fridnerovej za srdečné privítanie a príjemný pobyt v Bratislave.

Dobré výkony spojené s krásnym umelec-

kým zážitkom sa stali vzpruhou do ďalšej práce aj bratislavským deťom, ktoré onedlho čaká podobný koncert vo Viedni.

DANA JAKUBCOVÁ



Baletné vystúpenie detí z viedenskej hudobnej školy

Snímka D. Jakubcová

HIS informuje

- V podaní Tatiany Lenkovej-Hurovej zaznel na koncerte pod názvom Literárno-hudobný večer 17. 9. 1989 v Eisenstadte a 18. 2. 1990 v Gänsevorde (Rakúsko) výber z českej a slovenskej klavírnej tvorby (L. Janáček – Po zarostlém chodníčku, J. Cikker Tatranské potoky, E. Suchbát – Sonáta rustica).
- Profil Jána Cikkera pod názvom Prolific Slovakian composer inspired by folk music (Plodný slovenský skladateľ inšpirovaný ľudovou hudbou) uverejnil The Times 20. 1. 1990.
- Svetová premiéra diela Martina Burlasa „13“ pre klarinet a sláčikové trio odznela na koncerte súboru VENI 8. 3. 1990 v aule Univerzity per Stranieri, Perugia, Taliansko. Členovia súboru sa tu zároveň zúčastnili na seminári venovanom tvorbe kórejskej skladateľky Younghi Pagh-Paan.
- Festival súčasnej tvorby nemeckých skladateľov sa uskutočnil v Berlíne v dňoch 23. – 28. 2. 1990 pod záštitou Zväzu skladateľov a muzikológov NDR. Záujemcov upozorňujeme na programový bulletin z tohto festivalu, ktorý obsahuje podrobné anotácie diel i stručné profily skladateľov.
- International Composers Competition Camillo Togni (Medzinárodná skladateľská súťaž Camillo Togni) je otvorená pre skladateľov všetkých krajín nar. po 31. 12. 1949. Podmienkou je kompozícia pe 1 – 18 nástrojov v dĺžke 4 – 15 min. Prihlášku treba poslať do 31. 7. 1990 na adresu: Alla Segreteria del Concorso Internazionale di Composizione „Camillo Togni“ c/o Associazione Nuovi Spazi Sonori c. p. 196 – 25 122 Brescia, Italy. JS

KONKURZY

ONV odbor školstva, mládeže a telesnej výchovy v Liptovskom Mikuláši a Riaditeľstvo Ľudovej školy umenia v Ružomberku vypisuje konkurz na učiteľa hry na akordeóne od 1. 9. 1990. Žiadosti posielajte na ONV OŠMTV v Lipt. Mikuláši alebo priamo na Riaditeľstvo Ľudovej školy umenia v Ružomberku, Revolučné nám. 56, PSČ 03401.

x x x

Štátna filharmónia Košice vypisuje konkurz na miesta:

- zástupca koncertného majstra I. huslí,
- koncertný majster violončel,
- I. lesný roh,
- kontrabas-tutti.

Kvalifikačné predpoklady: absolútórium konzervatória alebo vysoká škola príslušného smeru (v prvých 2 prípadoch je VŠ podmienkou). Veková hranica 35 rokov.

Prihlášky so životopisom (vzdelanie, prax) prijíma personálne oddelenie ŠFK, Dom umenia, O4123 Košice. Konkurz sa uskutoční 15. júna 1990 o 13.00 hod. Cesťovné hradíme iba prijatým uchádzačom.

x x x

Ministerstvo Kultúry SSR vyhlasuje konkurz na miesto

riaditeľa Slovenského hudobného fondu v Bratislave.

Predpoklady: VŠ vzdelanie, aktívna znalosť 2 cudzích jazykov, 12 rokov odbornej praxe, organizačné a riadiace schopnosti. Prihlášky s osobným dotazníkom, životopisom a dokladom o vzdelaní prijíma do 14 dní po zverejnení MK SSR – odbor personálnej práce, Suverovova 12, 813 31 Bratislava.

Lucia Poppová opäť doma

Sme malý národ, i preto by sme sa práve my mali stotožniť so známym mottom Hemingwayovho románu Komu zvoní do hrobu o tom, že žiadny človek nie je ostrov sám osebe, ale je kus pevniny a stratou každého jednotlivca ubudne z nás všetkých... A predsa sme si dlhé desaťročia dovolili luxus ignorovať, ba dokonca zavrhnúť mnohých, takmer vždy práve tých najschopnejších z nás, za ich údajnú zradu. Za to, že chceli vydať zo seba maximum a to najlepšie, za to, že chceli byť slobodní. Je jednou z veľkých radostí dnešných nežnovevolučných čias, že sme ich opäť našli. Sme hrdí, že sú Slováci, tešíme sa, že na svoj národ nezabudli a odpustili.

Po dvadsiatich siedmich rokoch sedí medzi nami vlastne naša prvá veľká speváčka hviezda, Lucia Poppová. Svetová ešte dávno pred Dvorským a ďalšími z radu vynikajúcich mladých slovenských spevákov. Jej umenie sme, žiaľ, poznávali väčšinou len prostredníctvom rakúskej televízie. Vtedy, v šesťdesiatom treťom, keď sa rozhodla odísť, či skôr zostať vo Viedni, práve končila štúdium na VSMU a po predspejvaní sa ešte len uvažovalo o jej angažmánu do opery SND. Celú svoju veľkú a obdivuhodnú medzinárodnú kariéru si už vybudovala v zahraničí. Teraz je opäť tu, medzi skromnou (a nielen počtom) skupinkou bratislavských novinárov a jej prvá tlačovka na domácej pôde pripomína skôr spomínanie po návrate blízkeho človeka.

— Že sme vtedy ostala vo Viedni, nebolo dopredu naplánované, bola to vlastne veľká náhoda. Práve počas mojej návštevy u tety vo Viedni sa konalo predspejvanie vo viedenskej Štátnej opere. Moja teta, veľká milovníčka opery, ma nahovorila, aby som išla skúsiť šťastie. Už predtým som spievala kde komu, len tak, perspektívne, aby o mne vedeli. Mala som našťudovanú Kráľovnú noci z Mozartovej opery Čarovná flauta, ktorú vtedy, tiež náhodou, spievala vo Viedni jediná speváčka. Tak som skúsila šťastie a vyšlo to. Ponúkli mi angažmán. Nebolo ľahké rozhodnúť sa. Bola to však veľká príležitosť.

Spomína s úsmevom: je to už dávno, obavy, úzkosť i nádeje mladé študentky sú už len nostalgickou spomienkou. Zasmieja sa aj nad tým, ako sa vtedy po Bratislave rozprávalo, že Lucia si sadla na schody pred Karajanove dvere, rozhodnutá neodísť, kým ju nevypočuje. Samozrejme, že to všetko bolo inak. Karajan ju síce počul, ale až o niekoľko mesiacov neskôr. To už mala vo vrecku elévsku zmluvu, keď jej vysoké „efko“ nadvihlo šéfa Štátnej opery. Kráľovnú noci potom spievala ako svoju prvú veľkú rolu, hneď po Barbarine vo Figarovej svadbe. Kráľovná noci bola pre Luciu Poppovú vôbec osudová.

Priniesla jej aj prvú nahrávku u renomovanej gramofónovej firmy His Masters Voice, s vynikajúcim dirigentom Ottom Klempererom i účinkovanie v Metropolitnej opere v New Yorku.

Pani Hrušovská, jej profesorka spevu, hovorí o Poppovej muzikalite a inteligencii. Je to ešte dôležitejšie než krásny hlas od Boha. Ten sa bez správnej techniky, podloženej inteligenciou a hudobnosťou veľmi rýchlo pomíne. Lucia naopak začala rýchlo stúpať po rebríčku slávy.

— Pred Metropolitan som spievala ešte v Coven Garden, síce len Oskara v Maškarnom bále, ale bola to svetová scéna, na ktorej som potom účinkovala prakticky každú sezónu. Po New Yorku prišiel Paríž... no a potom som si uvedomila, že budovu nemožno začať stavať od strechy, ale potrebuje základ.

A opäť využila príležitosť a prijala ponuku kolínskej opery. Opera získala výbornú speváčku tým, že jej ponúkla vybudovať si u nich repertoár, dokonca podľa vlastného výberu s povinnosťou pol sezóny spievať na domácej scéne a druhú využívať na zahraničné hosťovania. Aké jednoduché. Nie je to inšpiratívny príklad aj pre našu operu? Veď viedenská opera je na skok a tá nemá čas vychovať začínajúcich spevákov. Ako vraví pani Poppová. Viedenski filharmonici robia korepetície. V Kolíne zostala deväť rokov. Vybudovala si tu vlastne celý svoj obdivuhodne široký Mozartovský repertoár i svoj spevácky profil.

— Zistila som, že moja doména sú Mozart a Strauss, v nich som sa cítila najlepšie. Spievala som síce aj taliansky repertoár, najmä tzv. hravé opery Donizettiho a Rossiniho, ale veľmi málo Verdiho oper a ešte menej Pucciniho.

Vzápätí prišli gramofónové nahrávky. Treťinu z jej celoročnej práce vyplňa nahrávanie. Dnes je to už 135 titulov. Mnohé postavy z platní na scéne nikdy nerobila. Rovnako dôležité sú pre ňu aj koncerty, piesňové recitály. Základnou podmienkou dobrého speváka je aj pracovitosť a usilovnosť. Na zvládnutie kvanta repertoáru, najmä piesňového, sa potrebovala rýchlo naučiť niekoľko cudzích jazykov. Pri 80–90-tich piesňových textoch sa najviac bála, že zabudne text. „Pani profesorka radila: Nejde to? Ja by som to skúsila s učeníom.“ Spomína, že sa učila všade: vo vlaku, lietadle, autobuse. Cestovala a dodnes cestuje veľa a často. Je to podľa nej tá najmenej príjemná stránka speváckeho povolania.

Lucia Poppová je prirodzená, milá, šarmantná, trepezlivo a s typickým dievčenským úsmevom ochotne odpovedá na všetky otázky. Je veľkou osobnosťou už i svojou tole-



Snímka P. Mikulášek

rantnosťou, skromnosťou, ale i potrebou mať vždy vlastný názor a vedieť si ho obhájiť. Z toho vyplýva aj jej vzťah k umeleckým kolegom a spolupracovníkom. Pracovala s mnohými vynikajúcimi umelcami, mala to šťastie, že zažila ešte staršiu povojnovú generáciu veľkých spevákov a dirigentov ako bol Fritz Wunderlich, Nicolai Gedda, Elisabeth Schwarzkopf, Otto Klemperer, Josef Krips, Herbert von Karajan. Spomína na Karajana:

— Bol veľmi náročný a úplný diktátor. Robili sme spolu niekoľko vecí, ale v niektorých situáciách som nebola ochotná ustúpiť zo svojho stanoviska. Vždy mi hovorieval, že som veľmi neposlušná. Ja však musím mať vždy pocit, že stojím za tým, čo robím. Nemôžem inak. — To je výborné — povedal mi — tak už sme dvaja. Hoci sme kvôli tomu potom už veľa nespupracovali, skôr sme sa veľmi „ráčili“. Často som sa s nim radila a aj o osobných problémoch.

Medzi kolegami má veľa priateľov, zastáva názor, že zdravá konkurencia je potrebná a neškodí. Naopak, pomáha. Aj medzi veľkými hviezdami môže existovať ozaštné priateľstvo. Prirodzene otázky sa týkajú aj našich spevákov.

— Naposledy som spievala s Jozefom Kundlákem v milánskej La Scale v Majstroch spevákoch norimberských. Ale už som robila aj s Petrom Dvorským a Editou Gruberovou.

A čo si myslí o slovenskom vokálnom fenoméne?

— Vždy keď sa zjaví ďalší mladý slovenský spevák hovoria mi: vy tam máte hniezdo! A majú pravdu. Je to škola, určitý systém, ktorý funguje. Kvalitné hlasy sú na celom svete. Úspech je práve v spôsobe výchovy a prípravy. Dôležitý je aj výber pedagóga. Medzi učiteľom a žiakom musí panovať absolútna dôvera. Ja som mala veľké šťastie. S pani Hrušovskou sme si boli veľmi blízke, mali sme podobné predstavy.

Práve vďaka dokonalej technike má i dnes, po mnohých rokoch spievania, svieži, mladý

a neopotrebovaný hlas. Slovenské hlasy majú podľa nej okrem techniky aj osobitú farbu: sú teplé, široké, viac podobné talianskym.

— Niekedy ma mrzelo, že som nebola ten typický slovenský hlas. Ja som skôr klasicko-mozartovský, či rakúsko-nemecký typ. Ale vekom hlas dozrieva, dnes mám širšiu strednú polohu a teplejšiu, temnejšiu farbu. Slovenskí speváci však toto majú od začiatku.

Tlačová konferencia sa koná pár dní pred koncertom sólistov opery SND vo Viedni, na ktorom, bez nároku na honorár, spolupracuje aj Lucia Poppová. Spieva o. i. spolu s Petrom Dvorským dvojspev Mařenky a Jeníka zo Smetanovej Predanej nevesty.

— Mařenka bola vždy kus môjho srdca. Ale dlho som sa bránila ju spievať. Je príliš nízko, príliš silno instrumentovaná, pod vplyvom Wagnera. Napokon ma presvedčili. Len nedávno som sa s ňou rozlúčila. Na poslednom predstavení vo viedenskej opere, spievanom samozrejme v nemčine, som na veľké prekvapenie dirigenta i publika zaspievala naposledy známu áriu Ten lásky sen v češtine. Bol to obrovský úspech.

Napriek tomu, že pani Poppová má rakúske občianstvo, žije a domovskú scénu má v Mníchove; že ju zahraničie klasifikuje ako rakúsku, prípadne českú speváčku, ona sa neprestala cítiť Slovenka. Snád to teraz pocítite i u nás doma. Pani Poppová je ochotná spolupracovať, zatiaľ však nie je na repertoári opery inscenácia, v ktorej by mohla hostovať. Takže sa zdá, že najbližšie ju bude slovenské publikum počuť na tohtoročných Bratislavských hudobných slávnostiach. Spieva Straussove piesne s Bamberckými symfonikmi. Dohodnuté je i účinkovanie na tomto festivale na budúci rok. V Československu však spieva už v máji t. r. na záverečnom koncerte Pražskej jari, v Beethovenovej Deviatej s Leonardom Bernsteinom. Takže vitajte doma!

MARTINA HANZELOVÁ

● Viedenská štátna opera má v súčasnosti snád najbohatšiu ponuku Verdiho oper. Na jej repertoári je totiž 13 z majstrovských diel tohto, u viedenského publika tak obľúbeného Taliana, ktorý sa už za svojho života tešil vo Viedni mimoriadnej popularite. Deväť z jeho oper malo práve tu svoju nemeckú premiéru, bezprostredne po prvom predvedení. Keď uvažíme, že z celkového počtu 28 Verdiho oper sa trvale udržalo na repertoári približne 18 diel, je spomínaných 13 repertoárových verdioviiek úctyhodné číslo. V tomto roku pripravuje viedenská štátna opera v mesiacoch september – december uvedenie zvláštneho cyklu Verdiho oper. V novom našťudovaní a obsadení uvedú nasledovné diela: La Traviata, Attila, Falstaff, Trubadúr, Don Carlos, Luisa Miller, Otello, Simon Boccanegra, Rigoletto, Aida, Maškarný bál, Macbeth a Sila osudu. Medzi interpretmi sú viaceré stálice operného neba o. i. F. Araiza, M. Freni, E. Gruberová, P. Dvorský, P. Capuccilli, P. Burčuladze, G. Beňačková, R. Bruson, N. Raimondi. Táto bohatá zatiaľ Verdiho oper však nijako neovplyvňuje uvádzanie diel Verdiho veľkého antipódu Richarda Wagnera. I v tejto sezóne zaradila viedenská opera do programu Lietajúceho Holanďana, Tanhäusera, Lohengrina, Tristana a Isoldu, Walkýru, Majstrov spevákov norimberských a Parsifala.

● Gabriela Beňačková sa v tejto opernej sezóne po prvý raz vo viedenskej Štátnej opere predstaví v role Tatjany v Čajkovského opere Eugen Onegin.

● Na tohtoročných Bergenských hudobných slávnostiach (20. 7. – 22. 8. 1990) uvedú v Rakúsku po prvýkrát zriedkavo inscenovanú operu Alfreda Catalaniho La Wally na libreto Luigiho Illica. Dirigentom Vieden-

Zo zahraničia

ských symfonikov a zboru viedenskej Volksoper je Pinchas Steinberg, sólistami Liliana Nikiteanu, Andrea Rost, Mara Zampier, Norman Bailey a d. Na známom javisku nachádzajúcim sa na hladine bergenského jazer, je tentoraz plánovaná inscenácia opery R. Wagnera Lietajúci Holanďan, v režii Davida Pountneya a na scéne Stefanosa Lazari-disa. Dirigujú Ulf Schirmer a Wolfgang Rot. Ťažiskom orchestrálnych koncertov je cyklus venovaný 90. výročiu orchestra Viedenských symfonikov, na ktorom zaznejú diela premiérovane a komponované pre toto teleso. Významným hosťom festivalu bude aj Moskovská filharmónia s dirigentom Dmitrijom Kitajenkom.

● V Ossiachu a Villachu sa od 5. júla do 30. augusta 1990 opäť koná festival Carinthischer Sommer (Korutánske leto) s bohatou ponukou operných, koncertných, literárnych i vzdelávacích programov. Medzi účinkujúcimi orchestrami je napríklad Maďarská filharmónia, Slovenská filharmónia, Česká filharmónia, The Academy of St. Martin in the Fields, Wiener Akademie, Moskovskí symfonici a Moskovská filharmónia, z dirigentov o. i. Václav Neumann, Dmitrij Kitajenko, Ken-Ichiro Kobayashi a Zdeněk Košler. Jedným z dominantných cyklov tohtoročného Korutánskeho leta je cyklus venovaný Mozartovi – Mozart '90 – Amadeus ante portas. V ďalšom cykle: Maj-

stri-solisti dneška a zajtrajška vystúpia známe osobnosti: klaviristi Paul Badura-Skoda, Rudolf Buchbinder, huslista Ernst Kovacic, violončelista Heinrich Schiff, organista Martin Haselböck a i. Je potešiteľné, že medzi známymi vokálnymi umelcami ako je Ruggero Raimondi, či Nicolai Gedda je viacero našich spevákov – Peter Mikuláš, Jozef Kundlák, Eva Jenisová, Hana Štolfová-Bandová.

Korutánske hudobné leto pamätá i na detských návštevníkov. V Korutánskom detskom lete sa okrem klasických koncertov pre deti počíta aj s ich aktívnou účasťou v rámci kurzov – detských tanečných a hudobných dní. Počas Korutánskeho leta sa uskutočnia aj 2 interpretačné semináre: Husľový seminár prof. Ernsta Kovacica v Ossiachu (9.–20. júla) venovaný Mozartovým dielam a seminár piesňovej interpretácie pre spevákov a klaviristov (6.–15. augusta v Ossiachu) pod vedením prof. Erika Werba a Henny von Walter. Na programe sú piesne Mozarta, Haydna, Beethovena a Schuberta.

● Wiener Festwochen 1990 (máj – jún 1990) ponúkajú rôznorodý program koncertov, divadelných, operných predstavení a výstav. Ich súčasťou sú i medzinárodné hudobné slávnosti Spoločnosti priateľov hudby, ktoré v tomto roku majú niekoľko dramatických akcentov: 1. Mozart a Salieri, 2. Ruská hudba (pri príležitosti 150. výročia

narodenia P. I. Čajkovského), 3. Ernst Kronek (90. výročie narodenia). V rámci hudobných slávností sa uskutoční aj výstava na tému Mozart a Salieri. Významnou udalosťou bude aj inscenácia opery W. A. Mozarta Don Giovanni s dirigentom C. Abbandom, režisérom Lucom Bondym, sólistami R. Raimondim, A. Kočergom, Ch. Staderom a d., ktorá sa realizuje v koprodukcii Viedenskej štátnej opery a Wiener Festwochen.

● Pierre Boulez uzavrel so spoločnosťou Deutschen Grammophon dlhodobú zmluvu, v rámci ktorej v priebehu niekoľkých rokov opätovne vydajú jeho staršie nahrávky a realizujú nové ako napríklad Bartókovu Cantatu profanu s Chicagským symfonickým orchestrom, orchestraálne diela Debussyho a Messiaena s Clevelandským orchestrom a medzi nimi niektoré vlastné kompozície, o. i. klavírny koncert venovaný Maurizioovi Pollinimu.

● V západonemeckom vydavateľstve Schott vyšiel životopis v minulom roku zosnulej legendy klavírnej interpretácie – Vladimira Horowitza. Jeho autorom je americký hudobný kritik a spisovateľ Glenn Plaskin, pôvodne koncertný klavirista, ktorý s dôslednou vytrvalosťou odhaľuje všetky tajomstvá, ktoré po celý svoj život starostlivo okolo seba budoval samotný klavirista.

● Anglický muzikológ a dlhoročný prezident Accademia Monteverdiana Denis Stevens vydal s vlastným podrobným komentárom kompletne listy Claudia Monteverdiho, kde v sprievodnom bohatom fotografickom materiáli ozrejmujú historické pozadie a súvislosti spomínané v listoch. Vyše 500-stranová publikácia vyšla nedávno po prvý raz v nemčine vo vydavateľstve Piper.

POSOLSTVOM HUDBY OSLOVIŤ ČLOVEKA

Hovoríme so skladateľom Ivanom Hrušovským

IDEÁLY HUMANIZMU

posväcujú tento čas. Stali sa krédom nášho národa, kultúry, človeka. Oratórium Canticum pro pace bolo víziou tejto predpovede. Dnes je realitou. Je v ňom prosba i vzdor, láska i protest, predovšetkým viera v dobro – mier. Verme v zázrak ľudskosti...

– Canticum pro pace som koncipoval a písal ešte v zajatí starého totalitného režimu, ktorý podriadil aj posvätné slovo – mier – svojej politickej demagógii. Ten – mier – som chápal mnohoročne: ak som použil na jednej strane niekde až drastické, ale stále sugestívne obrazy Horových básní, inokedy sugestivne vojnové požiare 20. storočia, na strane druhej som sa ich snažil očistiť i predchovniť biblickými textami v latinčine. V tejto polarite medzi nádejou a túžbou po duchovnej očiste a medzi víziou potencionálnej, definitívnej katastrofy ľudstva (so všetkými nepredstaviteľnými ukrutnosťami) spočíva zmysel diela. Ak dielo končí modlitbou a prosbou o mier, ešte to nie je víťazstvo ľudskosti, humanity. Stále žijeme v dobe, kde predstava toho reálneho i duchovného mieru je preveľmi vzdialená od svojej realizácie. Ale mier je taká obrovská hodnota, že obľahne v celej šírke nielen to humanitné, ľudské, čo je z tohto sveta, ale aj to večné, nekonečné a nepredstaviteľne krásne, čo je nad týmto svetom.

Človek si dnes akosi nástojčivejšie uvedomuje existenciu vyšších hodnôt, od ktorých nás učili odvykať. Začíname veriť v ich nezaplniteľnosť, v silu ich duchovnej energie. – Hudba žije s človekom a v človeku pri najrozmanitejších situáciách – a spätne pôsobí na proces umeleckého diania. Čím je – podľa skladateľa umenie dôležité pre súčasný svet? Ako môže hudobník zrozumiteľnosťou svojho umenia osloviť a ovplyvniť človeka i spoločnosť?...

– Viem, kam mieriš. Podľa mňa však spojenie týchto dvoch slov nie je šťastné. Najťažšie je to s pojmom „zrozumiteľnosť“. Kofko hudobných umelcov, skladateľov zápasí s týmto pojmom, vyrovnáva sa a rozmyšľa o jeho integrite s vlastnou tvorbou... Nie som výnimkou. Sú to najťažšie problémy umeleckej sebarealizácie. Na jednej strane skladateľ, ktorý plne žije súčasnosti a chce sa aj vyjadrovať rečou tejto súčasnosti. Pokiaľ vedome nerezignuje na eklecticismus, ktorý je v podstate ústupkom z umeleckej etiky, snaží sa využitím technických prostriedkov presvedčiť seba aj iných, že je skladateľom. Žijúcim v 20. storočí. Jeho hudba stopuje súčasnosť, ale chce do nej zasahovať alebo ju pretvárať. A na strane druhej má snahu komunikovať so societou. Chce, aby ho chápala a rozumela mu. Niektorí umelci to nepotrebnú, no hovorím o tých, ktorí chcú odovzdať svoje posolstvo ľuďom. Pretože posolstvo musí byť postavené na princípe komunikatívnosti a vzájomnej rezonancie. Zatiaľ sa to nevedmi darí hudbe druhej polovice tohto storočia, o ktorej sa zvykne hovoriť, že je avantgardnou špičkou vývoja.

Len veľkí majstri dokážu preklenúť túto dilemu, t. j. citlivo vyvážiť v kompaktnej syntéze technicko-výrazový progres s hlbokou pravdivosťou a komunikatívnosťou. Často sme svedkami skratov, nedorozumení medzi societou a súčasnou umeleckou hudbou, o ktorej sme my profesionáli neraz presvedčení, že už dávno patrí k zlatému fondu hudobného umenia. A tak dejiny umeleckej hudby druhej polovice tohto storočia sú históriou dramatických stretov a nevšímavosti verejnosti (druhý prípad je oveľa horší). Jej osudom asi zostane večný odstup, sebarealizácia večnou diskusiou...

Preto som skeptický voči „univerzalizmu zrozumiteľnosti“. Hudba sa nesmie podrobiť diktátu zrozumiteľnosti za každú cenu. Je to v jej genéze i v zmysle existencie. Veľká umelecká hudba nosí v sebe univerzum sveta a človeka, ale akosi nemôže pôsobiť univerzálne. Otvára sa len tomu, kto má vôľu prekonať bariéru jej nezrozumiteľnosti, kto zapojí, aspoň v náznaku, do jej apercepce aj analyzujúce ratio, kto sa chce ponoriť do jej výpovede a vytvoriť si predpoklady spolupúčasti na jej vývoji a poslaní.

ŠPECIFIKÁ KOMPONOVANIA

Čím je komponovanie? Pociť tvorivosti? Zakaždým fascinuje onen tajuplný proces, jeho priam mystická povaha. Privolávanie hudby z ničoho... Hierarchické rozloženie určitých funkcií, tvorenie štruktúr, postupov, ich naplnenie osobitým čarom. – Tvoje skladby sú syntetizujúcou hudbou (polyštýlovou). S odvahou vŕhajú človeka do dvojštýlovej hudobnej histórie ľudstva prostredníctvom integrovanosti materiálu rozmanitých štýlových oblastí až po súčasnosť. Tvoja hudba stojí na filozofickom pulze doby, ba v mnohom ho predchádzala, odhaľujúca nadčasovosť jej tajomstva. Je mnohorozmerná, viacvrstvová. Ako pociťuješ vlastnú orientáciu, ktorým smerom sa mieniš v nej zamerať?

– Vo veľkej množine smerov, štýlov, techník treba sa stále orientovať, poznávať ich, selektovať, až sa napokon zachytiť toho, čo je človeku najbližšie, analogické jeho vlastnej tvorivej potencii a ideálu. Polyštýlovosť a mnohorozmernosť ma prenasleduje na každom kroku. Težko nálepký, ktorá má v ústach našej kritiky raz pejoratívny, inokedy pozitívny význam, sa asi nikdy nezbavím. K štýlovej viacrozmerosti som sa dostal cez vokálne kompozície a tento prvok som potom automaticky, niekedy aj nechtiac, prenásal na hudbu inštrumentálnu. V tejto oblasti je už istým hriechom, ktorý prezrádza na skladateľovi nie celkom dostatočnú integráciu materiálu s myšlienkovým zámerom, istú nehomogénosť prostriedkov. Ideálom pre mňa je syntéza rôznorodého materiálu, ktorá by bola plne funkčná, neprebíhala by paralelne viac-menej vedľa seba v rôznych rovinách, ale nastoľovala by dojem vnútornej homogenosti, celistvosti, s určitou vonkajšou rôznorodosťou. Mojm najbližším cieľom je preniesť dôslednú, prísnu kompozíciu aj do vokálnej hudby. Okľukou sa istým spôsobom vráti k princípom mojej dávnejšej tvorby zo 60-tych rokov, najvýraznejšie dokumentovanej Musicou nocturnou. – Uvedomujem si, že pojem polyštýlovosť má obrovský diapa-zón kvalít a významov; ale nie je presný, nemá dostatočnú teoretickú hodnotu.

EXISTENČNÉ VÝCHODISKÁ (Láska ako zvuk života)

Úprimnosť tvojej hudby spočíva v snahe o jednoduchosť výrazu a koncentráciu prostriedkov v presvedčení, že ono tajomstvo spočíva v samotnej hudbe a nie kdesi mimo nej. Dielo je výrazom tvojho filozofického a estetického postoja: väzby a primknutia sa k tradícii so silným filozofickým akcentom človečenstva, ako národným a európskym pilierom, podopierajúcim prienik do sveta. Existenčné východisko: láska ako zvuk života. Hlas, po ktorom ľudstvo túži, za ktorým kráča, ktorý osvetľuje cesty poznania...

– Rozmer duchovnej lásky ovláda európsku hudbu celé stáročia. Nemám na mysli len sakrálnu hudbu, ale aj tú obyčajnú „človečiu“, ktorú prežaruje svetlo humanity a cez ktorú sa k nám prihovárajú veľkí umelci s posolstvom lásky k životu a k ľuďom. Príklad Beethovena, ktorý pofudštil, zosvetštil svoju Missu solemnis a súčasne predchovnil symfonickú formu 9. symfonie „Seid umschlungen Millionen...“, bol neobvyčajne prítlačlivý aj pre Mahlera, čo dokumentuje jeho 2. symfónia (Auferstehungssymphonie) i 8. symfónia (Symphonie der Tausend) a samozrejme aj pre mnohých ďalších romantikov i skladateľov nášho storočia. Pre mňa sú najsilnejším životným zážitkom práve diela s „láskavou“ hudbou, diela, v ktorých tento najväčší božský a ľudský cit je dominantou a cieľom.

Jedným zo silných inšpiračných zdrojov tvojej kompozičnej práce je literatúra. Čo je prvotné pri skladbách s textom, literárnym programom? Je pre teba text bezprostredným impulzom tvorby, alebo dokresľuje už zvolený ideový zámer, alebo na strane druhej, iba inšpiruje, podnecuje...

– Píšem vokálnu hudbu na slovenskú poéziu, v ktorej si starostlivo vyberám. „Mojí“ básnici? Snáď Rúfus, Horov, Haľamová. V ich poézii nachádzam čosi nedefinovateľné, čo zasahuje až do základov mojej psychiky. Súčasne ma determinuje požiadavka na básnický text, jeho štruktúru a formové vlastnosti. V tomto zmysle preferujem stručné, štruktúrne koncentrované texty so zhusteným sledom symbolov, metafor, inotajov. Text musí byť súčasne hudobný, musí mať svoju vnútornú i vonkajšiu hudobnosť i špecifický rytmus. Čím kratší, náznakovjší text, tým je pre mňa vhodnejší na zhudobnenie, napríklad Haľamová. Hudobne zmocníť sa Rúfusa je podľa mňa neobvyčajne ťažké, niekedy prakticky nemožné. Jeho filozofujúca, meditatívna poézia je natolko autochtónna, autonómna, že mám často dojem, akoby tu hudba pôsobila nadbytočne, cudzordovo, v úlohe nesmelého služobníka. Mojm ideálom je harmonická vyváženosť poézie a hudby. Ako hudobník pochopiteľne zosilňujem akcent na rozvinutie hudobnej zložky.

NEDOCENENOSŤ SLOVENSKEJ HUDBY

Na mimoriadnom zjazde bývalého ZSSKU v januári t. r. sa akcentovala myšlienka nedocenenosti slovenskej hudby vo svete. Môžeš sa pokúsiť o objektívny názor skladateľa? Možno hovoriť o spomínanej nedocenenosti? V čom je predpoklad záujmu o našu hudbu?

– Súhlasím s názorom o európskej i svetovej neznalosti našej hudobnej kultúry. Je to, žiaľ, pravda. Nerobme si ilúzie. Tých 40 ro-

kov výrazne odizolovalo našu hudbu od sveta. Inštitucionálna základňa s minimálnou informačno-propagačnou činnosťou iste nestačila postaviť slovenskú hudbu na piedestál všeobecného a intenzívneho záujmu hudobného sveta. Na druhej strane musím priznať, že napriek tomu sa pre propagáciu našej hudby urobilo relatívne dosť, predovšetkým zásluhou niekoľkých špičkových interpretov a komorných telies. Ak zatiaľ cudzina nejavi záujem, bude to azda našou vinou. A presťahme sa už odvolávať na vnucovanú izoláciu a nepriaznivé podmienky. Tie sú už preč a preto musíme nachádzať formy najúčinniejšieho prenikania do sveta. Nedocenenosť slovenskej hudby? Čiastočne áno – ak pod nedocenenosťou rozumieme aj doterajšiu nemožnosť dostatočne sa konfrontovať so súčasnou hudbou našich európskych kolegov. Treba nám prekonať istý komplex malosti či menejcennosti, ktorý v mnohých prípadoch nie je odôvodnený. Som presvedčený, že viaceré naše kompozície aj z posledných dvoch desaťročí by čestne obstáli v silnej konkurencii európskej hudby. Dokonca si myslím, že niektoré diela by ju aj kvalitatívne prekonávali. Musíme sa poušľovať, aby sme sa stali jej dostoju a plnoprávnou súčasťou.

Aký je tvoj názor na skladateľov, ktorí tvrdili a tvrdia, že ich hudba čaká na budúce generácie, lebo súčasní poslucháči jej nemôžu porozumieť? Nemalo by byť, naopak, pocho-penie súčasnými najväčším prejavom odme-ný, stimulom do ďalšej práce?

– Niečo z tejto otázky som už zodpovedal na začiatku rozhovoru. Napriek tomu, že nie som prívržencom tých, ktorí tvrdia, že ich hudbu pochopia až budúce generácie a ani tých, ktorí komponujú pre „šuplík“, alebo pre okruh svojich prívržencov, priznávam, že v existencii a podstate tzv. vážnej hudby, naj-mä 20. storočia, funguje akýsi princíp excep-cionality, výnimčnosti, ktorý zabraňuje jej aktuálnemu porozumeniu či prijatiu a posu-nuje jej životnosť niekedy na celé desaťky rokov do budúcnosti. Závažnú úlohu tu zo-hráva moment kvality, ktorý v prítomnosti i potencionálnej budúcnosti diferencuje diela na umelecky zrelé, perspektívne a diela priemerné či podpriemerné. Je to akási večná, zložitá hra medzi novým dielom a hudobnou verejnosťou a veľmi často sa nedá odhadnúť, kto v tej šachovej hre bude víťazom, kto porazeným, alebo či hra skončí dohodou, pa-tom. A to je práve na dejinách kompozície a jej sociologickej funkcie to najzaujímavej-šie, ak nie dramatické. Keby sme odstránili túto neurčitost i náhodnosť, vari by bolo zby-točné komponovať. Podľa môjho názoru, umelecká hudba akéhokolvek druhu či žánru i štýlu mala, má a najmä bude mať vždy pro-blémy so svojím uplatnením, sociálnou funk-ciou. Je to v jej povahe: prehovoríť k pripra-veným a ak chcete, aj k vyvoleným...

HUDBA A POSLUCHÁČ

Je zrozumiteľnosť diela výlučne problémom skladateľa, či problémom vyspelosti kultúry a kultúrnosti národa, spoločnosti, ktorej univerzálne aspekty bytia a existencie reflektuje? O slovenskej hudbe možno v súčasnosti povedať, že je žánrovo širokospek-trálna a slohovo mnohovrstvová. Čo je však pre ňu najpríznačnejšie?

– O tomto probléme sa popísalo už veľa nového, zaujímavého i konvenčného, preto sa neodvážujem prilievať olej do ohníka, ktoré dnes už skôr tlie, než by páliło. V podsta-te je to kardinálna otázka hudobnej estetiky. Rieši ju podľa toho, z akej filozofickej pozície sa ku nej stavia. Myslím, že do aktivity vzájom-ných vzťahov hudby a poslucháča budú rov-nocenne vstupovať obidve zložky tejto pola-rity, pričom manka a pozitíva budú raz na jednej, inokedy na druhej strane. Žánrová a slohová mnohovrstvovosť slovenskej hudby je víťanou skutočnosťou, ktorú nik nepopie-ra, hoci nážory na jej kvalitu či aktuálnosť sú veľmi rozdielne. Slovenská hudba ma o tom presvedča kvalitou niekoľkých výnimočných diel svetového formátu, nie spomínanou mnohovrstvovosťou, ktorá je v druhej polo-vici 20. storočia celkom prirodzená – i keď sa ňou radi chválime. Pretože sme ešte stále mladou hudobnou kultúrou (ale so značným invenčným potenciálom), ktorá každú novú, priaznivú vývojovú fázu, každý posun v ňom s našim, často i prehnatým. Veľká škoda rokov 50–70-tych, ktoré popri výrazných, progresívnych dielach pôsobili väčšinou retardačne. Z toho vyplývajúcu otázku: Kde sme už dnes mohli byť? – radšej nezodpoviem – verím v budúcnosť. Čo sa sta-lo, stalo sa a už sa neodstane. Slovenská hud-ba má za sebou, napriek všetkému, značné pozitíva, ktoré tvoria kultúru národa a teraz musíme na nich kontinuálne stavať i presvied-čať iných o našich schopnostiach.

V porovnaní so starou hudbou, ktorá si na-



Snímka M. David

šla svoj systém, našla si aj súčasná hudba sys-tém zodpovedajúci povahe poslucháčov, kto-rý zväčša dodnes počúvajú tonálne? Vykryš-talizoval sa nový univerzálny zvukový jazyk, ktorý by bol akousi syntézou sveta zvukov, hudby starej i novej, vážnej i populárnej? Môže existovať univerzálna osobnosť typu Bacha, ktorá by dospela do takej syntézy ces-tou intelektu?

– Neverím v dnešných časoch na univer-zálneho hudobného génia, ktorý by zosyntet-izoval hudobný jazyk. Akosi zotrvačne v nás pôsobí romantická predstava génia-syntetika Bachovho či Beethovenovho typu. Myslím si, že v atomizácii prvkov a prostriedkov na konci 20. storočia nie je ešte pripravená pôda pre univerzálny hudobný jazyk – ak je vôbec táto pôda reálna i v budúcnosti... Prognóza je tu veľmi ťažká. Obmedzení sme našim sys-témom, v ktorom absolútne prevláda plura-lizmus štýlov a prostriedkov i našou neschop-nosťou predstaviť si v hudbe akýsi monolitný zákon. Pre mňa je nemožný akýkoľvek vývo-jový reverz: aj keď nevyklúčim istý návrat k jednotiacim princípom, ale oproti minulos-ti v inej forme a kvalite.

– Či aj dnes počúva poslucháč tonálne...? Z hľadiska hudobnej psychológie je apercep-čná schopnosť väčšiny poslucháčov usmerne-ná koordináciou zvukových fenoménov a vzťahov k nejakému pevnému bodu, cen-tru. Nezáleží na tom, či tónovému, tonál-nemu alebo čisto zvukovému. Tento antro-pomorfný fenomén je raz pevnejší, raz slabší – v závislosti od individua, sociálnej skupiny, národnej príslušnosti, rasy, vývojovej fázy atď. Poznáam ľudí, ktorým neobvyčajne vyho-vuje apercepcia dodekafonickej, punktuál-nej či multiseriálnej hudby s vyhýbaním sa, či neprítomnosťou pôsobenia centra. Zrejme tento moment je oveľa zložitejší, ako sa nám javí.

HUDBA AKO SÚČASŤ DUCHOVNEJ PODSTATY SVETA

Pôsobenie hudby je neodmysliteľne závislé od schopnosti poskytnúť zážitok. Materiali-zovanie myšlienky – ticha v čase – do priestoru a zvuku má slúžiť významovému a výrazové-mu obohacovaniu ducha. Ako sa zvykne cito-vať „hudba je skutočne umením, nemajúcim rovného, umením s ničím neporovnateľ-ným...“

– Hudba je umenie porovnateľné i nepo-rovnateľné. To neporovnateľné je jej vzácné špecifikum, ktoré má najbližšie k duchovnej podstate sveta. Ak veríme v prevahu du-chovna nad hmotou, ak veríme, že tento re-álny, hmotný svet nie je jediným univerzom (a zatiaľ môžeme len veriť, i keď postupne sa začínajú množiť aj racionálne dôkazy, kto-rým sa exaktná veda zatiaľ vyhýbala), potom je pre nás hudba vzácnym darom, duchovnou potechou a podporou v každodennom zápse o existenciu, uplatnenie sa. Porovnateľnosť hudby s inými umeniami je evidentná, netre-ba ju opakovat a rozoberať. Možno my hu-dobníci, ktorí sme v hudbe „až po uši“, niekedy nevidíme jej obmedzené možnosti i úskalia: jej prevádzkovú zdĺhavosť, náklad-nosť a iné komponenty. V každom prípade sa oplatí venovať jej celý svoj život.

Mimo otázky:

– V slovenskej hudobnej kultúre prakticky celkom abscentuje žáner, ktorý v iných európskych hu-dobných kultúrach je značne rozvinutý: moderná sakrálna hudba. Desafročia totalizmu a ateistickej propagandy vykonali svoje aj medzi profesionál-nými hudobníkmi. Od čias vzniku Zimmerovej du-chovnej kantáty Magnificat z roku 1951 málokto napísal sakrálnu dielo v kontexte slovenskej pro-fesionálnej hudby. Dúfam, že v nových podmienkach sa rozvinie či už katolícka, evanjelická, alebo pra-voslávna chrámová hudba.

Vlastný štýl hudobníka, podporený názorom, je poznateľný po niekoľkých taktach tak, ako rukopis spisovateľa, básnika, výtvarníka. Kompozičný štýl je svojím intelektom priamo úmerný verbálnemu prejavu. – Ivan Hrušovský je skladateľom mimo-riadneho intelektu, invencie, hudobnej fantázie. Vý-chodiská hľadá a nachádza v krásne, ustavičnom po-hybe. Prekonáva modely. Prináša nové idey, ktoré-mi demonštruje svoj názorový postoj.

Pripravila: ETELA ČÁRSKA

PAWEŁ SZYMAŃSKI

AUTOREFLEXIA



V hudbe ma prítahuje to, čo je abstraktné. Hudba ako umenie asémantické v svojich podstatných aspektoch sa nemôže vzťahovať ku skutočnosti, obklopujúcej autora. Po dlhú dobu ma to tešilo.

Dnes, keď čoraz brutálnejšia skutočnosť neumožňuje pokojnú izoláciu, je stále ťažšie zachovať si ono staré uspokojenie. Presvedčenie o postate hudby však nemožno zmeniť v dôsledku vonkajších okolností. Viem, že mi možno vytkáť pestovanie eskapizmu. Tejto výčitke by som sa ťažko ubránil.

V posledných rokoch sa v tom, čo sa píše či hovorí o dnešnej hudbe, objavilo niekoľko výrazov, ktoré dosvedčujú, ako sa táto hudba vníma – prinajmenšom medzi osobami, ktoré sa profesionálne zaoberajú jej počúvaním. Tieto termíny sa používajú nepresne, z čoho môžu vyplývať rôzne nedorozumenia. Nesúhlasím celkom so súdmi, vypovedaniami o hudbe skladateľov mojej generácie, a preto by som chcel svoje hľadisko predstaviť pomocou komentára k niektorým termínom, ktoré kritici radi používajú. Mnohé z nich obsahujú adjektívum „nový“, napríklad nový romantizmus, nová tonalita. Nie je jasné, či tu ide o nejaký nový druh napríklad tonality, či o to, že tonalita sa znovu v hudbe objavuje. Pravdepodobne aj o jedno, aj o druhé. Novej hudbe sa teda pripisuje nejaký znak hudby staršej. To môže svedčiť o tom, že nová hudba takú črtu obsahuje, ale aj o tom, že kritik ju vníma v starých kategóriách, pričom nepostrehol jej nové (a možno aj podstatné) znaky. Aj tu pravda leží niekde uprostred.

Chcel by som povedať niekoľko slov k jednotlivým častejšie používaným výrazom:

Nová tonalita:

Tonalitu možno chápať ako hierarchiu, závažnú vo výškovom materiáli. Ako vieme, cieľom dodekafonickej techniky bolo zbúranie hierarchie typickej pre durovo-molový systém zlikvidovaním diferencovania na viac a menej významné tóny. V sonoristickej hudbe bola výška tónu postavená do pozadia, v súvislosti s čím tu problém výškového materiálu nebol natoľko podstatný. V hudbe posledných rokov sa nepochybne navracia myslenie v kategóriách tónovej výšky a spolu s tým aj problém tonality. Či je to však tonalita nová a aký je môj vzťah k tonalite – o tom za chvíľu.

Eufónia:

(divné je, že tento jav nikto kvôli konzekventnosti nenazval novou konsonantnosťou)

Tento termín používaný s obľubou vo vzťahu k novej hudbe, opisuje jej zvukovú stránku. Hovorí sa, že dnes písaná hudba využíva príjemnejšie zvuky v porovnaní so sonoristickou hudbou. Ťažko však možno overiť (skôr o tom možno pochybovať), či všetci rovnako rozlišujú príjemný zvuk od agresívneho, pekný od škaredého atď. Čo sa mňa týka, súhlasil by som s tým, že dnešná hudba je eufonickejšia od hudby šesťdesiatych rokov. Nie je to však taký veľký kontrast, ako sa zdá. Dodnes sa totiž zachovalo mnoho prvkov sonoristickej jazyka: široký repertoár artikulačných prostriedkov, rozšírený inštrumentár (najmä bicie nástroje), sekundové súzvuky, hoci často diatonické a používané v rôznych tonálnych kontextoch. Treba tiež pamätať, že hudba sonoristickej obdobia nám dnes nezní tak extravagantne, ako pred päťdesiatimi či dvadsiatimi rokmi. Ak hovoríme napríklad o šokujúcom znení Pendereckého *Fluorescencie*, máme často na mysli naše dojmy z vnímania tejto hudby pred mnohých rokov.

Nová jednoduchosť:

Tento termín sugeruje, že dnes písaná hudba je jednoduchšia ako hudba písaná dávnejšie. Nie je však jasné, čo sa zjednodušilo. Štruktúru diela spolytvárajú mnohé vzťahy, funkcionujúce na rôznych úrovniach, a teda v jednej skladbe niektoré z nich môžu byť jednoduché a iné zároveň zložité. Netreba vypočítavať mnohé rôzne možnosti spojenia jednoduchosť so zložitnosťou – napríklad Webernove *Variácie*, op. 30 sú dielom z jednoduchosťou faktúrou a zároveň veľmi umne skonštruovaným z hľadiska výškového materiálu; zo série s veľmi špecifickými vlastnosťami tu boli odvodené ďalekosiahle konzekvencie, rozširujúce sa popri výške tónu aj na

iné prvky kompozície. Už spomínané Pendereckého *Fluorescencie* sú skladbou pozostávajúcou z fakturálne a akusticky komplikovaných zvukových javov, z ktorých je vystavaná jednoduchá a priehľadná forma (v architektonickom zmysle) princípom radenia, zohľadňujúcim zvuk a hustotu rôznych blokov (pri hruke zjednodušenia). Snáď len v minimal-music možno nájsť príklady jednoduchosť vo všetkých prvkoch, napríklad v skladbe Tomasza Sikorského „*bez názvu*“ (Osobitou otázkou je, ako ďaleko možno ísť v zjednodušovaní hudby?)

Čo je v dnešnej hudbe jednoduché? Napríklad forma (v architektonickom zmysle), ako u Losóna: široko koncipované oblúky, jasne rozostavané bloky. No príkladov na takéto

niekto tvrdí, že sa dnes píše veľmi nekomplikovaná hudba, nech mi povie, čo sa skutočne deje napríklad v *Monosónie* Rafała Augustyna (na základe počúvania neuteikajú sa k štúdiu partitúry)

Nový romantizmus:

Ak pod romantizmom chápeme taký tvorivý postoj, v ktorom jestvuje nadradenosť expresie (ak vôbec vieme, čo to slovo znamená) nad prvkami konštrukcie, tak tento pojem, taký obľúbený vo vzťahu k poľskému skladateľom, používajúcim tonalitu, nie je voči dnešnej hudbe adekvátny. Podľa mňa romantický duch nie je u Knapika, Lasóna, Baculewského či Krupowicza. Myslím, že diela ako Knapikova *Sonáta* pre flautu, Lasónova *Symfónia* pre dychové nástroje, bicie a klavíry, Ba-

culewského *Epitafium*, Krupowiczova *Epiphora* pre sláčikový orchester prežrádajú predovšetkým myslenie v kategóriách konštrukcie. Väčšie „rozptýlenie“ formy expresiou možno nájsť snáď u Krzanowského a Buczyńskiego. Naproti tomu typicky romantický postoj reprezentuje Knittel (napríklad v skladbe *Norset* pre magnetofónový pás či v skladbe *Človek-orchester*), ktorý práve zasa

Eklekticismus:

Je to nepochybne pejoratívny termín. Vzťahuje sa k dielam, ktoré pozostávajú z nespojitých prvkov alebo sú napísané nespojitými technickými prostriedkami. No jestvuje aj zamýšľaná nespojitosť ako istá kvalita, ktorá je podstatou collage. Pre mňa je eklektické napríklad Schönbergovo *Dychové kvinteto*, op. 28. Sériová technika sa tam totiž bje so spôsobom vystavby traja a tém, prevzatým z tonálnej hudby. Tomuto rozporu sa vyhol Webern, u ktorého spôsob projekcie série vyplýval z jej vlastností, ako už v spomínaných *Variáciách*, op. 30. A Stravinského *Petruska* je v mojom chápaní collage – zámerne pomešanie rôznych hudieb. No keby niekto povedal, že je to všetko naopak (a také súdy nechýbajú), to znamená, že Stravinského hudba je eklektická a Schönbergova nie je, ťažko by som našiel postačujúce objektívne argumenty pre obranu môjho hľadiska (lebo je pochybné, či vôbec môžu jestvovať objektívne súdy a argumenty v estetických otázkach).

Pretože dnešná hudba sa odvoláva na isté prvky staršej hudby (napríklad tonalita), môže sa stretnúť s výčitkou eklekticismu, ktorú, žiaľ, nemožno ľahko vyvrátiť.

Ako by som vzťahoval všetky spomínané pojmy voči sebe?

Čo sa týka mojej hudby, priznávam sa k tonalite s tou výhradou, že nejde o tonalitu novú, ale jednoducho o tonalitu starú. Čo sa týka eufónie, ťažko môžem hodnotiť vlastné skladby, či znejú pekne či škaredo. V každom prípade znenie pre mňa nie je hodnotou samou osebe – je funkciou formy. Ak mi napríklad záleží na podčiarknutí odlišnosti dvoch štruktúr (triviálny príklad), tak im dám kontrastné farebné šaty, ak nie – tak naopak atď.

Ťažko môžem tiež hodnotiť, či je moja hudba jednoduchá alebo komplikovaná. Snažím sa o jasnosť faktúry, hoci mám faktúru s veľkým počtom hlasov rád. Technické prostriedky, ktoré používam, sa mi zdajú veľmi komplikované, no poslucháč ich snáď nerozliší tak ľahko. Len jeden spomedzi mojich známych si všimol, že moja *Sonáta* pozostáva takmer výlučne z kánonov...

K romantizmu sa nepriznávam vôbec. Každú zo svojich zvukových „vizií“ (ak to možno tak nazvať) sa snažím realizovať pomocou čo najkonzekventnejšie používaného systému technických prostriedkov. Nikdy sa nesnažím jednoducho, spontánne (dnes módné slovo) zapísať to, čo vnútorne počujem. Prečo? Lebo ma to nebaví – bol by to akýsi intonačný „diktát“, ibaže bez jestvujúceho zriedla zvuku. Naproti tomu mi veľké uspokojenie prináša prekonávanie rozporov, ktoré vyplývajú z chuti, čo najvernejšie ustáliť „počutý“ nápad súčasne s prijatím konzekventného systému konštrukčných princípov. (Podobnú formuláciu som našiel u Chwistka; mám dojem, že mnoho umelcov pociťuje podobnú satisfakciu.) Je to, samozrejme, hrubé zjednodušenie, lebo niekedy technický nápad a zvuková „vizia“ vznikajú zároveň a ťažko možno oddeliť jedno od druhého.

Čo sa týka eklekticismu: nemôžem skryť, že v mojej hudbe používam prvky známe z inej hudby. Želal by som si, aby sa táto nespojitosť chápala ako collage, a nie ako eklekticismus, no nie je mojou úlohou to súdiť.

Niekoľko slov o tom, ako píšem hudbu.

Opisy hudby mojich kolegov či mojej hudby všeobecne končia konštatovaním existencie hudby minulosti, obsiahnutej v nej. O príčinách toho stavu veci sa hovorí veľmi všeobecne, že ide o odklon od honby za novosťou za každú cenu – o záujem o tradíciu, atď. Avšak moje motívy – oteraz budem hovoriť už len o sebe – kvôli ktorým využívam prvky staršej hudby, sú iné, sú úzko späté so spôsobom komponovania.

Hudbu možno zostavovať z jednoduchých prvkov materiálu, ako napríklad tónov, intervalov, časových proporcií trvania tónov atď. Tak sa komponovala väčšina hudby, menili sa len spôsoby organizácie týchto prvkov. Možno vymyslieť ešte mnoho iných spôsobov usporadúvania, no stále by išlo o komponovanie na úrovni štruktúry.

Paweł Szymański – a jeho tvorivý svet

VLADIMÍR GODÁR

V druhej polovici sedemdesiatych rokov začína v poľskej hudbe ochabovať záujem o exploataciu výdobytkov tzv. poľskej školy. Stále častejšie sa objavujú snahy prekročiť hranice hudby vytýčené sonoristickou koncepciou poľskej avantgardy. Krízu kompozičného vedomia dokumentujú aj stylistické premeny v tvorbe popredných predstaviteľov poľskej hudby. Witold Lutosławski opúšťa koncepciu permanentnej dvanásttónovosti a začína pracovať so skutočnou polyfóniou vo faktúrach s menším počtom hlasov. Krzysztof Penderecki robí radikálny štýlový obrat a navracia sa k výrazovým prostriedkom veľkého neskororomantického symfonizmu nemeckej proveniencie, Henryk Mikolaj Górecki definitívne odchádza od zvukového brutizmu a vytvára koncept rituálnej, maximálne redukovanej sakrálnej kompozície. Zároveň sa končí aj životná a tvorivá púť Tadeusza Bairda a Kazimierza Serockého. Mimo centra hudobného diania (ktoré tvorí Varšavská jeseň) sa najmä v rámci festivalov v Stalowej Woli Mladí muzikanti mladému mestu, organizovaných Krzysztofom Drobom, kryštalizovali východiskové tvorivé pozície predstaviteľov tejto transformácie vývinu poľskej súčasnej hudby. Vstup tvorby mladých skladateľov do širšieho povedomia sprevádzali zväčša zmätené ohlasy. Kritická reflexia konštatovala najmä povrchové znaky (odklon od avantgardnosti, experimentu či proklamovaného novátorstva, návrat melódiky, rehabilitácia percepcie atď.), no skutočná povaha tejto premeny ostala dlho skrytá. Snáď až z dnešného pohľadu sa možno prostredníctvom analýzy diel zamyslieť nad skutočným podielom novátorstva a tradície. Zdanlivá revolúcia nadobúda znaky evolučnej transformácie a spoločné znaky sú dnes zjavnéjšie ako znaky radikálnej zmeny. Dnes je už tiež jasné vidieť, že k podobným premenám došlo vo všetkých krajinách Európy, dokonca aj u nás práve v tomto spomínanom období. Z generácie tvorcov tohto post-avantgardného kompozičného konceptu (Eugeniusz Knapik, Aleksander Lasón, Rafał Augustyn, Krzysztof Baculewski, Stanisław Krupowicz) sa do popredia záujmu poslucháскеj verejnosti dostala tvorba Pawła Szymańskiego.

Paweł Szymański (nar. 28. 3. 1954) vyštudoval kompozíciu u W. Kotońského a Tadeusza Bairda na varšavskej PWSM. Štúdium si doplnil ročným štipendijným pobytom vo Viedni u Romana Haubenstocka-Ramatiho i účasťami na Medzinárodných letných kurzoch novej hudby v Darmstadte. Základnou jeho kompozičnej techniky sú výdobytky poľskej školy, sonoristická zvuková dielňa. Táto však pre neho nie je cieľom, ale prostriedkom k špecifickej formulácii vlastného konceptu „hudby o hudbe“, polystylistiky, resp. koláže. V snahe o presun ťažiska kompozičnej práce od mikroštruktúry určujúcej makroštruktúru, či vo vedomom odklone od anonymity zvukových tektonických blokov, dochádza ku koncepcii dialogického materiálového východiska. Základom kompozičných transformácií sa pre neho stávajú hotové štruktúry s určitou štýlovou zaradenosťou a celostným charakterom, ktoré umožňujú vytvoriť pomocou kompozičných operácií bohaté procesuálne členenie diela, umocnené premennosťou percepčných asociácií, vyplývajúcich zo stylistickej polarizácie kompozičných východísk a transformačných procesov. Hlavným ziskom jeho kompozičného konceptu je akási permanentná hra s poslucháčovou fantáziou i hudobnou skúsenosťou, podmienená bohatstvom alúzií, vznikajúcich počas per-

cepcie jeho diel. Kompozičná práca tak prebieha na viacerých úrovniach kompozície a dielo dostáva viacerozmernosť, typickú pre dialogický koncept umenia.

Hlavnými oblasťami tvorby P. Szymańskiego sú orchestraľna, komorná a elektroakustická tvorba. Dialogická povaha východiskových pozícií sa prejavuje už v jeho prvých kompozičiách. *Partita I* pre orchester (1976) a v *Kyrie* pre chlapčenskú zbor a orchester (1977). Ďalšie jeho skladby – *Partita II* pre orchester (1978) a *Gloria* pre ženskú zbor a orchester (1979) predstavujú veľmi úspešný debut na Varšavskej jeseni. Prinášajú zároveň aj obraz o vyspelej kompozičnej technike a zrelosti autorských zámerov. Ďalšie významné diela, uvedené aj na Varšavskej jeseni, predstavujú *Sonáta* pre 9 (27) huslí a 1 (3) kontrabas a bicie (1982) – ktorá je akousi demontážou kruhového kánonu, využívajúcou vrstvou polyfóniu v rámci barokového tematicizmu v mnohousekovkej forme – a najmä *Lux aeterna* pre zbor, 2 čelsty, 2 vibrafóny, 2 klavíry a 2 harfy (1984), *Partita III* pre čembalo a orchester (1986) a *IV* (pre orchester, 1986) prinášajú nové obohatenie autorovho profilu. Obe vychádzajú z mnohousekovkej procesualnosti, odlišnosť materiálových východísk však podmieňuje vznik úplne odlišných charakterových výsledníc s bohatou asociatnou hrou tvorených alúzií. Najnovšou orchestraľnou skladbou je *A study of shade* (*Štúdia tieňa* – 1989).

V oblasti komornej hudby zaujali už na škole vznikajúce *Limeryky* pre husle a čembalo (1975) a *Sláčikové kvinteto* (1975). *Desat skladieb pre sláčikové trio* (1979) predviedol u nás súbor Veni, *Dve iluzórne konštrukcie* pre klarinet, violončelo a klavír (1984) poznáme zasa z repertoáru súboru Agon. Inšpirácia tvorbou anglických virginalistov bola odrazom k napísaniu *Villanelly* na text J. Joycea z *Portrétu mladého umelca* (1981) pre kontratenor, 2 violy a čembalo, ktorá využíva aj historické ladenie a smykovú techniku. Ďalšie významné komorné skladby tvorí *Appendix* pre pikolo, lesný roh, trombón 2 hráčov na bicie, 2 husle a 2 violončela (1983) a *Dve skladby pre sláčikové kvinteto* (1982). V oblasti hudby pre magnetofónový pás vytvoril skladby *La folia* (1979), ktorá akousi permanentnou výstavbou melodickej línie rekonštruje harmonický model barokového vzorca „under the plane tree“ („pod javorom“, 1980), využívajúca naturalný vtáčí spev, *Cris fidelis* (1983), ktorá tvorila zvukovú vrstvu výstavy *Znak kríža v umení*, a *Through the Looking Glass II* (1988).

Szymańskiego tvorba priniesla napriek jeho pomerne mladému veku celý rad mimoriadne zaujímavých skladieb, dokumentujúcich živost stravinskovskej línie „hudby o hudbe“, ktorá sa v procese hľadania východisk súčasného umenia z krízy avantgardného syndrómu dostáva znovu do pozornosti tvorcov mnohých krajín sveta. Jeho skladby však predstavujú špecifický tvorivý svet a aj výraznú tvorivú osobnosť autora. Autor za svoje vlastné médium považuje hudbu a dôsledne sa vyhýba akýmkoľvek verbalizáciám svojich zámerov, snáh či výtvorov. Nasledujúci text, ktorý v mnohom môže osvetliť aj problematiku vývinu súčasnej slovenskej hudby, je mimoriadny tým, že ide o – pokiaľ viem – jedinú autorovu publikovanú výpoveď na tému vlastnej tvorivej orientácie, ktorá vznikla v snahe zaujať postoj k mnohým deformáciám či nedorozumeniam, vyplývajúcim z nedostatočnej analýzy umeleckých artefaktov.

chápanie formy možno nájsť v poľskej hudbe v období posledných dvadsiatich či tridsiatich rokov mnoho. Je to skôr znak odlišujúci poľskú hudbu vôbec, a nie najnovšiu hudbu. Jestvuje tendencia používať jasné faktúry – napríklad u Knapikovej skladbe *Corale*, *Interludio ed Aria* – no absolútne tu nejde o krajné zjednodušenie faktúry. Celkovo to teda s tou prostotou nemožno preháňať. Ak

culewského *Epitafium*, Krupowiczova *Epiphora* pre sláčikový orchester prežrádajú predovšetkým myslenie v kategóriách konštrukcie. Väčšie „rozptýlenie“ formy expresiou možno nájsť snáď u Krzanowského a Buczyńskiego. Naproti tomu typicky romantický postoj reprezentuje Knittel (napríklad v skladbe *Norset* pre magnetofónový pás či v skladbe *Človek-orchester*), ktorý práve zasa

Mňa zaujíma taká situácia, keď sa východiskom stáva štruktúra už v istom stupni zložitá. Kompozícia vtedy prebieha transformovaním tejto štruktúry. (Podobný smer myslenia reprezentuje Stanisław Krupowicz, čo vyplýva o. i. z jeho autorského komentára k II. sláčikovému kvartetu a z niektorých jeho partitúr. Na jeseň 1983 sme so Staškom vo Wroclawi na túto tému hovorili celú noc, pričom sme došli k mnohým spresneniam.) Táto potom prebieha akoby paralelne voči dielu, no v podtexte, nikdy nevystupuje v originálnej podobe. Aby to nebola čistá špekulácia, treba to urobiť tak, aby bolo pri vnímaní možné odlíšiť to, čo patrí k prvotnej štruktúre, od toho, čo je jej transformáciou alebo pochádza priamo zvonka. Inými slovami, potenciálnemu poslucháčovi treba dať možnosť domyslieť si onen podtext (či si ho domyslí – a či si ho má domyslieť – správne, to je osobitný problém). A na to práve potrebujem tonalitu – nie „novú“, ale celkom konvenčnú.

V skladbách, ktoré som písal naposledy, boli takými prvotnými štruktúrami všeobecne jednoduché, tonálne kánony s malým počtom hlasov. Jeden hlas takého kánonu možno deliť napr. na dva hlasy tak, že v každom z nich sa objavuje každý druhý tón originálneho hlasu (v jednom párne, v druhom nepárne tóny). Prázdne miesta možno vyplniť cudzími tónmi (tak som to robil v *Glorii*). Možno si tiež vybrať niektoré motívy alebo tóny podľa izorytmického princípu, a získané motívy rytmicky transformovať (tak som písal *Sonátu*). V dôsledku môže vzniknúť faktúra s veľkým počtom hlasov. Medzi hlasmi, odvodenými z rôznych hlasov základného kánonu, jestvujú kontrapunktické relácie, vlastné tomuto kánonu. V rámci skupiny hlasov skomponovaných z jednej melodickéj línie jestvujú heterofonické vzťahy. Je to, samozrejme, isté zjednodušenie: veľa záleží na tom, aká konkrétna transformácia sa použije. Možno si predstaviť mnoho iných spôsobov transformácie tejto jednoduchéj kontrapunktickej štruktúry.

Este raz by som chcel povedať, že polyfónia (heterofónia je druh polyfónie) je podstatným znakom takto písanej hudby, zatiaľ čo harmónia (konvenčná) tvorí len (ako som už hovoril) vzťahový bod, a preto ju spravdla traktujem veľmi schematicky. Okrajovo povediac, v každej hudbe ma zaujíma najmä to, čo je polyfonické.

Odvolať sa na konvencie je dnes jediným účinným spôsobom, ktorý ma napadol, na to, aby sa dalo akceptovať, čo je v diele prvotnou štruktúrou a čo je jej transformáciou. Keď si vymyslím nejakú inú metódu, tonality sa bez ľútosti vzdám (aspoň si myslím).

Vedľajším produktom používania konvenčnej štruktúry ako predmetu transformácií sú stylistické asociácie a (ako som spomínal) najmä tie sú postrehované. Tieto asociácie provokujú zavedenie prvkov collage do tejto hudby. To som urobil napríklad v *Sonáte* – husliam som zveril štruktúru, založenú na jednom spôsobe transformácií. Z toho musia vzniknúť asociácie s barokom (instrumentár plus kvázi-baroková východisková štruktúra). Druhá štruktúra, založená na trochu odlišnej transformácii, je hraná marimbafónom a kontrabasom pizzicato, tretiu hrajú zvony a gongy. Je to teda zrážka čohosi akoby barokového s niečím baroku veľmi cudzím. (Rafaľ Augustyn povedal, že je to zmes Telemana s gamelanom.)

Také traktovanie collage sa mi zdalo atraktívne, lebo spočíva na konfrontovaní povrchne veľmi rozličných prvkov, ktoré pri hlbšom pohľade (či skôr posluchu) sú späté jednou nadradenou štruktúrou. Nota bene: klasická hudobná collage, ktorá spočíva na zlepovaní čohokolvek s čímkoľvek ma nezaujíma, lebo to, že v umení možno všetko, je samozrejme, a zo samotného tohto faktu ešte nevyplýva nič zaujímavé (znovu Chwistek).

Mohol by som ďalej hovoriť o svojich spôsoboch písania hudby, avšak pretože som aj tak nevidel nijakú špeciálnu pointu mojej výpovede, môžem tu aj prestať. Nakoniec len jedno vysvetlenie: s istým odporom som sa rozhodol hovoriť o mojom spôsobe písania. Dovolil som si to len v spoločnosti ľudí, ktorí sa profesionálne zaoberajú skúmaním alebo písaním hudby. Ak skladateľ poslucháčovi napovedá, ako jeho hudbu treba počúvať – vzniká nevelmi čistá situácia. Ak poslucháč hudbu nepochopí, môže to byť vinou jeho prvejmi skladateľskej perceptivej schopnosti, alebo vinou skladateľovej neschopnosti. Ak v tomto prípade samotný autor vysvetľuje poslucháčovi, o čom je hudba, nie je to celkom poctivé. Preto teda, ak sa niekto z vás niekedy s mojimi dielami stretne, veľmi vás prosím, aby ste zabudli na to, o čom som tu dnes hovoril.

(v: Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70, Kraków 1986. Materiały XVII ogólnopolskiej konferencji muzykologicznej. Kraków 8–10 grudnia 1983, s. 292–299. Preložil Vladimír Godár.)

AKO VZNIKALI NAŠE HYMNICKÉ PIESNE

BORIS BANÁRY

Pre slovenskú obrodeneckú hudbu 19. storočia je príznačné, že kvantitu jednotlivých druhov tvorby podmieňovali dobové požiadavky, pričom v popredí záujmu boli piesňové a zborové skladby malého rozsahu. Jednoduchá umelá pieseň i viachlasný spev, spočiatku mužský vo forme vokálneho kvarteta, neskôr i miešaný a ženský, zodpovedali svojimi jednoduchými hudobnými prostriedkami spoločenským potrebám a reprodukčným možnostiam doby. Istým vzorom tu bolo spevácke hnutie „Liedertafel“ z Nemecka, ktoré sa začalo rozvíjať už začiatkom 19. storočia, v Čechách a na Slovensku o niečo neskôr. No základná tendencia obrodeneckej vokálnej hudby na Slovensku bola namierená k presadeniu slovenského národného programu. V tomto zmysle prioritnú funkciu zastávali hymnické i vlastenecké piesne.

Jadro hymnických piesní, ktoré sa dostali do tradície slovenského spoločenského spevu, tvorili piesne Nitra, milá Nitra, Hej, Slováci, Nad Tatrou sa blýska, Kto za pravdu horí a mnohé ďalšie, pochádzajúce najmä z 30-tych a 40-tych rokov minulého storočia. Úplný obraz o ich počte a rozšírenosti podávajú slovenské spoločenské spevníky. Už prvý spevník, ktorým je Chrástkov Veniec národných piesní slovenských z roku 1862, obsahuje 64 hymnických piesní a 5 piesní s ohlasom na rok 1848. Po Chrástkovom Venci to bol Slovenský spoločenský spevník, ktorý roku 1871 vydal A. H. Krémery, ďalej Národný spevník od Karola Salvu (1897, druhé vydanie 1898) a Veniec slovenských národných piesní od Jozefa Škulitého (1897, ďalšie vydania 1911, 1914, 1919 a 1923). Vo všetkých týchto spevníkoch figuruje hymnická a vlastenecká pieseň na poprednom mieste, osobitne v Salvovom Národnom spevníku, alebo aspoň rovnocenne s ostatnými druhmi piesní (ľudovými, školskými, mravoučnými atď.). Pretože spoločenské spevníky boli nenotované, bolo nevyhnutné, aby sa v praxi riešila otázka nápevov, prirodzene, že pre obrodenecké typic-

poézii, ale aj sklon k ľudovým básnickým predlohám a ľudovej piesňovej tradícii vôbec. Takáto orientácia básnickej tvorby vyhovovala obrodeneckým predstavám slovenských hudobníkov a skladateľov. Napokon nie sú ojedinelé ani prípady, že básnikov text vznikol bezprostredne na nápev známej piesne či melódie: takto vznikla Tomášikova pieseň Hej, Slováci alebo Matušková Nad Tatrou sa blýska. Hej, Slováci, ako jedna z najznámejších slovenských hymnických piesní, známa a rozšírená aj v textových variantoch Hej, rodáci, Hej, Slované alebo Hej, Slovania, vznikla na nápev poľskej piesne Jescze Polska niezgyniela (1834). Nápev piesne bol po prvý raz uverejnený v Spevníku slovanskom z roku 1849, no z hľadiska jeho použitia pre harmonizáciu a zborovú úpravu bola dôležitá hudobná príloha Hlahol z roku 1862, kde vyšlo napokon viacero melódií k hymnickým piesňam. Tu vyšla na rozdiel od poľskej verzie (s bodkovaným rytmom) v takej melodicko-rytmickej podobe, s akou sa stretávame v zborových úpravách najmä F. Rohoňa, M. Licharda, L. Izáka-Lihoveckého, ale tiež V. Figaša-Bystrého, M. Schneidera-Trnavského a ďalších. Neskôr, desať rokov po vzniku Tomášikovej piesne Hej, Slováci ale aj Tylovej a Skroupovej árie Kde domov můj?, zložil J. Matuška na nápev ľudovej piesne Kopala studienku hymnu Nad Tatrou sa blýska (1844). Aj ďalšie hymnické piesne nemajú pôvodné nápevy: Tomášikova pieseň Hej, pod Muráňom (rozšírená s incipitom Hej, pod Kriváňom) vznikla pod vplyvom poľskej hymny A to już pora dla nas Polaków (1835), pieseň K junákem slovenským (Von do pola, junáč mladá) sa spievala na melódiu českej ľudovej piesne Horo, horo, vysoká jsi, alebo dokonca Kuzmányho hymna Kto za pravdu horí (1848) sa zvykla spájať s nemeckou piesňou K. A. Grossa Freiheit, die ich meine, hoci jestvuje aj iná verzia, podľa ktorej autorom nápevu piesne Kto za pravdu horí s názvom Sláva šlechty je český hudobný pedagóg

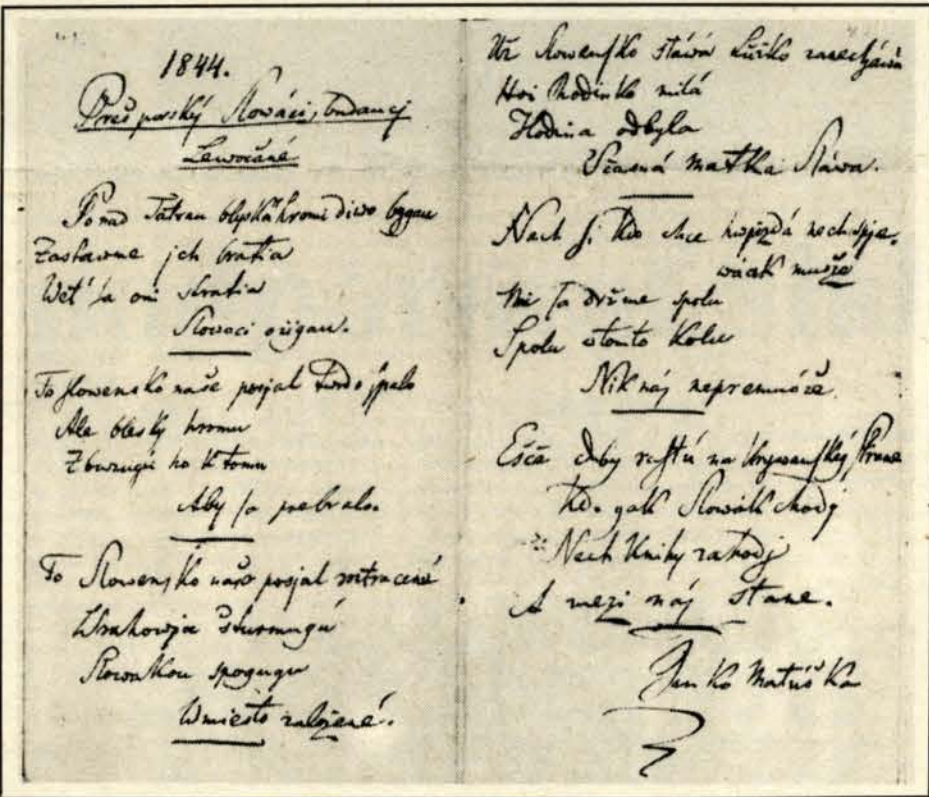


Ludovít Vansa: Piesne sokolov taranských – titulná strana

cií spracoval Rafanides (asi roku 1862) a dokonca aj Rohoň (1870). Kadavého zborová úprava piesne, najmä jej druhá verzia s barytónovým sólom v protihlase v šiestej strofe, predstavuje typ jednoduchéj ale prekomponovanej piesne s vyššími ambíciami na harmonickú štruktúru zboru. Preto patrí nielen medzi najvydarenejšie Kadavého zbory, ale súčasne aj medzi najrozšírenejšie hymnické zbory druhej polovice 19. storočia na Slovensku. Text piesne Nitra, milá Nitra sa objavuje už v prvom dieli Kollárových Spievaniach (1834) atakmer v nezmenenej podobe ho nachádzame v mnohých slovenských i českých spoločenských spevníkoch, s notáciou po prvýkrát v Sbíre písní slovanských (Brno 1851). A predsa v 30-tych rokoch minulého storočia sa medzi štúrovcami stabilizoval textový variant Devín, milý Devín; pravdepodobne v súvislosti s ich pamätnou schôdzkou na Devíne roku 1836, kde sa táto pieseň na nápev piesne Nitra, milá Nitra, spievala. Hoci oba varianty vznikli na platforme slovanskej idey, v nasledujúcom období sa spievala pieseň iba s textom Nitra, milá Nitra.

Hudobná zložka slovenských hymnických piesní dokumentuje dobový prístup k tvorbe vokálnej hudby, odrážajúci spôsob hľadania národných intonácií v umelých piesni. Produkcia piesní na hymnické a vlastenecké texty rástla pomaly a mala rôznorodú kvalitu. Pre jej počiatkové obdobie bolo príznačné, že sa opierala o cudzie piesňové vzory, resp. o rytmické a melodické útvary poľskej mazúrky. Oblubu poľskej mazúrky, jej tempa a osminového rytmu s bodkovanou prvou dobou možno sledovať od vzniku piesne Hej, Slováci. Preniká taktiež do štruktúry hymnických piesní druhej polovice 19. storočia, ako je to napokon evidentné v piesňach vo Vansovej piesni Kolo Tatier čierna (1868), v Melickových mazúrkach s názvom Anna-Mazúrka, Živena-Mazúrka atď., teda poľská mazúrka sa stáva istým „východiskom“ pre vývin slovenského vokálneho štýlu. Napokon poľským vplyvom podľahli aj moravskí skladatelia Vojáček a Tovačovský, a to dokonca prostredníctvom hymnickej piesne Hej, Slováci, ktorá sa aj v moravskom prostredí často spievala. Na slovenskú hymnickú pieseň pôsobili aj ďalšie vplyvy: okrem prvkov poľskej mazúrky prenikli do charakteru piesní výrazne stopy chorálu a spôsob chorálnej harmonizácie. Hymnický a slávnostný výraz chorálnej faktúry totiž zodpovedal vlasteneckým textom, naviac pri harmonizácii umožňoval uplatniť elementárnu normu pre vzťah slova a tónu – sylabizmus a strofickosť. Tak vznikli a boli harmonizované piesne Nitra, milá Nitra, Bratislava, Otčina ty naša milá slovenská, Bože svetov stvoriteli a ďalšie, ktoré na rozdiel od predchádzajúcich piesní „mazúrkového typu“ nemajú už taký konkrétny politicko-agitačný dosah. Chorálny princíp sa uplatnil vo viacerých zborych, ako napríklad v zbore Svätaj Bože od Kadavého, v Prosbe od Izáka-Lihoveckého a i., Fajnora vo svojom Svätomartinskom pochode sa dokonca neubránil ani citácii ev. chorálu Hrad prepevný.

Zástoj ľudových piesňových vzorov nemožno demonštrovať na väčšom počte príkladov. Vzťah hymnickej piesne Nad Tatrou sa blýska k ľudovej predlohe je známy, z ostatných sú to iba niektoré Fajnorove zborové pochody, ako je Pochod Požunských Slovákov (1863), Pochod slovenský a Dobrovoľnícka, v ktorých sa prejavuje istá orientácia na folklór. Snahu o prekonanie hraníc akýchkoľvek vzorov badať v Kadavého zborovom Svätomartinskom pochode (Stoj, Slováku stoj), v ktorom hustejšia deklamácia a vhodné použité výrazové prostriedky zboru pripomínajú vývojové momenty, príznačné už pre figušovsko-schneiderovskú generáciu.



kým spôsobom použitia princípu „bežných nôt“. Prvý notovaný Venček slovenských národných piesní vydal až Karol Ruppeldt roku 1874, ďalšie vydania vyšli roku 1884, 1897. Je zaujímavé, že zatiaľ čo v prvom vydaní Ruppeldtovho Venčeka nájdeme asi 16 hymnických a vlasteneckých piesní, v druhom vydaní až 21, tak v treťom vydaní už len 4. Z tretieho vydania vypadli piesne Bože, svetov stvoriteli, Hej, Slováci, slovenský variant českej hymny Kde domov můj?, Slovenský brat, objím si mať, Hor sa Slovák, Nad Tatrou sa blýska, Do zbroja, Slovania, Bratislava, Kto si rodom Slovák, Všetci sme Slovania a niektoré ďalšie, čo možno považovať za zostavovateľov „politický ústupok“ silnejúcej maďarizácii na Slovensku. Je to paradox, ale tento prístup v selekcii hymnických piesní nebol nevyhnutným riešením, pretože nezabránil konfiškácii práve tohto tretieho vydania Ruppeldtovho Venčeka.

Ideový obsah hymnických a vlasteneckých piesní charakterizuje silno akcentovaný slovenský patriotizmus. Prezrádajú tu už aj názvy jednotlivých piesní: Kto si rodom Slovák, Hej, Slováci, Slovenský brat, Šuhaj Slovák, K junákem slovenským atď. Na ich tvorbu sa podieľali mnohí slovenskí básnici, či už to bol V. Paulíny-Tóth, J. Bulla, F. V. Sasínek, K. Kuzmány, S. Tomášik, J. Botto, A. H. Krémery, J. Matuška, A. Sládkovič, J. D. Čipka alebo iní, ktorí prejavili sklon k vyjadreniu vlasteneckých (i revolučných) myšlienok v poézii. No nielen sklon k vlasteneckej

František Pivoda. Ani ďalšie piesne z meruôsmych rokov, ako sú Rušaj junáč, Bije zvon slobody a Hor sa Slovák, sugestívne zdôrazňujúce národné a politické ciele, nepotvrdzujú pôvodnosť ich hudobnej zložky. Naviac, rôznorodosť a variabilita hymnických piesní spôsobuje značné komplikácie. Napríklad v 60-tych a 70-tych rokoch, keď došlo k prvým pokusom o vytvorenie národnej hymny, najmä v súvislosti so zhudobnením Sládkovičova Ohlasu Čurjakom, Bellom, Krémerym i Fajnorum, vznikol i slovenský variant českej hymny Kde domov můj? (podobne ako jestvuje aj moravský variant). Autorom textu hymnickej piesne Kde domov můj, kde vlasť moja je Kadavý, ktorý je súčasne aj jej prvým harmonizátorom. Ale v tom čase vznikol ďalší zaujímavý variant: H. Vojáček vydal roku 1867 Tatranský vienok, jednoduchý ale pôsobivý skladbu (resp. veniec pozostávajúci z piatich vlasteneckých a ľudových piesní) pre spev a klavír (alebo i zbor), v ktorej hneď v úvode použil pieseň Nad Tatrou sa blýska. Sťvorhlasná úprava tejto piesne sa však neopiera o text tejto najznámejšej hymnickej piesne, ale o iný, začínajúci veršom „Na Dunajskom brehu bratia sa schádzajú“. Autor textu je neznámy.

Variabilita textov hymnických piesní možno sledovať aj v ďalších prípadoch. Za všetky ostatné spomeňme ešte aspoň jeden, a to pieseň staršieho pôvodu – Nitra, milá Nitra. O jej rozšírenosť a popularitu sa pričínili Kadavý, hoci pred ním ju na spôsob klavírných varia-

ČESKÁ HUDBA 1945 – 1980

Vývoj hudobnej reči a štýlu (III.)

JARMILA DOUBRAVOVÁ

70-TE ROKY – STAV, VÝVOJ, DOBOVÝ MODEL KULTÚRY

Všetko, čo sa odohralo v minulých desaťročiach, podmienilo vstup do 70-tych rokov. Umelecká kritickosť viedla nielen k výberu techník, ale predovšetkým kompozičných metód, zaručujúcich širšiu komunikatívnu bázu než tomu bolo v dielach programovo experimentálneho umenia, niekedy príliš exkluzívnych, abstraktných a dokonca i neosobito poplatných módnym trendom.

Ak 60-te roky uviedla do pohybu súvzťažnosť umenia ako celku – bolo to vlastne tretie obdobie vývoja umenia v tomto storočí, ktoré sa dotklo umenia všetkých a posúvalo hranice medzi nimi popri súčasnom intenzívnom kladení si otázky o špecifickosti jednotlivých umelckých druhov a žánrov, potom 70-te roky znovu nastolili otázku zvláštnosti vývoja tej-ktorej umeleckej sféry. V 70-tych rokoch sa vývoj obrátil smerom dovnútra do pomerne ostro vymedzených hraníc jednotlivých umení: odtiaľ pramenil aj zvýšený a priamo programovo poňatý záujem o staršie historické obdobia. Namiesto citácie, montáže a koláže znovu nastúpili tendencie stylizačné. Namiesto aleatoriky, alebo dodekafónie, alebo modalít, či timbrovej hudby – individuálne využívanie techník, vyplývajúcich z vlastného skladateľského vývoja jednotlivých autorov. Súčasne sa začala meniť žánrová paleta: 60-te roky s celkovou nekonformnosťou položili dôraz na komornú oblasť, či už vokálnu, či inštrumentálnu alebo dramatickú; komorné diela pritom mali význam veľkých koncepcií. 70-te roky sa vrátili k veľkým formám, zvlášť vokálnym, ale i symfonickým, orchestrálnym freskám, často programovým. Využívala sa i moderná zvuková technika, vznikali a realizovali sa multimedialne projekty (viď k tomu J. Doubrovová, 1982).

Pretože všetky zmeny v oblasti spoločenského vedomia – morálnych kódexov, umeleckých názorov a programov, estetických koncepcií a orientácií prebiehajú v nepriamej závislosti od zmien v oblasti spoločenského bytia a naopak, je treba vidieť, že podobne, ako pri vstupnej situácii 60-tych rokov (kde v podstate pokračovali trendy druhej polovice 50-tych rokov) i začiatkom 70-tych rokov pokračoval v znamení umeleckej kontinuity, tribenia koncepcií, usilujúcich o konfrontáciu našej a svetovej hudby. Ak však pášosom 60-tych rokov bolo vyrovnáť sa s tým, čo sa dialo vonku, pášosom 70-tych rokov bolo vyrovnáť sa s tým, čo sa odohralo u nás. Strohy avantgardný racionalizmus ustúpil plastickejšiemu, ale aj tradičnejšiemu videniu vecí a ich súvislostí, viac než najsúčasnejší stav vývoja umenia (napríklad minimal art) začali byť zaujímavejšie staršie a staré etapy vývoja kultúry a hudby: nie je náhodné, že koncom 70-tych rokov došlo v jednej z avantgardných škôl Novej hudby – v poľskej škole – ku kopernikovskému obratu, totiž k návratu k romantizmu. Nie je tiež náhodné, že napriek tomu sa v 70-tych rokoch minimal art prejavil vo vážnej i džezovej hudbe, a to vedľa vyslovených syntéz, vedľa osobitých dozrievajúcich skladateľov zhruba štyridsiatnikov až päťdesiatnikov (Svatopluk Havelka, Marek Kopelent, Jan Klusák a d.). i osobitých hľadanií a nachádzaní generácie mladšej (Ivan Kurz, Milan Slavický, Ivana Loudová, Jaroslav Rybář a d.), vedľa vrcholov skladateľovej generácie vrstvy s dátumom narodenia medzi rokmi 1920-30 (Miroslav Ištvan, Petr Eben, Václav Kučera, Jindřich Feld, Viktor Kalabis, Otmar Mácha, Ivo Jirásek, Jan F. Fischer, Alois S. Piňos, i nedávno zosnulý Jan Tausinger a d.) a najstaršej generácie vrstvy (Jan Hanuš, Jan Kapr, Jan Seidel, Klement Slavický a d.) aj ich nedávno zosnulých vrstovníkov (Miloslav Kabeláč – 1979, Václav Trojan – 1983).

ANALYTICKÁ SONDA: VÝVOJ JEDNOČASTOVEJ VOĽNEJ FORMY A ŽÁNROVÝ REPREZENTANTI 70-TYCH ROKOV

Problém jednočasťovej formy sa v dejinách hudby objavil v niekoľkých obdobiach: v súvislosti s koncepciou talianskej a francúzskej predohry a neskôr v koncertných predohrách, v romantickej symfonickej básni a konečne v hudbe 20. storočia, začínajúce jeho prelomom, pokračujúce štýlovým kvasom 20-tych rokov a po roku 1945.

Ako historický prototyp prvej modernej koncepcie z prvej polovice tohto storočia uvádzame Sukovo Zrání (1912–18), ktoré prinieslo vývojovo nosné prvky dôrazom na zvukovosť diela, využitím zvuku pre stavbu formy a konečne i metaforickým vzťahom medzi vlastnou Sukovou koncepciou a Sovovou básňou. – Konštruktivisticky koncipované orchestrálné skladby Bohuslava Martinu (Halftime – 1924, La Bagarre – 1926) a Pavla Bořkova (Start – 1929) riešili štýlovo i programovo akcentovanú otázku motoricky poňatého hudobného prúdu v relácii k dynamickým udalostiam života. Z opäťného poľu spomienke antropozoficky motivovanú sedemdesiatnu jednočasťovú Cestu života Aloisa Hábu z roku 1937, využívajúcu dvanásťtónovú chromatiku. – Aj 50-te roky polarizovali symfonickú tvorbu tohto typu, a to i v sujetovej oblasti. Vedľa programovej symfonickej básne sa formovalo scherzo či predohra. Spomenieme napríklad scherza Karla Šroma (Plivník – 1955, Vzdech na brusliach podľa Morgensterna – 1957), Kabeláčovo Mysterium času (1953–57), Kalabisovu Předehru z roku 1950, Máchovu symfonickú báseň Noc a naděje na Arnošta Lustiga i rad diel Emila Hlobila. Zvláštnu dôležitosť nadobudla jednočasťová forma v hudbe 60-tych rokov, a to na pozadí konfrontácie elektronickej hudby s hudbou materiálovo tradičnou, nových formotvorných postupov s postupmi už skôr sformovanými, novodobých techník s technikami staršími i autonómneho hudobného prejavu v konfrontácii s hudobným prejavom viac alebo menej, podstatnejšie či povrchnejšie ovplyvneným inými umeniami.

V prvej polovici 60-tych rokov sú datované diela Čestimíra Gregora (Děti Daidalovy, Kdyby všichni chlapi světa), Jarochov Stařec a mofe (1960), Rezáčovo Návrat (1962), Janečkova Legenda o Praze, Feldova Dyrinská předehra a d. Hamletovská improvizace Miroslava Kabeláča, prísne zachováajúca tematický materiál, dobovo i sujetovo príznačne akcentovaná rozpor medzi určenosťou materiálu a dojmom improvizácie v trojdielnej forme s názvom reprízy. Problém podobného druhu riešil i Kučerov Obraz pro klavír a orchestr (1966), využívajúci v asymetrickej trojdielnej forme tematizovaný dvanásťtónový rad a tradičný (o. i. polyfónny) i nový (o. i. aleatorický) spôsob hudobného formovania. Z roku 1965 pochádza Havelkova Pěna podfa Enzensbergera, o štyri roky neskôr vznikol jeho symfonický obraz Ernesto Che Guevara. Z druhej polovice pochádza Pelikánovo Údolí smutku podfa Zrzavého, v tom istom roku vznikala lyrická fantázia Hommage à Grieg Jana Klusáka a 15 listů podle Dürerovy Apokalypsy Luboša Fišera. Kafkom bol inšpirovaný Chaunov Příběh zeměměřice K., ďalej vznikali dve diela Vítězslava Neumanna a v roku 1967 bola skomponovaná koncertná predohra Vivat Rossini! Išu Krejčího. Vznikol i rad jednočasťových elektronických diel, z ktorých spomeniem diela Hlaváčevo, Vostřákové Dvě ohniska a d. Aj 70-te roky boli bohaté na tvorbu jednočasťových inštrumentálnych diel, ako to ukázali skladby Ctirada Kohoutka, Jiřího Matysa, Václava Felixa, Josefa Boháča, Arnošta Paršacha, Josefa Aloisa S. Piňosa Milana Slavického, Ladislava Kubíka a d.

Ak problém jednočasťovej formy mal svoje zázemie slohové a štýlové, mal i svoje pozadie spoločensko-historické. Sem môže patriť práve tak prevládajúca móda ako aj otázky praktickopredvážacie. Inak je to z otázkami žánrovými a formovými: programové či neprogramové zameranie, koncertantný charakter, ale i označenie – napríklad obraz, báseň, legenda, improvizácia, invencia, predohra či variácie – spoluvytvárajú jednotlivé diela ako prejavy autorovho zámeru. Ich charakter nemôže byť okrajový ani pre užšiu oblasť hudobného formovania. Aj táto oblasť mala niekoľko aspektov: vedľa najobecnnejšieho charakteru hudobnej formy ako schematickej abstrakcie skutočného hudobného formovania, sem spadá vlastné hudobné formovanie ako tektonika, vrátane priebehu hudby v čase. Úzko časová stránka vecí je natoľko príznačná, že sa pri nej pozdržíme. Ak totiž romantická jednočasťová skladba trvala 20 – 40 minút, trvala jednočasťová kompozícia súčasných autorov zhruba okolo 10 minút. I keď tu určite zohral úlohu nijako nezanedbateľný problém stúpajúcej hustoty informácií v priestore a v čase, typický pre človeka druhej polovice tohto storočia, nemožno otázku formulovať takto zjednodušene. Vedľa tendencie absolútneho skracovania času pôsobí a pôsobila i tendencia opačná – pripomeňme napríklad produkcie aleatorického charakteru v štýle tzv. veľkej aleatoriky. Problém trvania kompozície je zrejme podmienený aj inými okolnosťami, než spomínanými obecnými dispozíciami ľudskej existencie. Jednou z mnohých príčin je okolnosť, že elektronická a konkrétna hudba priniesla s novým hudobným materiálom aj iný typ hudobného formovania a tým aj iný typ artikulovania hudobného času: tento vplyv sa spätne prejavil i v kompoziciách pracujúcich s materiálom tradičným. Konfrontácia elektronickej a neelektronickej hudby totiž ostro akcentovala problém zvuku v čase. Inú z príčin, ktoré pravdepodobne nezostali bez vplyvu na trvanie súčasných skladieb, možno formulovať asi takto: dodekafónia a serializmus zdôraznili paradoxne svojou predurčenosťou problém náhody. Hoci v detailoch boli a sú skladby tohto druhu určené maximálne, celkový výsledok nepodlieha určeniu. (Isto nie je náhoda, že multiserializmus vyvolal ako svoju umeleckú odpoveď aleatoriku). Vnútrošný rozpor spomínaných kompozičných techník mal plodný vplyv na rad autorov súčasnej hudby v tom zmysle, že ich nútil hľadať riešenia, ktoré vo svojich dôsledkoch boli menej náhodné. Toto riešenie spočívalo v prelínaní novodobých kompozičných techník s technikou tradičnej tematickej práce. Napätie medzi zvukovými realitami a tradičným spôsobom formovania malo potom pravdepodobne vplyv na trvanie kompozície. Uvedme ako príklad Fišerových 15 listů podle Dürerovy Apokalypsy, ktoré boli súčasne prvým dielom z triptychu nezávislých, ale jednotne koncipovaných diel: v jednočasťovej štvordielnej forme sa tu prepája tematizmus – dokonca vo forme kvázi ideí fixe – s novodobými spôsobmi hudobného formovania využitím aleatoriky v časových zložkách i priamym využitím kvalít zvukovej sadzby pre koncepciu formy. Jej maximálna konkrétnosť – priemernou jednotkou premeny je v zhruba 9-minútovej skladbe 30 sekúnd – je vyvážená materiálovou koncíznosťou, plynúcou z dôsledného využitia šeststónového modu.

Protikladu serializmu – predurčenosti a voľnosti – improvizatívnosti sa dostalo výrazného dobového akcentu po druhýkrát v 70-tych rokoch v súvislosti so spojovaním hudby s inými umeniami, využitím komunikčných multimedií i technikou hudobného formovania pomocou postupu montáže alebo koláže. Využitie tohto typu protikladu je typické napríklad pre Diptych Aloisa S. Piňosa z rokov 1973–74: po multivariačnej, prísne určenej Poctě Praze nasledujú kolážovo koncipované České letokruhy.

Iným prejavom tendencie k improvizatívnosti, ostatne logicky nasledujúcej po období prísneho strázenia hudobnej autonómie v dodekafonickej i seriálnej kompozícii, sa stala novo ponímaná tematickosť. Nie náhodou vznikol rad skladieb s názvom „pocta“. Na prvom mieste spomenieme Poctu H. Boschovi od Svatopluka Havelku vedľa Poety Eduardu Griegovi od Jana Klusáka. Albrecht Dürerovi od Miloša Haaseho, Michelangelovi od Jana Hanuša, Saint-Exupérymu od Milana Slavického a d. Vznikli aj iné počty, ktoré nemali priamo tento názov. Máme na mysli napríklad Klusákové Variace na téma Gustava Mahlera (1960–62), predohru Išu Krejčího Vivat Rossini! (1967) alebo 2. sláčikové kvarteto Ivany Loudovej, o ktorom autorka uviedla, že je počtou Bedřichovi Smetanovi, keď sa autorov monogram stal kľúčovým symbolom pre tónové i formové riešenie. V týchto počtách je – s výnimkou posledne menovanej – názov súčasne odkazom na inšpiračný podnet. Jeho spracovanie nie je prísnejšie určené programom, ani voľnejšie manipulované námetom, sujetom, ale v podstate iba obmedzené intenciami, skutočnosťou, ktoré sú konfrontované – či už je to hudba a výtvarný prejav, či hudba nová a hudba historická. Rovnako nie náhodou vznikol rad výtvarne inšpirovaných diel – spomenieme vedľa Havelkovho diela dielo Kučerovo (Orbis Pictus), Fišerovo (Caprichos), Klusákov (Obrazy), Vostřákov (Kránsná zahrádka) a d., Hanušovo (Musica Ommagio a Michelangelo), Piňosovo (Statická kompozice, Mříže, Géneze, Adorace), Chaunovo (Hommage a Dubuffet), Matouškov (Barvy a myšlenky) atď. Výtvarný podnet v nich nezohral úlohu, na akú sme navyknutí napríklad z Musorgského Kartínke, inšpirovaných Hartmannovými obrazmi, ale zložitejšiu a menej určitú úlohu rôznorodejšie formovaného inšpiračného podnetu ako sprostredkovateľa medzi svetom skladateľa a maliara.

Poeta Hieronymus Boschovi od Svatopluka Havelku je dielom dobovo typickým z troch príčin: preto, že sa v ňom prelínajú modálne mikroštruktúry s farebné timbrovými makroštruktúrami, po druhé kvôli prepletenosti tematizmu s netradičnými tvarovacími postupmi a konečne po tretie pre významový spôsob, akým riešil vzťah hudby k iným umeniam a takto transformované i funkciu umenia v spoločnosti a vzťah umenia a bytia. Dielo vzniklo v roku 1974, bolo venované V. Neumannovi a jeho česká premiéra sa uskutočnila na jeseň roku 1975. Je písané pre veľký symfonický orchestr, ku ktorého zvláštnostiam patrí bohaté obsadenie bicích nástrojov. Autor vyjadril svoj zámer v interview na stránkach Hudobných rozhľadov (1977/5, str. 236–8): sledovanie najpríznačnejších črt Boschovho diela a vyjadrenie uchvacujúceho dojmu z jeho maliarskych kompozícií i s radom pôsobivých detailov spojovaním disparátnych hudobných prvkov.

Havelkova kompozícia má zreteľnú obľúbku dvojvrcholovú stavbu, založenú na úvodnej expozícii, strednej časti, striedajúcej kontrastnej dvojici hudobných plôch a do stratená končiacej záverečnej časti. Hoci by bolo možné pri tejto forme hovoriť o trojdielnosti, je to trojdielnosť latentná: v tejto rovine sa vnucuje paralela so stavbou triptychu ako typickej formy Boschovho umeleckého vyjadrovania vo Voze sena. Poslednom súde, Záhrade Eden, Pokušení sv. Antona a Kľaňania troch kráľov. – Nesporný je fakt epické stavby formy, spočívajúcej v priradovaní motivicko-tematických i zvukovo kontrastných plôch. Táto epickosť má svoju protihru v skutočnosti jednotného motivického základu celej kompozície, spočívajúcej na modalite. Rovnako nesporná je citácia chorálu. Zatiaľ čo chorál sa po prvýkrát objavuje skôr „v pozadí“, v hustej inštrumentálnej sadzbe, ráta reexpozícia s iným zámerom zvukovým i významovým: zmiešano inštrumentálnou akordická sadzba v syrytmických hlasoch vystupuje ako zvukový blok proti zvukovému

bloku ostatných nástrojov, v ktorom je aglomeráciou výrazných motívických prvkov v miešanej inštrumentálnej sadzbe pôsobivo vytvorený zvukový chaos. Výstavba chorálu pritom zodpovedá modálnemu základu diela, čo má význam nielen pre štýlisticky čisté zapojenie citácie do štruktúry diela, ale i pre fakt, že chorál najprv vnímame ako imanentnú súčasť hudobnej štruktúry a až potom, keď si ho takto mimovoľne osvojíme, ho autor exponuje v novom výraznejšom svetle ako „citát“.

K ďalším nesporným črtám Havelkovho diela patrí využitie variačného princípu na základe polyfónneho vedenia hlasov, práve tak ako princípu kontrastu, tematizovania čiastkových momentov, napríklad harmónie a detematizovanie latentných tém v motívických grupách, či využitie derivácií už exponovaného tematického materiálu, spolu s materiálom novým na aleatorickom základe, využitie protikladu aperioidickosti a periodickosti, dynamiky a statiky, zvukovej interpunkcie a konečne už spomínaná jednota diela, vychádzajúca z modálneho základu. To má svoje korene v modálnom modeli, ktorý bol v českej hudbe vytvorený už koncom 50-tych rokov a ďalej rozvíjaný práve skladateľskou generáciou, ku ktorej Havelka patrí. Havelka pracuje prevažne s intervalom poltónu, celého tónu a malej a veľkej tercie a výnimočne s ich obratmi v melodickej línii, zatiaľ čo v akordickej vertikále sa objavujú tvary založené na terciovej stavbe spolu s tvormi kvartovými, umiestnenými vo zvuku vždy nižšie. Všetky tieto črty sú však nesené zvukovou farbou a samy určitú „farebnosť“ obsahujú. Farba je teda základnou zložkou analyzovaného diela. Havelka využíva všetky tradičné možnosti typov sadzbových i netradičných možností, spočívajúcich vo využití expresívnych možností nástrojov i nástrojovej sadzby, ako aj zvukovej interpunkcie, ostrého strihového kontrastu, koncipovaného na základe zmien typov formovania a konečne využitím zvuku v rôznej šírke a hustote.

Tematizmus a rad konkrétnych zvukových prvkov onomatopoeického významu či signálnej zvukovej pôsobivosti, citácia chorálu a zvuková výraznosť plôch, tvorených aglomeráciou motivických prvkov či ich multiplikáciou v grupách a ostinatým opakovanim, i celkovo epická stavba diela, stvorená však z nemnohých tematických jadier – to sú protikladné javy, z ktorých sa Havelkovo dielo skladá. To, čo formuloval autor ako svoj zámer, totiž vytvorenie hudobného obrazu Boschovho diela prepojením disparátnych hudobných prvkov – sa skutočne realizovalo. Havelkova Pocta súvisí s jeho ďalšími dielami, zvlášť s Pěnou, 1. symfoniou a Chválou světla, o ktorých bola reč na iných miestach textu. Typické je toto dielo aj tým, ako využíva podnety hudobnej tradície druhej polovice tohto storočia – predovšetkým spomínaného modálneho modelu a ako ich syntetizuje s podnetmi 60-tych rokov a podnetmi hudby historickej.

ZÁVERY

Týmto analytickým vstupom končíme načrt modelu štýlového vývoja českej hudby v povojnových rokoch. Je samozrejmé, že vlastný vývoj prebiehal ďaleko zložitejšie a menej jednoznačným spôsobom, než môže postrehnúť akékoľvek zovšeobecnenie. Každá štýlová premena bola jednak vždy pripravovaná osobným vývojom určitých autorov, jednak mala vždy určité latentné štádium, než sa prejavila vo vrcholnej forme, aby sa opäť premenila na niečo iné. Zo zovšeobecňujúceho hľadiska možno postihnúť niekoľko črt, ktoré sa vinú celým obdobím. Polarita neoklasicizmu a expresionizmu, typická pre roky 1918 – 1945 pretrváva cez 50-te roky, avšak zmenená: mení sa neoklasicistická orientácia ako aj – a to veľmi podstatne – jej protipól – z konštruktivizmu sa odlúpila jeho stylizácia, ktorá vplnila práve svojou stylizovanosťou do neo- smerovania a na jeho miesto nastúpilo umenie objektu v podobe hudby elektronickej a konkrétnej. Vedľa neoklasicizmu (neobaroka a d.) bol novooobjavený neofolklorizmus. Všetky tieto neo-ve tvy mali prirodzený kompozičný protiklad v tom, čo vyrástlo zo školy Aloisa Hábu i z vplyvov svetovej moderny: dodekafónia, organizácia materiálu, prirodzené a umelé mody, racionálne kompozície a i. Koncom 50-tych rokov začínala polarita racionálnej organizácie a modálneho modelu, rozvíjajúceho sa z kontaktu s dielom L. Janačka a V. Nováka a folklóru, prerastať timbrovou hudbou a aleatorikou, aby slúžila najrôznejším tvorivým cieľom.

Bohatý konglomerát pletiva 60-tych rokov sa rozpadal v 70-tych rokoch do radu rôzne smerovaných orientácií: zostala tu predovšetkým základná všoebecná i latentná polarita metahudby a minimal art s typickými prejavmi preberania i syntéz, či už medzi jednotlivými historickými etapami vývoja hudby, alebo medzi celými i vzdialenými hudobnými kultúrami, či medzi vrcholne arteficiálnou hudbou a hudbou nonarteficiálnou alebo medzi hudbou a inými umeniami, či medzi všetkými novými smerovaniami a domácou tradíciou. Koncept metaumenia sa stal príznačným nielen ako estetické smerovanie, založené v podstate na rozvinutej symbolike, zjavnej i skrytej, ale ako životný štýl druhej polovice 20. storočia, prekonávajúci rôznymi komunikačnými médiami hranice geografické i prekážky kultúr a tradícií. Zostal tu základný a stále plodný rozpor medzi tendenciami doby a osobnými zameraniami i originálnymi syntézami jednotlivcov a zostala tu konečne i najzákladnejšia polarita vôbec – polarita hudby ako umenia, teda ako spoločenského vedomia, a non umenia. – Rôzne stránaky tejto polarity – počnúc komunikačnými a končiac kompozičnými alebo naopak – zostali stále plodným magnetom ďalšieho vývoja.

Použitá literatúra:

- Bek, Josef: – Mezinárodní styky české hudby, Hudební věda 1967, 3, 397 a dāl, 4, 628 a dāl, 1968, 1, 348.
– Světová hudba 20. století, Praha, Supraphon, 1968
Dějiny české hudební kultury II, Praha, Academia 1982
Doubrovová, Jarmila: Bergův Eufrides před branami Týmén a antitendence v současném umění, Hudba a literatura, Frýdek-Místek, 1984, 80–82.
– Čas struktury a struktura času, Hudební věda 1976, 2, 128–146.
– Hudba a výtvarné umění, Praha, Academia 1982.
– K dílu Miloslava Kabeláče, Hudební rozhledy 1983, 2, 80–82
– Metamorfózy neoklasicismu v české hudbě 20. století Hudební věda 1980, 4, 313–16.
– Problémy jednověté formy v současné hudbě, Hudební rozhledy 1978, 9, 414–17.
– Scherzo di vita Karla Šroma, Hudební rozhledy 1982, 5, 225–6.
– Sprache in der tschechischen Neuen Musik, Muzikološki zbornik 1977, 13, 77–83.
– Tvůrčí estetika V. Kučery, Hudební rozhledy 1982, 1, 322–24.
– Two works of the „Neue Musik“ composed on the languages of ancient cultures, IRASM 1981, 17, 41–47.

- Hudba v českých dějinách, Praha, Supraphon 1984,
Kohoutek, Ctirad: Novodobé skladební techniky, Praha, SHV, 1965.
Lébl, Vladimír: Elektronická hudba, Praha, SHV, 1966.
Lotman Jurij: Kunst als Sprache, Leipzig, Reclam 1981, zvl. 67–88
– Musik der sechziger Jahre, Darmstadt, Schott, 1972.
– The New Groves Dictionary, London, Macmillan, 1980, 5, 122–5
– O. Pukl.
– Nové cesty hudby I, II, Praha, Supraphon 1966, 1969.
Risinger, Karel: Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě, Praha, Panton 1969.
Šeda, Jaroslav: Česká hudba 1945–80, Hudební věda 1980, 3, 195–236.
Volek, Jaroslav: Realizmus jako problem sdělení o objektivní skutečnosti umění, Estetika 1967, 1, 41–68.

Poznámka:

Štúdia vznikla v roku 1984 a v ďalších rokoch prešla iba drobnými formálnymi úpravami.