Hudobný život '90

ROČNÍK XXII. • 3.– Kčs 6. 6. 1990 12

„Ktosi múdry raz povedal, že zamieňať si prostriedok s cieľom je prvý krok k strate zmyslu konania. Iste, cieľ možno dosiahnuť iba použitím nejakých prostriedkov, no ak sa predbežný cieľ zamení za výsledok úsilia, naša energia sa premrhala".

IVAN HUDEC, spisovateľ
Nové slovo č. 14/90

O EXISTENCII HUDBY

Žijeme dobu prevratných a zásadných politických, spoločenských a ekonomických premien. Z počiatočnej spontánnosti sa stáva realita, z reality vzňikajú nové zákonodarné a právne úpravy a ustanovenia, ktorými sa v nastávajúcom období budeme musieť riadiť. A časom, po voľbách, prídu ďalšie, možno dokonalejšie, ale aj ďalekosiahlejšie zmeny. No zo všetkého najradšej chceli by sme zrejme čo najrýchlejšiu stabilitu všetkých inštitucionálnych premien. Nepopierateľné je, že v popredí záujmu štátu je ekonomika a stabilizácia nášho národného hospodárstva i každým túžená materiálna prosperita. Nás však teraz zaujímajú osudy kultúry, konkrétnejšie osudy umenia, umenia hudobného. S veľkou pozornosťou sme sledovali cesty tvorby štátneho hospodárskeho rozpočtu a i napriek mnohým chlácholivým utvrdzovaniam o pozornosti ku kultúrnej oblasti s vývojom situácie nemôžeme byť vonkoncom spokojní. Mnohí však už burcujú i bubnujú na poplach. V apríli t. r. uverejnil spisovateľ Ivan Hudec v Novom slove alarmujúci článok. **Kultúra prvá na odstrel,** z ktorého som si vypožičal úvodné slová ako motto, pretože výstižne charakterizujú situáciu, v ktorej sa práve ocitáme.

Priamym podnetom k tejto úvahe bola tohtoročná prehliadka koncertného umenia v Žiline, no predovšetkým beseda s aktivistami Kruhov priateľov hudby, ktorej predchádzala beseda v našom časopise (HŽ číslo 6). Na prvý pohľad sa môže zdať, že je všetko v norme, že ide o prechodné, porevolučné stavy. Isteže. Ale takýchto stavov, ktoré odzrkadľujú aj dnešnú situáciu v našom koncertnom živote, už bolo viacej. Veď aj pred dvadsiatimi rokmi na stránkach tohto časopisu sa diskutovalo o tejto problematike takmer tak isto ako dnes. Vychádzam z toho, že po vyše štyridsaťročnej profesionalizácii slovenského koncertného umenia (táto úvaha sa netýka profesionálnych štátnych hudobných inštitúcií) neprofesionalizoval sa náš poriadateľsko-agentážny systém koncertného umenia na území celého Slovenska, ktorý na sklonku dvadsiateho storočia existuje – vďaka Bohu – desiatkam nadšencov, ktorí obetavo, so všetkými formami umelého dýchania držia náš koncertný život pri živote. V tejto chvíli nechcem analyzovať problémy Kruhov priateľov hudby (venovali sme im v HŽ patričný priestor a možnosť vyjadriť sa k tejto problematike zostáva v platnosti i naďalej), chcem skôr upriamiť pozornosť do budúcnosti (pozri L. Dóša HŽ č. 1 a 9).

V súčasnosti sme svedkami faktu, že štátne orgány, teda ministerstvá, sa zriekajú riadiacej činnosti a preberajú na seba predovšetkým úlohu koordinátora a činiteľa, ktorý bude vytvárať podmienky na existenciu a rozvoj tej-ktorej oblasti. Pochopiteľne, každý máme svoje skúsenosti, vznikajú obavy. Ak sa totiž doteraz, počas striktného centralistického riadiaceho systému nepodaril vytvoriť samostatne fungujúci poriadateľsko-agentážny systém umeleckého života, aspoň v každom väčšom meste, tak dnes, pochopiteľne s príchodom nových ekonomických pravidiel, vstupujeme na terén veľmi mäkký, neprebádaný a neistý. Materiálna báza, ktorú doteraz poskytovali napríklad Domy ROH alebo Závodné kluby ROH pri veľkých podnikoch, sa povážlivo zmenšila. Tieto kultúrne zariadenia majú so svojimi rozpočtami na „kultúrnu činnosť" vlastné problémy a tlak na ich sebestačnosť nemôže viesť k prosperite profesionálneho umenia, ale skôr naopak. Teda v dohľadnej dobe so sponzorstvom z tejto oblasti asi príliš rátať nemôžeme. Pracovníci národných výborov taktiež avizujú znižovanie či obmedzovanie dotácií na „kultúrnu činnosť". V najbližšej dobe sa preto budeme musieť spoľahnúť najmä na vlastné sily, prehodnotiť a novo sformulovať svoj vlastný postoj a vzťah k existencii domáceho koncertného života (pochopiteľne je s tým spojené aj uplatňovanie domácej tvorby). Dnešný koncertný poslucháč totiž už nie je ten spred desiatky rokov, ktorému sa servírovalo z vrchu. Je obklopený množstvom informácií a zdrojov sprostredkujúcich špičkové hodnoty domácej a svetovej produkcie. A tak bude záležať predovšetkým na nás všetkých, ako naďalej budeme využívať a rozvíjať to, čo sme dosiaľ zasiali prostredníctvom Kruhov priateľov hudby, pretože v nich vidím v najbližšom období jedinú základňu (pri avizovanej demonopolizácii Slovkoncertu), ktorá bude schopná vyvažovať túžbu človeka po materiálnej prosperite a prosperite ducha. Tak dajako mi to vychádza z celodenného stretnutia s aktivistami Kruhov priateľov hudby. Ukazuje sa, že nadšencov neubúda, čo je dobré znamenie. Ale rozhodne náš vzťah k publiku, k dvíhaniu úrovne domáceho koncertného života, sa nemôže formovať tak, ako to bolo na žilinskej prehliadke (oficiálne stanovisko usporiadateľa prinášame na 2. strane).

Nie je to na škodu dobrej veci, – dozvedáme sa z úst mladého agilného predstaviteľa KPH zo Žiaru n/H (kde v kontexte tamojšej populácie estetická výchova, povedané ekologickým slovníkom, je priamo ohrozená oblasť) – keď vznikne pred rokom Kruh priateľov hudby s 205 členmi, s pochopením ONV (kežby takých bolo viac) zakúpi nové koncertné krídlo, pripraví jedenkrát mesačne koncert, usporiada prvú hudobnú jar, vytlačí drahé plagáty, rozošle pozvánky, pripraví programové bulletiny, a vzápätí nato na šiestich lákavých koncertoch sú hneď tri zmeny? Nuž na Západe by sme si to asi nedovolili. A zrejme si to o chvíľu nebudeme môcť dovoliť ani doma, ak zákonitosti trhového mechanizmu vojdu nielen do praxe, ale stanú sa aj základným kritériom vzťahu subjektu i objektu, čiže ponuky a dopytu. Čím skôr si uvedomíme, že na koncerty sa už nebude chodiť len tak, pre kratochvíľu, alebo organizovane či povinne, ale dobrovoľne, na konkrétneho umelca, konkrétny program, tým lepšie. A litera zákona, zakotvená v zmluve, bude musieť platiť ako právny akt pre každého jednotlivca i inštitúciu. To je totiž profesionálny predpoklad aj pre profesionalizáciu nášho koncertného života a nielen koncertného.

Netajme sa, že nevieme o úbytku publika. I u našich prvých orchestrov či operných scén. Netajila sa tým nedávno ani televízna spravodajská relácia z Pražskej jari, keď konštatovala, že po svetovom klasikovi, pred druhou časťou programu, kde zazneli diela B. Martinů, sa publikum citeľne zmenšilo. A to je svetový festival... a téma na osobitný článok.

Ak som v úvode citoval článok spisovateľa Ivana Hudeca, zameraný predovšetkým na oblasť literatúry, tak preto, že sú tu zjavné paralely a podobnosti, ktoré by sa hádam mohli aj spoločne riešiť. Nebudem sa teraz zmieňovať o problematike vydavateľskej, lebo každý vie, že za štyridsať rokov sme si na rozdiel od literátov nevybudovali pre našu skladateľskú a muzikologickú tvorbu samostatné vydavateľstvo, ani o tom, že v dôsledku toho diela našich autorov nemajú copyright, čiže nie sú chránené, nechcem hovoriť ani o svetovom prvenstve našej SOZY, ktorá jediná je iba vyúčtovacou kanceláriou a nie agentúrou zastupujúcou a chrániacou autorov, ani o zbytočnosti LITY, ani o váhavosti pred zriadením Intergramu etc, etc... To sú všetko otázky, ktoré sa nielen tisnú do pera, ale veľmi úzko navzájom súvisia s existenciou našej hudby nielen doma, ale i vo svete, najmä s našim perspektívnym otváraním sa svetu.

Vrátim sa však z ilúzií opäť na našu matičku zem. Ivan Hudec vo svojom článku totiž hovorí, že naša vláda na rozvoj kultúry vyčlenila bez výdavkov na rozhlas a televíziu iba 1,7 miliardy korún, z toho na kultúru v pôsobnosti národných výborov 1 miliardu. A tu je vlastne pes zakopaný i jablko sváru, zdroj všetkých nedorozumení. Teda otázka stojí, ako sa národné výbory podieľajú na rozvoji, existencii kultúry, za onú miliardu korún, resp. aká kultúra sa financuje za túto miliardu korún. A koľko z toho pripadne na hudobné umenie. Zrejme bude potrebné si aj ujasniť a presnejšie definovať, čo je kultúra pre rezort ministerstva kultúry a o akú kultúru pôjde národným výborom. Táto otázka visí totiž vo vzduchu už roky, len... len sa nesmela smelo a nahlas vysloviť. Kde teda hľadať východisko, keď Národný výbor X. Y. nariadi Kultúrnemu a spoločenskému stredisku alebo inému poriadateľovi, aby si peniaze na vážnu hudbu zarobil, alebo aby robil toľko na koľko má...? Jestvujú iba dve východiská: a) koncertný život sa bude riadiť a dotovať ako doteraz z centra (čiže národné výbory budú zase „odbremenené" o časť kultúry); b) v rámci ústavno-právnych, legislatívnych opatrení a najmä v rámci pripravovanej reformy národných výborov musí dôjsť k jasnému definovaniu pojmu kultúry ako nedeliteľného pojmu. To znamená, že národné výbory dostanú povinnosť venovať adekvátnu pozornosť, organizačnú i ekonomickú, všetkým druhom a žánrom kultúry a umenia. Napokon v avizovaných zásadách to majú. Ide však o naplnenie proklamovaných ustanovení a ich kontrolu.

A to je podstata mojej úvahy, pretože v tejto chvíli vidím ako najnaliehavejšiu potrebu dosiahnutie jasného legislatívneho chápania pojmu kultúry v rámci pripravovanej reformy národných výborov, ako reprezentantov samosprávy obcí, miest, aby kultúra a umenie boli živou a rovnocennou súčasťou ich práv a povinností, tak, aby pojem kultúry zodpovedal dnešnej modernej spoločnosti v celej svojej komplexnosti. Inakšie budeme ťahať za kratší koniec a bedákať nad nežiaducou situáciou. Niet iného východiska, ako si uvedomiť, že kultúra nie je ani „obetným baránkom" ani luxusom, ale životnou nevyhnutnosťou, hoci aj pre menšinu obyvateľstva. **„Kultúra** prostredníctvom **kultúrneho človeka** sa usiluje o nastoľovanie kozmického poriadku v ľudskom svete, snaží sa obnovovať harmóniu – rovnováhu medzi vstupmi a výstupmi jedinca, rodiny, spoločenských systémov, ľudstva. Orientácia na konzum (vo všetkých aspektoch) túto rovnováhu nivočí, orientácia na kreativitu – obnovuje" (R. Berger: Nežná revolúcia a hudba, HŽ č. 11.)

Charakteristika, ktorá nepotrebuje komentár, iba vstup do platnosti, legálnu vstupenku do života. Pretože ináč si opäť budeme zamieňať cieľ s prostriedkom, ako dosiaľ mnohokrát, a naším cieľom by nemalo byť hľadanie prostriedkov, ale konkrétnych činov, aby sme opäť nepremrhali čas a dobu, ktorá sa nám možno aj núka...

MARIÁN JURÍK

Už tradične májová Trnava privítala účastníkov 11. ročníka Speváckej súťaže Mikuláša Schneidra-Trnavského. V dňoch 21. – 25. 5. tu v budove Trnavského divadla pre deti a mládež zápolilo v 2 kategóriách 33 spevákov zo Slovenska i Čiech. Výsledky súťaže prinášame na 7. strane.

NÁVRH STANOV

Slovenskej hudobnej únie

Hudobná kultúra je neoddeliteľnou súčasťou života našej spoločnosti. Jej kvalita ovplyvňuje duchovný rozvoj súčasného človeka, jeho etiku, estetické cítenie a intelekt.

Stav a úroveň hudobnej kultúry v spoločnosti je jedným z najzákladnejších ukazovateľov celkovej vyspelosti národa.

Slovenská hudobná únia si kladie za cieľ rozvíjať hudobnú kultúru vo všetkých jej smeroch, upevňovať národné tradície a medzinárodnú spoluprácu.

Osobitnú pozornosť venuje širokému uplatneniu a rozvoju schopností súčasných tvorcov umelecky hodnotných diel.

Slovenská hudobná únia vo svojej činnosti vychádza z princípov humanizmu, výchovy mladej generácie k skutočným hodnotám našej a svetovej hudobnej kultúry a priateľstva medzi národmi.

Upevňuje vzájomnú úctu, spoluprácu a bratstvo Čechov a Slovákov a národností.

Čl. I.
Názov, sídlo a postavenie

1. **Názov organizácie: Slovenská hudobná únia (ďalej len „Únia").**
2. **Únia je dobrovoľnou, nezávislou organizáciou, ktorá združuje spolky a iné hudobné spoločenstvá združujúce hudobných skladateľov, interpretov, muzikológov, pedagógov a ďalších pracovníkov hudobnej kultúry.**
3. **Únia je samostatnou organizáciou s plnou právnou subjektivitou.**
4. **Sídlom Únie je Bratislava.**

Čl. II.
Poslanie a úlohy

1. **Poslaním Únie je:**
   a) **všestranne slúžiť rozvoju hudobnej kultúry na Slovensku;**
   b) **vytvárať podmienky pre slobodnú umeleckú, teoretickú a organizačnú prácu v oblasti hudobnej kultúry a dbať o jej vysokú odbornú a etickú úroveň;**
   c) **ochraňovať, presadzovať a hájiť záujmy svojich členov a vytvárať podmienky pre tvorivú činnosť v záujme komplexného rozvoja slovenskej hudobnosti;**
2. **Z poslania vyplývajú tieto úlohy:**
   a) **riešiť v spolupráci s príslušnými štátnymi orgánmi, spoločenskými a inými organizáciami otázky profesionálnej výchovy mladých skladateľov, interpretov a teoretikov, ako aj rozvoj hudobnej výchovy v najširšom meradle;**
   b) **rozvíjať podmienky pre tvorivé uplatnenie všetkých kategórií umelcov a pracovníkov v oblasti hudobného života;**
   c) **v spolupráci so štátnymi orgánmi, spoločenskými a inými organizáciami a orgánmi organizovať koncerty a iné podujatia v oblasti hudobnej kultúry;**
   d) **spolupracovať s odbornými inštitúciami, agentúrami, vydavateľstvami, rozhlasovými a televíznymi organizáciami, filmom, tlačou, videom, usporiadateľskými organizáciami a osobami a ďalšími orgánmi, organizáciami a osobami v ČSFR a zahraničí;**
   e) **úzko spolupracovať s Maticou slovenskou a jej pobočkami v SR i v zahraničí;**
   f) **organizovať odborné konferencie a semináre a iné vzdelávacie podujatia a uplatňovať všetky požiadavky na obsah odbornej výchovy vo vzťahu k orgánom štátnej správy;**
   g) **vyjadrovať sa k otázkam medzinárodných stykov v oblasti hudobnej kultúry Slovenska v zahraničí;**
   h) **zabezpečovať medzinárodnú výmenu hodnôt a informácií v oblasti hudobného života;**
   ch) **vyhľadávať kontakty pre účinkovanie doma i v zahraničí a podľa platných predpisov zabezpečovať ich realizáciu;**
   i) **zabezpečovať edičnú, propagačnú a reklamnú činnosť v oblasti hudobného diania;**
   j) **spolupracovať na príprave právnych predpisov a iných normatívnych opatrení dotýkajúcich sa hudobnej oblasti;**
   k) **udeľovať vyznamenania a uznania aktívnym a zaslúžilým jednotlivcom, ako aj hudobným spoločenstvám za výsledky v oblasti hudobnej kultúry;**
   l) **plniť ďalšie úlohy v súlade s poslaním Únie.**

Čl. III.
Členstvo

1. **Členom Únie sa môže stať spolok a iné hudobné spoločenstvo, a to na základe písomnej prihlášky, v ktorej sa zaviaže plniť povinnosti vyplývajúce z týchto stanov a ostatných predpisov Únie. Práva a povinnosti člena sú:**
   a) **iniciatívne sa podieľať na všetkej činnosti Únie ako aj jej výsledkoch;**
   b) **podávať návrhy na zlepšenie činnosti Únie;**
   c) **upozorňovať príslušné orgány Únie na nedostatky v obsahovej, formálnej a hospodárskej činnosti Únie;**
   d) **dodržiavať stanovy, organizačný poriadok a iné uznesenia a opatrenia Únie.**
2. **Čestným členom Únie sa môže stať jednotlivec, ktorý sa zaslúžil o rozvoj hudobnej kultúry a o členstve ktorého rozhodol príslušný orgán Únie.**
3. **Členstvo v Únii zaniká:**
   a) **písomným oznámením člena, že vystupuje z Únie**
   b) **písomným vzdaním sa čestného členstva**
   c) **vylúčením člena**
   d) **zánikom člena**
   e) **zánikom Únie.**

Čl. IV.
Organizačná štruktúra

1. **Organizačnú štruktúru Únie tvoria organizačné jednotky a výkonné jednotky.**
2. **Organizačnými jednotkami Únie sú:**
   a) **základné jednotky Únie, spolky a iné hudobné spoločenstvá**
   b) **celoslovenská Únia**
3. **Výkonné jednotky sú:**
   a) **sekretariát Únie**
   b) **pobočky**
4. **Spolky a spoločenstvá sú spravidla samostatné právnické osoby s plnou právnou subjektivitou, ktoré sú činné na základe vlastných organizačných noriem. Sú konštituované najmä na princípoch profesijných, regionálnych, generačných, záujmových a iných vhodných kritériách vyjadrujúcich špecifiká hudobnej kultúry.**
5. **Najvyšším orgánom Únie je Valné zhromaždenie Únie, ktoré raz za dva roky, v prípade potreby aj častejšie zvoláva predseda Únie. Valné zhromaždenie berie na vedomie zloženie rady Únie zo zástupcov Spolkov a spoločenstiev podľa zásad volebného a rokovacieho poriadku. Uznesenia Valného zhromaždenia zabezpečuje rada Únie.**
   Valné zhromaždenie rozhoduje o všetkých základných otázkach Únie, najmä o veciach celospoločenského charakteru v oblasti hudobnej kultúry, schvaľuje programy činnosti Únie, hospodárenia, zmeny a doplnky stanov, prijíma, mení a ruší ostatné predpisy Únie. Berie na vedomie zloženie a počet členov dozornej komisie, ktorú tvoria zástupcovia spolkov a ďalších hudobných spoločenstiev.
6. **Výkonnou jednotkou Únie je sekretariát Únie. Činnosť sekretariátu zabezpečujú predseda Únie a vedúci sekretariátu Únie. Sekretariát tvoria administratívni a prevádzkoví pracovníci. Sekretariát si môže na plnenie úloh so súhlasom rady Únie zriadiť pobočky.**
   Sekretariát je za svoju činnosť zodpovedný rade Únie.

Čl. V.
Hospodárenie

1. **Finančným a majetkovým základom Únie, ktorý spravuje sekretariát sú:**
   a) **dotácie,**
   b) **príjmy z činnosti**
   c) **dary, odkazy, dedičstvá a iný majetok.**
2. **Únia spravuje rozpočet, na tvorbe ktorého sa podieľajú jednotlivé spolky a hudobné spoločenstvá podľa prijatých zásad hospodárenia. Zostavuje ho sekretariát a schvaľuje rada Únie, hospodárenie Únie upravujú príslušné platné právne predpisy.**
3. **Únia sprostredkuváva výkonných umelcov a umelecké kolektívy v ČSFR i v zahraničí priamo alebo v spolupráci s inými umeleckými agentúrami.**
4. **Únia vykonáva hospodársku činnosť vrátane zahranično-hospodárskych služieb v oblasti kultúry, v nadväznosti na činnosť Slov. hudobnej únie.**

Čl. VI.
Niektoré osobitné ustanovenia

1. **Pracovno-právne vzťahy pracovníkov Únie upravuje Zákonník práce a súvisiace predpisy.**
2. **V mene Únie konajú predseda Únie a vedúci sekretariátu Únie.**
3. **Únia uzatvára v oblasti hudobnej kultúry v zmysle platných predpisov zmluvy a dohody s organizáciami a osobami v ČSFR a v zahraničí.**
4. **Únia je inštitúcia konštituovaná na základe reorganizácie Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov v Bratislave (ZSSKU).**
5. **Podrobnosti činnosti Únie upravia vykonávacie predpisy Únie, najmä organizačný poriadok.**

Čl. VII.
Záverečné ustanovenia

Schválením týchto stanov strácajú platnosť stanovy prijaté VI. zjazdom ZSSKU 18. marca 1982 a schválené rozhodnutím MV SSR č. VVS/1–332/1982 zo dňa 21. 12. 1982.

Z REDAKČNEJ POŠTY

O festivale zmien v Žiline

Prijímame výzvu redakcie uverejnenú v HŽ č. 10, vyjadriť sa k zmenám účinkujúcich umelcov na Prehliadke slovenského koncertného umenia v Žiline. Tohtoročná Prehliadka dostala svoju prezývku právom. Počet zmien ďaleko prekročil mieru únosnosti, čo usporiadateľov bolí, najmä ak sa porovnáva tohtoročná PSKU v Žiline s minulým ročníkom, ktorý bol všeobecne považovaný (po veľkom úsilí niekoľkých posledných rokov) za najvydarenejší; týkalo sa to aj zmien – bola len jedna.

Tak ako perspektívy Slovkoncertu vôbec, aj realizácia PSKU bola veľkým otáznikom, hoci bola pripravovaná zatiaľ s najväčším predstihom vo svojej krátkej histórii (už v decembri boli skompletizované programy pôvodných účinkujúcich). Bola koncipovaná ako výkladná skriňa toho najlepšieho, čo agentúra môže svojím partnerom ponúknuť.

Prehliadka slovenského koncertného umenia dosiahla v roku 1989 slušnú úroveň a aj vďaka reprezentatívnym priestorom rekonštruovaného Domu umenia Fatra nadobudla lesk, ktorý (ako sa zdalo usporiadateľom) bolo škoda nezužitkovať s vyššími ambíciami. Preto sa agentúra rozhodla rozposlať ešte v októbri pozvánky zahraničným agentúram, aby si prišli vybrať z najlepších slovenských umelcov. Žiaľ, tento optimizmus sa ukázal prehnaný. Nielen žilinské obecenstvo a hostia zo Slovenska, ale aj zástupcovia zahraničných agentúr, ktorí sa na PSKU zúčastnili, boli sklamaní neúčasťou viacerých popredných umelcov.

Slovkoncert sa pri príprave podujatia dostal do neriešiteľnej situácie, pretože tlačiareň žiadala zadanie rukopisov s trojmesačným predstihom a zmeny nastávali postupne po tomto termíne. Programový bulletin bol každý rok vytlačený len tesne pred otvorením Prehliadky, takže prípadná výmena niekoľkých strán textu by bola ohrozila výrobu bulletinu vôbec (podobná bola situácia s plagátom).

Umelci, ktorých vystúpenia mali patriť k vrcholným bodom Prehliadky, M. Lapšanský a J. Podhoranský nám oznámili, že boli oslovení zo strany MK vo veci účinkovania v rámci štátnej kultúrnej dohody (na Kube), pričom realizácia tohto hosťovania bola do poslednej chvíle neistá. Preto nechceli zrušiť vystúpenie na PSKU. V praxi agentúry sa v prípade termínových kolízií uprednostňovalo účinkovanie v zahraničí – vzhľadom na reprezentatívnu funkciu a pomerne skromný počet koncertných príležitostí v cudzine. Zhodou okolností sa stalo, že podobných prípadov bolo tohto roku viac, a práve vzhľadom na rozsiahle zmeny Slovkoncert uverejnil tohto roku po prvý raz v HŽ upravený program. O neúčinkovaní I. Sokola sme sa dozvedeli, až keď vrátil zmluvu. Podobne, ako v prípade A. Šestákovej, išlo o zahraničné účinkovanie, o ktorom sme boli informovaní až v poslednej fáze príprav. I. Černecká odriekla účasť pre chorobu jeden deň pred koncertom a E. Procháč neúčinkoval v dôsledku komplikácie s orchestrálnym sprievodom. Koncert ŠKO sa tradične uskutočňuje v réžii samotného orchestra, ktorý (ako spoluusporiadateľ podujatia) si sólistov zabezpečuje samostatne a nie sme podrobne informovaní o priebehu riešenia záskokov. Vieme však toľko, že za E. Jenisovú, J. Kundláka a P. Mikuláša, ktorí boli programovaní pôvodne, ale nemohli účinkovať kvôli koncertu vo Viedni, až do poslednej chvíle nebolo jasné kompletné obsadenie (vystriedalo sa niekoľko verzií).

Redakcia vyzvala agentúru, aby odhalila pozadie príprav PSKU v Žiline, ktoré bolo poznačené napätím, vyplývajúcim z odrieknutí umelcov a riešení záskokov. Slovkoncert, tak ako všetky organizácie tohto typu, však vždy zápasil so zmenami, a nielen na PSKU, ale počas celej sezóny a bez ohľadu na miesto konania. Zmeny vážne poškodzujú návštevnícku verejnosť, usporiadateľov i agentúru, a to ekonomicky, organizačne, ale najmä morálne. V prípade sťažností partnerov – usporiadateľov agentúra vždy musela upozorňovať, že nedisponuje umelcami ako ich zamestnávateľ, ale pracuje s nimi vo funkcii sprostredkovateľa.

Želáme si, a to nielen sebe, ale všetkým organizátorom koncertných a festivalových podujatí, aby boli čo najviac ušetrení nepríjemných okolností, aké tohto roku postihli nás pri príprave Prehliadky slovenského koncertného umenia v Žiline.

NINA KRAMÁROVÁ
vedúca koncertného oddelenia, Slovkoncert

Kocianova husľová súťaž 1990

V dňoch 6.–9. mája 1990 prebiehal v Ústí nad Orlicí 32. ročník Kocianovej husľovej súťaže. Zúčastnilo sa na nej 96 huslistov z 10 krajín Európy.

Súťaž prebiehala v tvorivom ovzduší. Dominovali tu predovšetkým výkony huslistov v najvyšších kategóriách: III. kat. (12–14 rokov) a IV. kat. (14–16 rokov). **Laureátom KHS 1990 sa stal 14-ročný Alexandru Tomescu v Bukurešti.** Vo finále zahral impozantným spôsobom I. časť Paganiniho Koncertu h mol (II. kolo súťaže je časovo limitované). V úvodnom slove záverečného ceremoniálu sa o ňom predseda poroty prof. Snítil vyjadril, že si nepamätá tak veľkolepý výkon, hoci súťaži predsedá už po tri desaťročia.

O to viac si treba ceniť úspech 14-ročnej **Ivety Slezákovej** z prípravného ročníka Konzervatória v Bratislave (z triedy prof. M. Karlíkovej), ktorej porota za predvedenie I. a II. časti Koncertu d mol H. Vieuxtempsa priznala druhú priečku za mladým Rumunom. Výrazne sa presadila v silnej konkurencii i **Veronika Pešková,** tiež z prípravného ročníka bratislavského konzervatória (z triedy prof. J. Pazderu), ktorá si odniesla III. cenu za interpretáciu I. časti Koncertu e mol F. Mendelssohna.

Čestné uznanie II. stupňa si odniesli zo súťaže **Dagmar Kissová** v III. kategórii (Konzervatórium v Bratislave – prof. M. Karlíková) a **Igor Chomča** v IV. kategórii (Konzervatórium v Žiline – prof. B. Urban).

Mimoriadny úspech dosiahli i dve žiačky pani Ľ. Baričovej z ĽŠU na Exnárovej ul. v Bratislave v kategórii 10 až 12-ročných huslistov. **Zuzana Paštéková** a **Melánia Lipková** priniesli na Slovensko III. cenu ex aequo za predvedenie diel H. Wieniawského, J. Massenета a J. Haydna.

Okrem súťažných zápolení vzbudil veľkú pozornosť prítomných odborníkov koncert mladých japonských huslistov – reprezentantov svetoznámej Suzukiho školy. Hoci správy o nej k nám prenikali už roky, československá odborná verejnosť mala možnosť vidieť naživo výkony huslistov školených Suzukiho metódou prvýkrát. Ide o nový, netradičný metodický princíp školenia detí od útleho veku 3 rokov, založený hlavne na sluchovej predstave, prenášanej priamo na hmatovú a pohybovú. Deti sa učia hrať na nástroji skôr, ako čítať noty. Veľa sa hrá v ansámbli, pričom starší, vyspelejší hráči „ťahajú" menšie deti. Tento spôsob nácviku rozvíja prvok spolupráce, kolektívneho vnímania a disciplinovaného prístupu k práci. Vlastnosti všetko typické pre Japoncov...

MÁRIA KARLÍKOVÁ

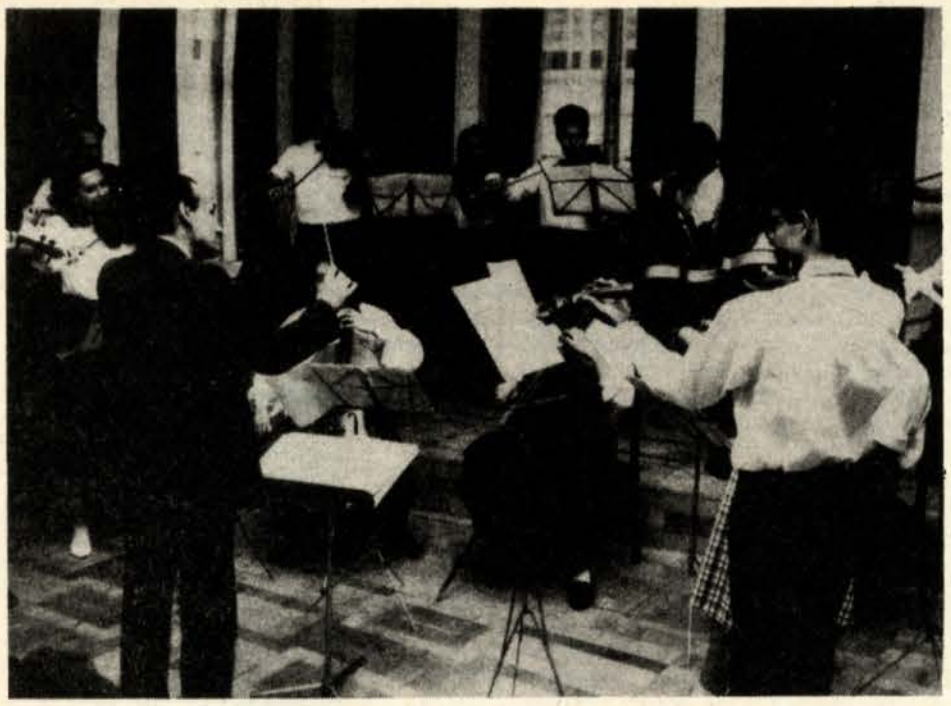
HUDOBNÝ ŽIVOT – dvojtýždenník. Vychádza vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PaedDr. Marián Jurík, zást. ved. redaktora: PhDr. Alžbeta Rajterová, redakcia: Lýdia Dohnalová, PhDr. Juraj Dóša, Martina Hanzelová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel. 330–245. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, z. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS – Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné 39.– Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15
Registračné číslo: SÚTI 6/10

S nadšením a zaujatím

V poradí už X. ročník celomestskej súťažnej prehliadky neprofesiálnych a amatérskych súborov a orchestrov **Dni komornej hudby** sa uskutočnil **7. a 8. mája.**

Táto prehliadka bola i v tomto roku súčasťou súťaže ZUČ za roky 1986–1990 a jej usporiadateľom bol Mestský dom kultúry a osvety v Bratislave, Slovenská hudobná spoločnosť a KC Verejnosti proti násiliu. Tak ako v minulosti, i v tomto jubilejnom ročníku bola poslaním súťaže aktivizácia mládežníckych komorných súborov a orchestrov, komorných telies dospelých – pedagógov ĽŠU a telies hudobných amatérov. Na súťažnej prehliadke sa mohli zúčastniť mládežnícke súbory a komorné telesá dospelých z Bratislavy bez ohľadu na organizačnú príslušnosť. Podmienkou účasti bolo len naštudovanie a uvedenie skladieb v originálnom obsadení (s výnimkou sólových skladieb so sprievodom klavíra). Každý súbor či komorné zoskupenie malo stanovený časový limit do 20 minút. I v tomto jubilejnom ročníku sa kládol dôraz na interpretáciu diel rôznych štýlových období, ako aj na zastúpenie komornej tvorby slovenských skladateľov.

Na tohtoročnej súťaži sa zúčastnilo deväť komorných telies a zoskupení (ich názvy uvádzam na záver, v rámci prehľadu ocenení a udelených diplomov). Myslím si, že by ani nebolo správne rozoberať na tomto mieste výkony účinkujúcich resp. súťažiacich. Oveľa dôležitejšie bude venovať sa úvahe súvisiacej s ďalším osudom tejto prehliadky. Je totiž naprosto prirodzené, že práve v dnešnej dobe sa ozývajú hlasy pre i proti. Každé stanovisko má naporúdzi množstvo argumentov.



Úspešný Komorný sláčikový orchester M. Ruppeldta. **Snímka P. Heringeš**

Osobne by som však privítal také hlasy, ktoré sú za nadväzovanie na desaťročnú tradíciu. Pravda, nie za nadväzovanie mechanické. Možno sa to zdá byť iluzórne a neskutočné, keď vyslovím názor, že takáto súťažná prehliadka by sa mohla stať v budúcnosti malým festivalom i s medzinárodnou účasťou. Láska k hudbe by do nášho mesta mohla prilákať najmä Slovákov žijúcich v zahraničí. Našlo by sa vo svete zaiste veľké množstvo krajanských amatérskych súborov a komorných zoskupení, ktoré by privítali takúto príležitosť. Na tomto mieste nebudem rozvádzať, čo by to všetko pre nás znamenalo ekonomicky, kultúrne či politicky. Isteže, takýto festival pripraviť je nemalá úloha, no žiadalo by sa konečne vyjsť z ulity, opustiť doterajšiu limitovanú bázu prehliadky a začať novú kapitolu. V tejto súvislosti by sa mohlo pamätať i na sakrálnu hudbu; slovom rozbehnúť celý projekt viacdimenzionálne. Pri nadväzovaní nových kontaktov by zaiste mohla pomôcť i Česko-Slovenská spoločnosť pre vedu a umenie so sídlom v USA. Mojou úlohou však nie je riešiť koncepciu ďalších možných ročníkov tejto súťažnej prehliadky. Ako člen poroty, spolu s pánom J. Kowalskim a M. Galovcom sme boli svedkami nevšedného entuziazmu všetkých účinkujúcich i organizátorov. Nebolo by správne premrhať v budúcnosti tieto pozitívne trendy. Zdá sa, že je na čom budovať, že je na čo nadväzovať!

Na záver uvádzam výsledky tohtoročnej jubilejnej súťažnej prehliadky:

Kategórie mládežníckych a komorných súborov a zoskupení

1. Flautové trio žiakov ĽŠU Schiffelova ul. – diplom za účasť
2. Klavírne duo ĽŠU Štefánikova ul. – diplom za účasť
3. Akordeónove trio ĽŠU Hálkova ul. – cena za prednes skladby slovenského autora
4. Komorný sláčikový orchester ĽŠU M. Ruppeldta, Dibrovo nám. – cena za najlepší interpretačný výkon

Amatérske komorné telesá a orchestre

1. Komorné kvarteto súboru Osvetár pri ObKaSS III. – diplom za účasť
2. Komorný vokálny súbor Comenium pri FFUK – diplom za účasť
3. Klavírne trio Komorného inštrumentálneho súboru Camerata Comeniana pri FFUK v Bratislave – cena za štýlovú interpretáciu – cena SHS za prednes skladby Jozefa Kresánka
4. Kvarteto Komorného orchestra Technik pri SVŠT – cena za štýlovú presvedčivú interpretáciu – diplom Emilovi Hargašovi za príkladné umelecké vedenie
5. Komorný orchester Technik pri SVŠT – cena za dramaturgiu – cena Slovenskej hudobnej spoločnosti za prednes skladby J. Hatríka – diplom dirigentovi orchestra Zdenovi Somorovi za kultivovaný dirigentský výkon

IGOR BERGER

Mládež spieva '90

V dňoch 11. – 13. mája sa v Žiline uskutočnil 21. ročník celoslovenskej súťažnej prehliadky Mládež spieva. Tentokrát patril mládežníckym speváckym zborom (každoročne sa strieda s detskými) a po prvýkrát sa nekonal v znamení nejakej „významnej" politickej či kultúrno-spoločenskej udalosti (bez čoho sme si minulé ročníky nevedeli ani predstaviť) a hoci sa realizoval takmer v predvečer volieb do našich zastupiteľských orgánov, nič „sekundárne" neovplyvňovalo jeho výlučne umeleckú orientáciu.

Popri stredoškolských speváckych zboroch (gymnáziá, stredné pedagogické školy a konzervatóriá) už od roku 1984 spievajú na tomto súťažnom festivale aj spevácke zbory stredných odborných učilíšť. V tomto roku však ani účasťou (zo štyroch prihlásených spievali len dva zbory), ani umeleckou úrovňou odbornú porotu a publikum (poväčšine členov zúčastnených speváckych zborov) neuspokojili. Napriek tomu, že mnohé odborné učiliští na Slovensku majú pre záujmovo-umeleckú činnosť (v porovnaní s inými strednými školami) výborné podmienky, namiesto očakávaného kvantitatívneho (roku 1988 spievalo päť zborov!) i kvalitatívneho rastu tohtoročná súťaž potvrdila, že v estetickej výchove učňovskej mládeže máme ešte stále veľké rezervy.

V kategórii stredných odborných učilíšť boli ako povinné skladby určené: Zemplínska uspávanka (D. Kardoš) alebo Usniže mi, usni (A. Moyzes), pre dievčenské zbory kategórie stredných škôl skladba Z. Mikulu (Hej, haju, haju) alebo A. Zemanovského (Tri ľúbostné), kým pre miešané podstatne náročnejšia Pieseň pre dvoch od I. Hrušovského. Okrem týchto skladieb zazneli zo slovenskej zborovej tvorby ešte Kázala mi mati (O. Francisci), dvakrát Zabarambarumbarimburujte si (P. Cón), Pieseň zeme a Trávnice z Terchovej (A. Zemanovský), Stará matka plače (D. Kardoš), Zahučali chladné vetry (I. Hrušovský), Hoj, zem drahá (V. Figuš-Bystrý), Anička, Anička, ty si trucovitá (M. Schneider-Trnavský). A to bolo vlastne všetko. Je to málo, či veľa? Je to pre naše najvyspelejšie mládežnícke spevácke zbory adekvátny a reprezentatívny výber zo slovenskej zborovej tvorby? Čo je príčinou toho, že napríklad jeden z najlepších zúčastnených speváckych zborov (Harmónia Modra) neinterpretoval okrem povinnej žiadnu skladbu slovenského autora a jeden z držiteľov hlavnej ceny festivalu (Konzervatórium Žilina) len Hrušovského Zahučali chladné vetry, ktoré bez väčších problémov spievajú už i vyspelé školské spevácke zbory? Je to nezáujem dirigentov o skladby súčasných slovenských hudobných skladateľov alebo je to naopak? Našich hudobných skladateľov však iste nectí, že sa takéhoto významného celoslovenského podujatia zúčastnili len dvaja: už tradične A. Zemanovský a P. Cón (člen odbornej poroty a autor vydarenej skladby Gaudeamus iuventus, ktorú spievali pod jeho vedením na záver festivalu spojené zbory). So záujmom českých skladateľov o Svátky písní Olomouc, IFAS Pardubice alebo zborový festival v Jihlave sa to – žiaľ – porovnať nedá. Nie je týmto faktom čiastočne zodpovedaná i otázka, prečo v zborovej tvorbe i v jej interpretácii oproti českým zemiam tak výrazne zaostávame?

V I. kategórii (stredné odborné učiliští) boli pri interpretácii výrazné nedostatky nielen v dramaturgii, ale predovšetkým v intonácii, hlasovej kultúre a celkovom výrazovom stvárnení jednotlivých skladieb. Odborná porota (Ján M. Dobrodinský – predseda E. Zacharová, Š. Klimo, P. Cón a J. Potočár) zaradila síce DSZ Mladosť SOU spoločného stravovania z Prešova do I. a DSZ SOU poľnohospodárskeho Viničky do II. pásma, v žiadnom prípade však nezodpovedajú tieto hodnotenia predvedeným výkonom a sú – ako na hodnotiacom seminári zdôraznil predseda poroty – nezrovnateľné s tými istými umiestneniami II. kategórie stredoškolských speváckych zborov. V tejto kategórii súťažilo 7 speváckych zborov, a to jeden gymnaziálny (Trnava), jeden konzervatoriálny (Žilina) a päť zborov zo stredných pedagogických škôl (Prešov, Levoča, Turčianske Teplice, Modra a Bratislava). Zaráža najmä neúčasť konzervatoriálnych zborov z Bratislavy a Košíc, ktoré už chýbali i na minulej súťaži. Nevedno, či súťaž ignorujú, alebo azda majú rešpekt pred stále sa zlepšujúcimi speváckymi zbormi z iných stredných škôl? Skutočnosť, že I. pásmo s pochvalou poroty bolo udelené nielen Konzervatóriu v Žiline a Cantice nove z Trnavy (obidva zbory rovnocenne získali i hlavné ceny za najlepší umelecký výkon), ale i Harmónii z Modry, je veľavravná. Najmä v prípade Gymnázia z Trnavy, kde – ako je známe – sa hudobná výchova zatiaľ nevyučuje!

Pri stručnej rekapitulácii môžeme konštatovať, že k vysokej interpretačnej úrovni súťaže v II. kategórii prispeli hlavne DSZ Konzervatória zo Žiliny (pod vedením R. Uškovitša) vyspelou hlasovou kultúrou a vynikajúcim zvládnutím náročného repertoáru (Henk Badings: Kyrie eleison a B. Martinů: Petrklíč), Cantica nova Trnava (G. Kalapoš) – ako jediný miešaný zbor – perfektným výkonom i spontánnou radosťou z vystúpenia (zaujal gregoriánskym chorálom a skladbou J. Gallusa Aleluia), DSZ Harmónia z Modry (J. Ozábal) farbou ženského zvuku (i keď s výhradou poroty) a výborne interpretovanou skladbou Gastona Nuytsa: Onomatopee. Nežným muzikálnym prejavom a interpretáciou dvoch miniatúr J. Swidera (Chorál a Interlúdium) zaujal DSZ Cantus z Turčianskych Teplíc (J. Leporis), dramaturgickou novinkou zo staršej literatúry (V. Figuš-Bystrý: Hoj, zem drahá) a uvedením dvoch skladieb P. Ebena z cyklu O vlaštovkách a dívkach (Tá naša lavečka a Dívča, dívča, lastovička) upozornil na svoj výrazný umelecký rast DSZ Giovinetta z Bratislavy (J. Vajnerová), sýtosťou zvuku sa prezentovali spevácke zbory z východného Slovenska – Iuventus paedagogica z Levoče (M. Šafár a J. Pitoňák) a DSZ Gaudeamus z Prešova (J. Macková); plne sa zaskveli v interpretácii povinného cyklu A. Zemanovského Tri ľúbostné a ľudovej piesni D. Kardoša: Stará matka plače (Levoča), resp. v Trávniciach z Terchovej od A. Zemanovského a v populárnej skladbe P. Cóna: Zabarambarumbarimburujte si s nami (Prešov).

Na veľké prekvapenie mnohých poslucháčov (ale i samých dirigentov) sa všetky ostatné spevácke zbory umiestnili zhodne v I. pásme. Mohlo by to síce zvádzať k domnienke o vysokej umeleckej úrovni zúčastnených zborov a ich vzácnej vyrovnanosti, na druhej strane však i o veľkej benevolentnosti a ohľaduplnosti odbornej poroty, ktorá asi nechcela nikomu „ublížiť".

Nielen s umiestnením, ale i s vecnými cenami, ktoré udelili jednotlivým zborom SHF, SHS OÚ a ONV v Žiline, boli spevácke zbory a ich dirigenti spokojní, a tak odchádzali domov iste všetci s pocitom dobre vykonanej (i ohodnotenej) práce. Ale niektoré už teraz s obavami, či sa im pomerne ľahko vydobyté pozície podarí na budúcej súťaži obhájiť.

TIBOR SEDLICKÝ

Úspešný koncert

18. apríla sa konal koncert dvoch miešaných zborov v žilinskom Sirotárskom kostole, ktorý zaplnili najmä mladí poslucháči. A čo treba zdôrazniť, poslucháči veľmi pozorní a vďační.

Vystúpili **Žilinský miešaný zbor s dirigentom Štefanom Sedlickým a Miešaný spevácky zbor okresu Martin pod vedením Božidara Vongreja.** Program bol rozdelený do troch častí. V prvej vystúpil zbor z Martina, potom bolo spoločné vystúpenie obidvoch zborov a na záver vystúpil zbor žilinský. V programe Miešaného zboru okresu Martin odzneli diela J. H. Gallusa, G. F. Händla, G. P. da Palestrinu, K. Ruppeldta a V. Figuša-Bystrého. Veľmi kladne treba hodnotiť zaradenie skladieb slovenských autorov. Publikum odmenilo potleskom najmä Ruppeldtov Staroslovanský Otčenáš. Martinský zbor, ktorý pracuje iba päť rokov, je veľmi aktívny v koncertnej činnosti. Má vyvážený zvuk, čistý prejav a istotu aj v detailoch, čo je zásluha najmä dirigenta.

Spoločný program obsiahol štyri skladby: dve (Händel a Mozart) dirigoval B. Vongrej, Š. Sedlický viedol spojený zbor v dielach A. Brucknera a J. S. Bacha. Zvukový výsledok telesa bol impozantný.

Mladší dirigent Sedlický sa ukázal byť dôstojným nástupcom významných dirigentov Žilinského miešaného zboru, ktorý má niekoľkodesaťročnú tradíciu. Spomeniem napríklad z posledných dirigentov R. Uškovitša a najmä A. Kállaya, ktorý so zborom dosiahol mimoriadne i medzinárodné úspechy. Obaja dirigenti, Vongrej a Sedlický sú absolventmi žilinského konzervatória. Žilinský zbor disponuje vysoko kultivovaným zvukom, najmä v skupine žien. V záverečnej časti odzneli diela J. S. Bacha, A. Brucknera, G. Verdiho, F. Schuberta, S. Hrističa a D. Bortňanského (spirituály). Dlhotrvajúci potlesk si vynútil aj prídavok.

ĽUDOVÍT BAKAY

ŠKO ŽILINA

Jaroslav Vodňanský, donedávna šéfdirigent Juhočeského Štátneho orchestra v Českých Budějoviciach, s ktorým má ŠKO družbu, nestál za pultom žilinského súboru po prvýkrát. Jeho viacročná spolupráca s telesom priniesla napríklad vítaný výsledok: založenie dychového súboru hráčov s názvom Armonia slovacca, ktorý napriek tomu, že vznikol v tomto roku, má na konte už niekoľko rozhlasových nahrávok.

Dirigentovo vystúpenie v Dome umenia Fatra v Žiline **(25. a 26. apríla)** anticipovalo prvé uvedenie programu na pódiu Domu kultúry v Považskej Bystrici (24. apríla).

V hierarchii Vodňanského dirigentského rukopisu dominuje tvorivý temperament iskrivého typu. Z tejto základne sa odvíjajú ostatné parametre jeho výrazového potenciálu. Je typom inklinujúcim k celkovému interpretačnému nadhľadu. Táto črta však nevylučuje detailnú prácu v etape príprav, v definitívnom „pódiovom" tvare akcentuje Vodňanský prácu na nuansoch a usiluje sa stvárňovať celky, plochy, oblúky. Je zatiaľ v štádiu, keď miera inšpirácie a citového dotvárania prevažuje nad umeleckou rozvahou. Jeho vývojová línia smeruje však veľmi markantne k dosahovaniu čoraz priaznivejšieho pomeru týchto dvoch základných zložiek.

Úvodný **Mozart (Symfónia C dur KV 200)** sa vyznačoval štandardne zvládnutým technickým parametrom, nebol však dostatočne prirodzený, uvoľnený a zvukovo jednoliaty. Najviac presvedčilo náročné záverečné Presto; malo vzruch, spád, potrebnú ľahkosť.

Na predvedenie menej frekventovanej **Fantázie pre klavír, zbor a orchester op. 80 c mol Ludwiga van Beethovena** (záverečné číslo večera) prizvali spoluúčinkovať **Žilinský miešaný zbor,** ktorého vekové zloženie sa oproti nedávnej minulosti podstatne znížilo, tak v radoch členov, ako v osobe umeleckého vedúceho (mladý posluchač VŠMU **Štefan Sedlický**). Klavírny part bezpečne, s výrazným dramatickým nábojom, spamäti stvárnil hosťujúci francúzsky klavirista španielskeho pôvodu **Antonio Ruiz Pipo.** V metóde prístupu k tvorivej problematike sa francúzsky umelec blíži naturelu Vodňanského. Budoval v celkoch, staval oblúky, uprednostňoval výraz a to neraz i na úkor technickej dokonalosti. Jeho Beethoven bol mužný, výbušný, ale aj vyrovnane lyrický. V jemnejších odtienkoch sa žiadalo viac orientovať na zdôrazňovanie filozoficko-meditatívnych polôh. V každom prípade dokázal výrazovo odlíšiť striedajúce sa variačné plochy. V porovnaní s tendenciami, ktoré prevládajú u našich klaviristov, je Pipo reprezentantom fixovanejších prístupov k technike, z čoho vyplývali priehľadnejšie, v pasážach brilantnejšie farebné odtienky. Vo výkone oboch telies prevládalo nadšenie, vzlet, cit a v intenciách dirigenta snaha o vyzdvihnutie a postihnutie náladového stvárnenia celkových línií.

Osobne prítomná autorka **Silvia Bodorová,** bývalá poslucháčka bratislavského konzervatória, v súčasnosti reprezentantka českej skladateľskej obce (žije a tvorí v Prahe) sa prezentovala skladbou **Magikon pre hoboj a sláčiky** (spoluúčinkoval sólista-hobojista orchestra pražského Smetanovho divadla, brat dirigenta koncertu **Jiří Vodňanský).** Bodorová je zručnou a nepochybne invenčnou autorkou. V popredí jej kompozičných zámerov stojí výrazový svet meditácie, krehkej poézie, tajomnej atmosféry, ale i snaha o prirodzenosť. Má zmysel pre proporcie, vo výbere kompozičných techník nehľadá za každú cenu, nešpekuluje, je úprimná, žensky krehká. Akoby zámerne sa vyhýba príkrym zvukovým vrcholom a kontrastom. Orchester, dirigent i sólista venovali naštudovaniu jej opusu dostatočnú pozornosť, a tak sa mohli potom sústrediť na vyzdvihnutie obsahu, vychutnanie výrazových nuansí, čím presvedčili a zaistili priaznivú odozvu u obecenstva.

Suita pre komorný orchester českého rodáka **Alexandra Rudajeva** (pochádza z emigrantskej rodiny) pôsobiaceho t. č. v USA, sa veľmi markantne hlási k retrotendenciám, neustále sa vracajúcim do skladateľskej poetiky autorov nášho storočia. V Suite použité harmónie patria síce do arzenálu prvých desaťročí nášho storočia, formové schémy dokonca do minulých storočí, no zvuková vynaliezavosť, nástrojové kombinácie prezrádzajú invenciu a skúsenosti hodné majstra nášho storočia. Rudajevova Suita je vďačné repertoárové číslo, prístupné i širším vrstvám koncertných návštevníkov. Samotná voľba formy vylúčila apriori riešenie filozofických problémov, vnútorných konfliktov. Dielo je predovšetkým sviežim, oddychovým dokladom zručnosti svojho autora a vďaka vhodnému obsadeniu pre možnosti ŠKO, aj veľmi šťastným dramaturgickým prínosom. Má všetky predpoklady zakotviť v repertoári.

VLADIMÍR ČÍŽIK

S novým dirigentom

V poslednom období sme si zvykli pravidelne navštevovať budovu rozhlasu na Mýtnej ulici, ktorá od počiatku svojej prevádzky slúži nielen ako pracovisko s poslaním zabezpečiť pre poslucháčov rozhlasové vysielanie, ale i ako kultúrny stánok, v ktorom sa odohrávajú nielen atraktívne hudobné produkcie, ale i zaujímavé výstavy prác slovenských výtvarných umelcov. Od otvorenia koncertných siení v budove rozhlasu sa v každej z nich ustálili pravidelné podujatia. Patrí k nim i cyklus koncertov Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave.

Koncert **18. apríla** priťahoval záujem nielen programovou skladbou (zazneli diela **Juraja Beneša, Wolfganga Amadea Mozarta a Felixa Mendelssohna Bartholdyho),** ale i výberom sólistu **(Marián Lapšanský)** a dirigenta, hosťa z Veľkej Británie **Adriana Leapera.** U mňa dirigent vzbudil sympatie najmä faktom, že naštudoval dielo zo súčasnej slovenskej tvorby. I keď to už dnes nie je jav ojedinelý, stále zostáva vzácnosťou a každého dirigenta, ktorý sa na to podujme, si vážim.

Adriana Leapera (nar. 1953) angažovali – popri dlhodobom (zatiaľ štvorročnom) účinkovaní vo funkcii 2. dirigenta Orchestra Hallé – i také orchestre, ako Symfonický orchester mesta Birmingham, Kráľovský filharmonický orchester v Liverpoole a BBC koncertné orchestre. Získal si veľmi dobré meno a uskutočnil niekoľko zahraničných turné. Koncertoval i v Česko-Slovensku (o. i. so Slovenskou filharmóniou) a realizoval viacero nahrávok.

Dobrý pocit, s ktorým som do koncertnej siene vstupovala, po odznení Benešovho Prelúdia pre orchester nielenže nevyprchal, ale práve naopak: sústredenosť, s akou dirigent skladbu „držal v rukách", ako viedol orchester k čo najväčšej presnosti a plynulosti pri náročných, rytmicky bohatých a pestrých figuráciách (tlmená akustika Koncertného štúdia obnažil každé zaváhanie) bola skutočne obdivuhodná. Umožnil mi doslova vychutnať každý detail, čo je pri vnímaní Benešovej hudby veľmi dôležité. Ale i v nasledujúcich skladbách dokázal tento mladý dirigent muzikalitu i schopnosť ovládať orchester. V prvej časti Mozartovho Koncertu pre klavír a orchester č. 20 d mol, KV 466 síce spočiatku nenašli s Mariánom Lapšanským „spoločný dych", druhá a tretia časť však už zazneli v plnej mozartovskej vrúcnosti a jemnej, priezračnej hudobnej kráse. Uvoľnená Mendelssohnova Symfónia č. 3 – Škótska dala za celým večerom dôstojnú umeleckú bodku. Adept na miesto dirigenta SOSR v Bratislave sa predstavil v tom najlepšom svetle.

Dirigent A. Leaper **Snímka archív HŽ**

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

Večer so sonátou

Slovenský rozhlas, jeho Hlavná redakcia hudobného vysielania, Redakcia symfonickej, opernej a komornej hudby – to je trojjediný gestor a poriadateľ cyklu šiestich koncertov rozličného zamerania a zacielenia. Prvý z nich sa uskutočnil **24. apríla v Štúdiu S** na Mýtnej ulici (v Bratislave). Tvrdiť o podujatiach tohto typu, že sú určené na všeľudovú zábavu a rozptýlenie by bolo rovnakým omylom, ako očakávať mimoriadne davy návštevníkov. Akokoľvek, znovu sa potvrdilo, že aj takéto špecializované akcie majú svojich oddaných a najmä sústredených poslucháčov (opäť v praxi veta o nezávislosti kvality od kvantity).

Komorný koncert z tvorby slovenských skladateľov tvoril teda úvod cyklu. Neviem, či pri zostavovaní tohto programu zohrala viac úlohu náhoda či zámer, treba priznať, že v tomto prípade šlo skutočne o vzorovú dramaturgickú skladbu, orientovanú monotematicky. Ústrednou témou večera sa stala sonáta, priebeh programu vytvorili štyri kompozičné autorské modifikácie tejto cyklickej klasickej hudobnej formy.

Peter Breiner, čoby skladateľ a interpret v jednej osobe, je viac zamestnávaný inými, príbuznými žánrami. Bez ohľadu na hranice vymedzených hudobných teritórií, rozhodujúca je nielen jeho profesionálna pohotovosť, ale hlavne miera „univerzálneho" talentu a hladina muzikality. Tieto komponenty stoja veľmi výrazne v popredí jeho kreatívnosti. Rukolapným dôkazom bola Sonatína pre klavír. V jej organizme cítiť neustále akýsi „prvok navyše", zvláštnu impulzívnu hravosť, ktorá celý hudobný proces ozvláštňuje a dynamizuje. Nevnímame v prvom pláne ani tak transparentnosť kontúr, vzorce tematických rozpracovaní, celkovú logiku architektúry oblúka, ale viac „trblietanie" nápadov a súvislostí, vytváraných a modelovaných s nesmiernou spontaneitou (azda improvizátorský pulz?).

Dosť protichodný typ kompozičnej poetiky reprezentuje **Sonáta pre violu a klavír od Vladimíra Bokesa.** Priebeh skladby si rozhodne vyžiada väčší diel posluchárskej zainteresovanosti. U Bokesa nestačí len objaviť kľúč k dešifrovaniu hudobnej štruktúry, ale načim veľmi koncentrovane, za zdanlivo plochými „jednoznačnými" obrazcami počuť ich vertikálne ozmyslňovanie, deriváty ďalších väzieb viacrozmerného modelu. Pri všetkej úcte k odvedenej interpretačnej práci **(J. Hošek a I. Gajan),** pri výslednom tvare by sa bolo žiadalo viac zdôrazniť plastický reliéf kompozície.

4. sonáta je ďalším „schodíkom", či opodstatneným ohníkom v pevnej reťazi klavírnych opusov **Ilju Zeljenku.** V prípade jej kompozičných charakteristík nemožno konštatovať iné, ako u predchádzajúcich sonát. Treba tu však zdôrazniť určitú štylistickú chronológiu: posledná v poradí vytvára vždy vyšší stupeň integrity, kvázi „stropnú" hranicu, ponímajúc všetky kompozičné delikátnosti (tých je vždy nadostač) predchádzajúcich – prehlbuje ich pozície a rozširuje syntaxy. Teda vytrvalý a rovnomerný pohyb po špirále... **Cyril Dianovský** je skutočne kongeniálny interpretačný typ. Jeho výklad Zeljenkovej skladby bol tak jednoznačný a samozrejmý, že len po jej odznení (a dlhom doznievaní) si môžeme uvedomiť podiel, ktorým klavírista prispel pri odhaľovaní očakávaných, ale aj netušených filozofických zákutí hudby.

Podobnú rolu zohral pri tlmočení **Kubičkovej Sonáty pre violončelo a klavír Ján Slávik** (spolu s klaviristom **T. Gálom).** Táto skladba predstavuje dosť výrazný kvalitatívny posun v skladateľovej tvorivej metamorfóze. Jej reč nebazíruje na kontrolovanej úhľadnosti a proporcionálnej súmernosti (to ostáva ako „podvedomá" základňa). Hudba Sonáty je plná vzruchu, životodárnej tenzie a plnokrvnej dejovosti.

LÝDIA DOHNALOVÁ

Ragtime neznámy známy

V Encyklopédii jazzu a modernej populárnej hudby sa pod heslom ragtime uvádza, že je to inštrumentálny štýl, ktorý vznikol na sklonku 19. storočia spojením prvkov afroamerického černošského folklóru s prvkami dobovej populárnej hudby. V 80-tych rokoch minulého storočia bolo významným strediskom ragtimu mesto Sedalia na rieke Missouri, neskôr spoločenské kluby a podniky zábavnej štvrte St. Louis. Po svetovej výstave v Chicagu bol koniec storočia v znamení celonárodnej popularity ragtimu. K dôležitým predstaviteľom jeho ranej éry patrili predovšetkým klasicky hudobne vzdelaný Scott Joplin, ďalej Louis Chauvin, James Scott, z belochov napr. Brunson Campbell a Joseph Lamb. Ragtime bol prvým štýlovo-žánrovým typom hudby jazzovej oblasti, ktorý našiel ohlas v tvorbe skladateľov artificiálnej hudby. Okrem Američana Ch. Ivesa ho v štylizovanej podobe použili vo svojich dielach C. Debussy, I. Stravinskij, P. Hindemith, D. Milhaud a i. Bol to typ komponovanej hudby bez podielu improvizačnej zložky, ktorá formálne nadväzovala na tradície európskej hudby. Z černošských vplyvov pochádza predovšetkým jeho metrorytmická špecifickosť, prejavujúca sa jednak v synkopovaní, jednak v priebežnom rytmickom pohybe utváranom na beatovom princípe. Pre klavírnu štylizáciu je charakteristická štvordobá pulzácia striedajúca v base základný tón akordu na ťažkých dobách s priznávkovými akordami na ľahkých dobách taktu.

Pod názvom **RAGTIME CLASSICS** sa 24. apríla v Mozartovom dome uskutočnil koncert, ktorého interpretačným protagonistom bol **Max Menšík** (1968). Program tohto kuriózneho podujatia obsahoval 16 skladieb (vrátane prídavkov). Pre klaviristu, vzhľadom na rozmanitosť a rozmernosť repertoáru v tomto žánri nie je problémom zostaviť pestrú a zaujímavú dramaturgiu. Pozornosť upútala najmä skladba **Artie Matthewsa Pastime Nº 2** (Kratochvíľa) bohatstvom nápadov, z ktorých najpútavejšie pôsobilo použitie clustrov (zakomponovaných pomedzi tradične stavané akordy), ktoré klavirista hral celou plochou dlane. **Euphonic Sounds** (Ľúbozvučné zvuky) od **Scotta Joplina** kontrastovala s ostatným legátovým frázovaním, pri ktorom sa aj ľavá ruka spolupodieľala na vytváraní melodickej línie. Trocha rušilo nie celkom presvedčivé „uvoľnené" frázovanie istého miesta skladby, zrejme za účelom spestrenia opakujúceho sa motívu, pri ktorom sa až v repríze tohto úseku potvrdilo, že ide o zámer. Na vytvorení kontrastu mal však najväčší podiel tretí diel tejto skladby, ktorý prebiehal v molovej tónine, čo je dosť ojedinelé. Približne polovica programu bola interpretovaná spolu so suzafónom, na ktorom spoľahlivo hral **František Nožička.** (Suzafón je hlboký plechový dychový nástroj, ktorý na rozdiel od heligónu má ozvučnicu obrátenú dopredu – smerom k publiku a s obľubou sa používa v amerických dychových orchestroch.) Jeho súhru s klavírom mohli poslucháči zvlášť vychutnať v skladbe **Cataract Rag** (Vodopád) **Roberta Hamptona,** vyznačujúcej sa stupnicovými behmi a v klavírnom parte pohyblivými triolovými kaskádami akordických rozkladov. K pozitívam dramaturgie treba priradať aj sprievodné slovo Yvetty Lábskej. **Jinx Rag** (Zakliaty Rag) od **Luciana P. Gibsona** upútal šikovne zakomponovanými basovými riffmi (melodickými zvratmi), ktoré zaznievali pomedzi permanentne pulzujúce priznávkové figúry ľavej ruky, takže vznikal dojem dvoch nezávislých, súčasne prebiehajúcich pásem. **Stoptime Rag** (doslovne Zastavený čas; ale ide tu o často využívanú techniku, pri ktorej dochádza k prerušovaniu súvislého rytmického pulzu **Scotta Joplina** sa vyznačoval zámerne rýchlejším tempom a v celom priebehu metronomickým vyťukávaním podpätkov oboch hráčov o podlahu, čo je občasná požiadavka autorov ragtimov. Pre nedostatok priestoru nemožno spomenúť všetky čísla programu, ale aspoň stručne sa treba zmieniť ešte o troch: o **Magnetic Ragu** (Príťažlivý) od **Joplina** z jeho posledného tvorivého obdobia. Napriek vcelku veselej atmosfére tejto skladby cítiť v molových úsekoch určitý nostalgický výraz. Za zmienku stojí tiež ragtime **Josepha Lamba – American Beauty Rag,** pretože v zhode s názvom je to jednoducho pekná hudba. Na záver zaznel populárny **Joplinov Maple Leaf Rag** (Rag Javorového listu), ktorý sa už v dobe svojho vzniku dožil vyše miliónového nákladu.

Max Menšík, absolvent bratislavského konzervatória (husle!), sa prvýkrát stretol s touto hudbou už v desiatich rokoch a od pätnástich sa ňou začal aktívne zaoberať. Intenzívne štúdium ragtimu a rozsiahly naštudovaný repertoár (vystačil by na tri až štyri koncerty – v tejto súvislosti však treba podčiarknuť mimoriadnu fyzickú náročnosť špecifickej interpretácie tejto hudby) ho časom podnietili k písaniu vlastných ragtimov. Niektoré už boli uvedené na koncerte pred dvoma rokmi, kde zazneli v netradičnom obsadení gitara, flauta, fagot. V našom prostredí ide o ojedinelý zjav a niet možnosti porovnania s inými interpretmi čo do autentickosti a štýlovosti. Pri záverečnom štedrom potlesku bolo v sieni cítiť všeobecné uspokojenie, ktoré človek prežíva, keď objaví novú pevninu nepoznaného a keď toto obohatenie mohol zažiť v príjemnom prostredí a príjemnej atmosfére.

PETER VAŽAN HŽ

Dvakrát o Hozových spomienkach

Memoárová literatúra v našej hudobnej spisbe je stále ešte v plienkach. Nevedno vlastne prečo. Veď ide o druh literatúry – povedané slovami Milana Kunderu – ktorá je „strážkyňou pamäti národov", možné je cez ňu sprostredkovať čitateľovi najautentickejší dotyk s jednotlivými osobnosťami našej stále tak slabo spracovanej dávnejšej i nedávnej kultúrnej minulosti. A napokon osobnosti, ktoré vytvárali či spoluvytvárali dejiny, alebo boli aspoň ich svedomitými pozorovateľmi, často si odnášajú so sebou nesmierne množstvo cenných faktov, poznatkov a informácií. Kým v literatúre sú memoáre bežným javom, v našej hudobnej literatúre sú to zatiaľ iba prvé lastovičky. K nim patria aj spomienky Štefana Hozu Ja svoje srdce dám, ktoré v minulom roku vyšli vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ.

S veľkým záujmom bral som do rúk Hozove spomienky. Hozu som poznal nielen ako talentovaného literáta, rozprávača, dokumentátora dejín nášho operného života a pamätníka mnohých, na prvý pohľad nevýznamných udalostí, ale aj ako veľkého nadšenca pre všetko nové, čo sa v mladom rodiacom slovenskom národnom kultúrnom živote dialo. Dakde možno vo svojom nadšení zašiel priďaleko; celý život bol silne zviazaný s rodným spišským krajom a slovenským národným prebúdzaním a tým sú poznačené aj jeho spomienky. V zásade by to však čitateľovi nemuselo vadiť, pretože Hoza sa tu neštylizuje, vyjadruje sa svojím jazykom, na všetky javy pozerá vlastnými očami až na... Žiaľ, až na to, že keď začnete čítať druhý diel, Hozov rozprávačský plynulý štýl sa vám začne strácať a prekrúcať do mozaikovitosti, torzovitosti a dokonca zistíte i celý rad nesprávnych hodnotení, súdov i vecných chýb. (Pre objektívnosť zverejňujeme dve recenzie z teoretického i praktického pohľadu.) Prvou príčinou je konkrétny fakt, že Hoza v dôsledku náhlej smrti rukopis nedokončil. Prekvapuje ma však, že také skúsené vydavateľstvo akým je Slovenský spisovateľ, vydá dvojdielne spomienky bez predslovu či doslovu, alebo aspoň edičnej poznámky, ktorá by dešifrovala rozdiel a koncepčnú odlišnosť dvoch kníh jedného autora. A tak z recenzovaných publikácií sa iba dozvedáme, že copyright na prvý diel Hozových spomienok má Tatiana Sekáčová a Igor Hoza, v druhom dieli nájdeme aspoň poznámku, že „podľa zápisov z autorovho denníka, článkov, listov a rozprávania, literárne spracovala, chronológiu života a súpis zostavila Bohumila Machýnková", ktorá na tento diel vlastní taktiež copyright. A to je vlastne kľúč k odhaleniu rozpačitého dojmu prvej a druhej knihy Hozových spomienok.

Prvý diel zachytáva Hozov život od narodenia, až po jeho prvé divadelné prázdniny. Plasticky a úprimne kreslí svoj hlboký vzťah k rodnému kraju, ku ktorému sa neustále vracia. K najzaujímavejším partiám patria kapitoly z jeho pražských čias, kedy ako operetný tenor číslo jedna uchvacoval prosté i „nóbl" publikum. Interpretácia Lehárovej piesne Ja svoje srdce dám a podobné čísla svetových klasických operiet, urobili z nášho tenoristu najpopulárnejšieho speváka. To, že triumfálne nekráčal svetom, zapríčinila iba jeho „fatálna" láska k rodnej hrude. Bolo škodou, že sa Hoza nevedel preniesť cez svoje národné „zakorenenie" a neskúsil šťastie vo svete...

Druhý diel je skôr súbor statí, bez hlbšej literárnej motivácie. Sú to viac náčrtky a skratky, než súvislý pohľad na udalosti s názorom na ne. Preto je škoda, že v spomienkach nie je širšie rozpracované Hozovo obdobie pôsobenia na scéne opery SND. Je tu veľa vecí naznačených, no nedopovedaných, často tu zaznieva trpkosť i sklamanie. Neodhalený je aj rýchly odchod Štefan Hozu z opernej scény, vo veku, keď iní ešte dlho zostávajú. Až záhadne málo, iba niekoľko desiatok stránok, je venovaných Hozovmu povojnovému obdobiu. Ostatok neorganicky vypĺňajú kvázi miniprofily niektorých kolegov, ale tie zase nie sú najúplnejšie a najlepšie. Práve v tejto druhej knihe sa vyskytuje rad nepresností, o ktorých prenechávam slovo Hozovej blízkej spolupracovníčke a kolegyni Ditte Gabajovej.

Záverom treba konštatovať, že každá memoárová literatúra je pre nás nesmierne cenná. Hozove spomienky, pochopiteľne, tým že nemohli byť autorizované, majú hodnotu dokumentu, avšak s materiálom, ktorý je tu pozbieraný a spracovaný, malo by sa naďalej pracovať, upresňovať ho, dopĺňať a rozvíjať do nových súvislostí. Bude to zrejme potrebné vo všetkých oblastiach.

V súčasnej a nastávajúcej dobe bude nutné všetko podrobiť ďaleko kritickejšiemu a historicky dôveryhodnejšiemu pohľadu, než sa to robilo dosiaľ. Hozove spomienky a vôbec jeho celé literárne dielo sú však vynikajúcim predpolím k fundamentálnemu spracovávaniu dejín nášho hudobno-dramatického umenia.

MARIÁN JURÍK

* * *

V októbri sa objavila v kníhkupectvách monografia popredného speváka, spisovateľa Štefana Hozu.

Myslím si, veľa bolo tých, čo s radosťou prijali túto publikáciu, či už preto, že majú radi životopisy, či len zo záujmu o knihy, ktoré čiastočne odhaľujú zákulisie divadla.

Patrím do prvej skupiny. S dychtivosťou som sa začítala do dvojdielnej publikácie. Prvý diel som prečítala s veľkým záujmom, dočítala som sa veľa zaujímavostí z detstva autora i o jeho začiatkoch, ktoré síce priniesli veľké úspechy, no nepostrádali úskalia a prekážky tak obvyklé na umeleckej ceste. Vadila mi povrchnosť pri textoch pod fotografiami, napríklad na str. 222 skupina ľudí s ministrom Sivákom. Text hovorí, že je tam Miloš Ruppeld, no z obrázku sa díva na nás dobre známa tvár Frica Kafendu, mám taký dojem, že na obrázku nie je M. Benka, ale Alexander Moyzes. Na str. 247 je obrázok z Cigánskeho baróna, podľa textu sú na ňom okrem autora Helena Bartošová a Ján Sýkora, no v skutočnosti sú tu Česányiová a Peršlová. Na str. 270 je podľa textu obraz Antonína Drašara, no v skutočnosti je to Drašarovi venovaná fotografia Fjodora Šaljapina. Som si istá, že keby Hoza žil v čase vyjdenia knihy, tieto chyby sa ani neboli objavili.

Horšie je to v 2. zväzku, ktorý podľa tiráže zostavila Bohumila Machýnková,... podľa zápisov z autorovho denníka, článkov, listov a rozprávania literárne spracovala... „Tento diel sa hemží nepresnosťami, dosť závažnými omylmi. Vyberám zopár: str. 140 medzi predstaviteľmi nemenovanej operety sú G. Veclová, F. K. Veselý, D. Šimáňová (namiesto R. Šimanovej). Nechce sa mi veriť, že by Štefan Hoza bol napísal niečo tak diletantsky naivné ako na str. 176:... „Nestačí poznať len svoju úlohu a na ostatné sa vypytovať..." atď. Na strane 176 znova zámena Dobšeny a Renáty Šimáňovej. (Aj my, čo sme ju už nepočuli spievať, vieme že D. Šimáňová bola popredná speváčka opery, spievala pomerne krátky čas. Bola manželkou basistu Ruth-Markova, žila a umrela v Bratislave.) Na str. 248 v kapitole o Arnoldovi Flöglovi"... Piateho júna 1949 ešte spieval na premiére Verdiho Aidy svoju obľúbenú úlohu Sarastra (!)" Na str. 267 v kapitole Ditta Gabajová. „... Bola angažovaná ako absolventka Hudobnej a dramatickej akadémie v decembri roku 1937". V tom čase som bola ešte poslucháčka akadémie, angažovaná som bola v auguste 1939. Na str. 291 spomína žiakov Móryovej, medzi nimi na prvom mieste Gustáva Pappa, ktorý ako všetci vieme (aj Hoza to vedel) bol žiakom prof. Žuravlevovej. Na str. 264 o Hrušovskej, spomína jej pôsobenie na VŠMU. „Spomedzi jej žiakov vynikli Ľ. Baricová, M. Meierová", obidve boli žiačky Korínskej a Meierová neštudovala na VŠMU. Nespomenie však najslávnejšiu žiačku Luciu Poppovú, ktorá sa dodnes hlási k svojej profesorke, Haljakovú...

Podotýkam, že keby bol Štefan Hoza žil, tieto lapsusy by bol opravil, vlastne by sa neboli objavili v knihe.

Keď sa autorka podujala vydať knihu, mala sa poradiť s odborníkmi, myslím na divadelný ústav, ale myslím si, že než vyšla kniha, mal ju niekto zodpovedný prezrieť.

Táto kniha, ako monografia veľkej osobnosti slovenského hudobného života, akou Hoza nesporne bol, mala byť zodpovednejšie redigovaná. Takto čitateľ, ktorý vie, že kniha vyšla po autorovej smrti, má taký dojem, že jeho rukopisné poznámky a skratky boli mylne reprodukované. Iní nezasvätení uveria mylným informáciám.

Je dosť veľký rozdiel, aj v zmysle rečovej kultúry medzi prvým a druhým dielom. To si Štefan Hoza spisovateľ a bojovník za peknú slovenčinu či na javisku, či v živote, nezaslúžil.

DITTA GABAJOVÁ

Petr Macek: Franz Xaver Richter
Kroměříž, Muzeum Kroměřížská 1989, 72 strán

Publikácia, vydaná pri príležitosti dvestého výročia úmrtia skladateľa F. X. Richtera, vyšla ako piaty zväzok edície „Kdo byl kdo na Kroměřížsku" v náklade 1000 výtlačkov. Ide o prvý publikačný pokus neobvykle mladého autora, študenta Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne. Tak ako autor v úvode píše, cieľom knižky nie je (a ani nemôže byť) definitívna faktografická sumarizácia, skôr sa snaží o objasnenie sporných otázok, ktoré obklopujú Richterovu osobu a jeho životné dielo. Publikácia voľne nadväzuje na monografiu R. Schwarza „F. X. Richter, jeho život a pôsobení" z roku 1969.

V prvej časti práce sa P. Macek venuje biografii skladateľa, rozdelenej na štyri obdobia: I. 1709 – 1737 (problematika miesta narodenia a rané obdobie, Richter a kapela kniežaťa F. A. Rottala v Holešove, problematika skladateľovho vzdelania); II. 1737 – 1747 (formovanie umeleckej osobnosti, pôsobenie v Stuttgarte, Ludwigsburgu, Fulde, Ettale a Kemptene); III. 1747 – 1769 (doba dozretia umeleckej a tvorivej osobnosti v čase pôsobenia v Mannheime); IV. 1769 – 1789 (Strassbourg – obdobie vrcholu umeleckej činnosti).

Druhá časť publikácie sa zaoberá všeobecnou charakteristikou, významom a prehľadom diela a teoretickou tvorbou F. X. Richtera. Ďalej nasleduje analýza Šiestich sláčikových kvartet op. 5, ktoré sú pre Richterov kompozičný štýl veľmi typické. V závere autor sústredil výpočet Richterových kompozícií v archívoch, v dobových edíciách, vrátane novodobých edícií. Publikáciu uzatvára súpis skladieb, ktoré boli nahrané v československých gramofónových vydavateľstvách.

Macek konštatuje, že veľa faktov o skladateľovi ostáva stále neobjasnených, napríklad, Richterov v archívoch nedoložený národnostný pôvod a miesto narodenia, ktoré je uvádzané ako Holešov na Morave, ale aj veľa ďalších údajov. Autor, nadväzujúc na B. Schwarza, dopĺňa jeho výskumy o detaily a nové faktografické informácie. Vedomosti o skladateľovom živote doplnil napríklad nedávny objav archívnych dokumentov v benediktínskom kláštore v Ettale v roku 1966. Dozvedáme sa z nich, že Richter pôsobil od roku 1737 ako hudobník v kniežacích službách. Jeho skladby z tohto obdobia sa však nezachovali, a preto nevieme, akú hudbu a koľko diel v tomto čase skomponoval. V závere životopisnej časti publikácie sa pristavme až pri dátume Richterovho úmrtia, ktorý Macek, súhlasne so Schwarzom stanovil na 12. septembra 1789. Na tento omyl upozornil ako prvý R. Pečman vo svojej práci „F. X. Richter a jeho Harmonische Belehrungen" (strojopis, 1989), v ktorej sa odvoláva na úmrtný list zo strasbourgského archívu, z ktorého vyplýva, že Richter zomrel 13. septembra.

V druhej časti publikácie, ktorá sa zaoberá Richterovým dielom, je skladateľ predstavený ako jeden zo zakladateľov tzv. mannheimskej školy, ktorý sa módnemu štýlu vyhýbal, črty vlastné mannheimskej škole uplatňoval len čiastočne a modifikoval ich. Problematické je hodnotenie Richterovho diela. P. Macek cituje názory muzikológov Riemanna, Burneyho, Poštolku, Pečmana. Sám autor sa domnieva, že formová koncepcia u Richtera ešte nie je dostatočne vyzretá a nedosahuje hranice neskoršej vytríbenosti (Kvarteto B dur op. 5). Tento názor protirečí napríklad stanovisku R. Pečmana, ktorý píše (F. X. Richter a jeho Harmonische Belehrungen), že „tento postoj, vyskytujúci sa v rade prác hudobných historikov, necitlivo zlučuje vývoj v zmysle historickom a progres v zmysle kodifikácie nových hodnôt, akoby totiž každé dielo vývojovo mladšie negovalo vlastne to, čo bolo vytvorené skôr. Pritom Richter stojí zámerne na rozhraní baroka a klasicizmu, pretože sa nechce vzdať napríklad kontrapunktických postupov a dosť intenzívne jeho skladby reflektujú i princípy bassa continua, ktoré v tom čase už „nebolo v móde."

V závere publikácie sa P. Macek zmieňuje o význame Richterovho teoretického diela s názvom „Harmonische Belehrungen oder gründliche Anweisung zu der musikalischen Tonkunst und regulairen Composition", ktoré pomáha osvetliť vývoj skladateľovho kompozičného štýlu i metódu jeho pedagogických postupov pri výučbe kompozície a vzniklo v polovici šesťdesiatych rokov 18. storočia v Mannheime. Knižka, ktorá obsahuje nemecké a anglické resumé, je doplnená 13 fotografiami.

OLGA SVÁTKOVÁ

PREDVOLEBNÁ AGITKA?

Pozerám sa na tú knižku ako na zázrak. Prišla, či skôr, zatúlala sa do našej redakcie. Ako novinka. Rok vydania – 1989. Teda s oneskorením iba pár mesiacov. (Ale čo tých pár zatúlaných mesiacov znamená...)

Listujem v parádne adjustovanej publikácii (luxus kriedového papiera, bezvadných, výhradne farebných obrázkových reprodukcií, dokonalej tlače...), ktorú v takejto márnotratnej podobe vyprodukovalo vydavateľstvo Madách. Autor Ľudovít Klimits pod titulom **V spoločnom štáte** zhŕňa a spracúva (ako podtitul prezradí) „faktografiu o výsledkoch národnostnej politiky KSČ a socialistického štátu". Jedná sa tu o Slovensko a v rámci jeho územia žijúce národnostné menšiny – Maďarov a Ukrajincov. Na vyše sto stranách autor zdá sa seriózne analyzuje najmä kultúrnu integritu spomínaných národností. Dozvedáme sa o školstve, múzeách, galériách, divadlách, umeleckých súboroch rozných druhov, účasti v masovokomunikačných prostriedkoch, vrátane tlače, kultúrnych zvyzoch atď. atď... Všetky fakty, zachytené v jasných a výrečných číselných tabuľkách, sú dokumentované obrázkami, plnými optimizmu a opradené – akože už inak, aj vzhľadom k dobe vzniku – frazeológiou fráz (z ktorých taživého zvuku liečime tých pár mesiacov svoj sluch – a vedomie).

Čo ešte pripísať na adresu altruistickej strany? V každom prípade žičiť: Propagácii „svojich" zásluh a dobrých skutkov. A to nie v bociakej „lacnej" výprave. Nevdojak mi v tejto súvislosti napadne niekoľko nepublikovaných titulov len z našej oblasti. V rukopisnej podobe zapadajú prachom, pretože... ani na tú najskromnejšiu publikačnú formu sa nenašli prostriedky...

Nemala som v úmysle znevážiť mravčie autorské úsilie pána Klimitsa. Je tu len tých „zatúlaných" pár mesiacov, aj keď fakty ostávajú. Kto má na tých zásluhu..? To azda lepšie posúdia nespokojní obhajcovia existenčných a kultúrnych práv našich „menšinových" spoluobčanov.

LÝDIA DOHNALOVÁ

Veselá vdova – časť programu Ach, tie ženy..., venovaného 120. výročiu narodenia F. Lehára. **Snímka I. Teluch**

STRIEBRO LEHÁRA

Spevohra Novej scény si pripomína 120. výročie narodenia Franza Lehára (nar. 30. apríla 1870) operetnou show z tvorby skladateľa pod názvom **Ach, tie ženy... Ide o prierez najznámejšími, najkrajšími, ale i najefektnejšími áriami, duetami, ensemblami, tanečnými číslami F. Lehára** (Veselá vdova, Cárovič, Cigánska láska, Giuditta, Zem úsmevov, Paganini a Gróf Luxemburg), ktoré však ťažko nahradia absentujúcu divadelnú produkciu. Pravda, recenzent berie do úvahy neregulárne podmienky, v ktorých súbor pracuje už viac rokov. Premiéra bola v Dome kultúry Ružinov, kde je nielen zlá akustika, ale leží aj mimo centra mesta, takže diváka treba zlákať na niečo neobyčajné, atraktívne. Ťažko povedať, či tým super-programom bude práve novonaštudovaná operetná show. Iné je, že ten istý program sa bude zrejme dobre predávať na zájazdoch. Tak či onak, lehárovský príspevok spevohry našej prvej hudobno-zábavnej scény nie je zápasom o „nového", neznámeho Lehára na našom javisku, skôr dramaturgickým a zdá sa aj umeleckým ústupkom.

Námet (Peter Petiška) a potom **scenáristická príprava (P. Petiška, Boris Slovák a Ján Denko) sa neopiera o chronologický výber** z operiet **F. Lehára, ale o voľný sled ukážok z jeho diel, pospájaný nenáročným textom** (P. Petiška, J. Denko), ktorý – treba priznať – nie je zaťažený zbytočným balastom. Tvorí iba nevyhnutné barličky k následným vokálno-tanečným číslam, kde sa vo viacnásobných alternáciách vystriedali domáci i hostujúci umelci.

Show bola „prestriebrená" nielen tým, že Lehárova hudba je vyvrcholením „strieborného veku viedenskej operety", ale i samotným scénickým riešením: celé javisko ružinovského Domu kultúry **scénograf Tomáš Berka** nasýtil prestriebrenými doplnkami. To isté bolo prídavkom **kostýmov Judity Kováčovej.** Striebro však nepripomínalo pravosť vzácneho kovu, skôr nahrádku alobalového razenia. Po malej chvíli nás z tejto striebornej nádhery boleli oči i cit pre mieru – možno to bolo aj v opačnom poradí...

Striebro v alegorickom zmysle slova však bolo všadeprítomné aj **v choreografii Borisa Slováka,** ktorý bol viac decentný v hereckom vedení, než v tanečných výstupoch, opretých o vonkajšie, kostýmami nie veľmi vkusne podčiarknuté aranžmán. Ako typický príklad by som spomenula baletky z operety Cárovič, kde fungovali nielen fantazijné „papachy", ale navyše i dekoratívne balalajky pri kreovaní sošných postojov baletiek, ktoré – okrem pekných postáv – veru iba máločo ukázali zo svojho špecifického umenia. Nepochybne nápaditý Boris Slovák (dobre si ho pamätáme z jeho muzikálovej éry a dolieha k nám veľký ohlas jeho košického Fidlikanta z ostatných čias...) tu rezignoval, možno z nedostatku času, možno z našej menšej inscenačnej skúsenosti so show, kde divák právom očakáva tiež brilantné tanečné výstupy.

Popri nepresne **hrajúcom orchestri** (najmä v druhej polovici večera), **ktorý dirigoval Peter Niňaj, upútali niektorí domáci, najmä však hosťujúci speváci.** Z domácich spomeniem na prvom mieste lyrický barytón **Jozefa Benedika** v Cigánskej láske, alebo v ukážke z Paganiniho, kde navyše demonštroval účinnú legátovú frázu, vláčnosť spevu, spojenú s prirodzenosťou a ležérnosťou javiskového dotvorenia. Z hostí bola nepochybne najväčšou hviezdičkou večera mladá **Božena Berkyová.** Ničím neskazený, zvučný, čistý lyrický soprán je technicky bezchybne pripravený na operný i operetný kariéru. Aj keď sa jedná o vysoký hlas, nechýba mu čaro mäkkosti a opojnosti. Navyše je to speváčka javiskovo svieža, pohyblivá, prirodzená. Ďalším hosťom bol **Miroslav Dvorský,** ktorý talianskou farbou v hlase doslova osviežil „temné" tenorálne vody na Novej scéne. Počas produkcie sa intenzívne vnucovala myšlienka, ako bude u nás v divadlách dobre, keď dostaneme na základe zvyšujúcej sa konkurencie do sólistických súborov podobné kvalitné hlasy; dozaista zvýšia vnútrosúborové kritériá a vyvedú operetu z druhotriednej pozície. Iba vysokoprofesionálne požiadavky v každej zložke (tanečnej, speváckej, orchestrálnej) spolu so špecializáciou na rôzne, aspoň dva druhy (muzikál, opereta) tohto umenia môžu priniesť obrodu po stránke interpretačnej. Je to zatiaľ vízia, naplňovaná napríklad aj takýmito vydarenými hosťami.

Z domácich najviac upútal **Augustín Gráf,** pravda, ak v budúcnosti obmedzí svoje mladokomické šantenie, resp. zbaví ho už pomaly sa vytvárajúcej šablóny „diablika" na javisku. Veľmi pekný výkon odviedla **Eva Plesníková.** Jej hlas dostal potrebnú znelosť a cveng najmä vo vysokých tónoch. Pekný lyrický hlas **Boženy Polónyiovej** je, žiaľ, v ružinovských podmienkach menej nosný a málo zrozumiteľný. Atraktívny zjav **Márie Andrašovanovej** nebol podporený veľkosťou hlasu, skôr naopak. Vadilo i stále prítomné tremolo. **Jaroslava Frličková-Hittnerová** mala dobre vybraté spevné čísla, takže prezentovala najmä mäkké farby svojho hlasu, ktorý sa pohybuje medzi sopránom a tmavšími prsnými tónmi. Celkom zlyhala **Henrieta Scherková** v árii Lízy zo Zeme úsmevov. **Dušan Jariabek** – barytonista – koketuje s tenorovými polohami, čo sa mi nezdá najlepším rozhodnutím. Z ďalších protagonistov spomeniem **Ivana Ožváta,** ktorý sa v operete našiel – istotou a prirodzenosťou vokálneho i hereckého vyjadrenia. **Zuzana Maďarová** v Elíze zo Zeme úsmevov sa páčila pomerne kvalitným, mäkkým, technicky dobre vedeným hlasom.

Koncert – show – lehárovské pasticcio – bolo najmä previerkou hlasových kvalít sólistov súboru, ktorý sa musí priebežne obrodzovať nielen vekovo, ale zvlášť kvalitatívne. Lehár nepoľavuje z nárokov na „klasické" vedenie hlasu u spevákov a je zvlášť náročný i v show, kde ani striebro čačiek nezakryje primárne dominujúcu spevácku prezentáciu.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

Hybrid

Vo sviatočný večer – 29. apríla – uviedla Československá televízia (HRHP Bratislava) televízny film Mária Stuartovna, ktorý vznikol spojením fragmentov z opery Gaetana Donizettiho a veršovanej drámy Friedricha Schillera. V danom prípade nejde len o toto – v našich pomeroch vskutku netradičné spojenie, ale aj o využitie play-backu – vynikajúcej hudobnej nahrávky (J. Sutherlandová a L. Pavarotti v hlavných úlohách), spojenej s výkonmi našich činohercov. Aby bola celá záležitosť ešte komplikovanejšia, mnohé role hrali popri slovenských hercoch (M. Vášaryová, M. Kňažko, K. Magálová a i.), aj dabovaní českí umelci. Domnievam sa, že tú či onú rolu kľudne mohol odohrať i niekto domáci, najmä ak sa jednalo o menšiu postavu. Podobné praktiky vyvolávajú oprávnené otázky o finančných nákladoch, investovaných nielen do honorárov, ale aj do morálnej, psychickej a ľudskej angažovanosti popredných českých a slovenských umelcov, ktorí sú ochotní prepožičať sa na podobné viac či menej výstižné preobsadzovania a „doobsadzovania".

Film vznikol v roku 1988 – aspoň tak sme si prečítali v záverečných titulkoch. Dúfajme, že v budúcnosti sa bude v Hlavnej redakcii hudobných programov už v Slovenskej televízii uvážlivejšie premýšľať nad účelnosťou výroby operných projektov, od ktorých sa v zahraničí ustupuje, alebo – mierne povedané – ktoré si nezískali sympatie operných znalcov a fanúšikov. Myslím tu na režijnú metódu Petra Weigela, kde hudobný podklad slúži na rozvinutie „nadstavbovej" činohernej akcie, nesporne dokonalejšej v podaní profesionálnych (aj keď typovo stále tých istých) umelcov. Nespeváci však ani pri najdokonalejšej práci s vokálnym textom nemôžu priniesť autentický operný zážitok. Viem, ide o televízny operný film – ale je to pojem, vytvorený a zaujímavý v istej dobe, dnes však prekonaný túžbou po autenticite. Svet sa nám otvára aj prostredníctvom televíznej obrazovky, z oblasti umenia získavame zážitky prvej kategórie, máme možnosť zažiť čaro chvíle s veľkými opernými speváckmi. Nezáleží nám pritom, či sú krásni, tuční, výstižní pre milovnícke party. Očarujú nás neopakovateľnosťou „operného zážitku", prežívaním každej frázy a čo nie je zanedbateľné – pohybujú sa v autentickom prostredí. Hybrid vo forme Donizettiho-Schillerovej-Weiglovej Márie Stuartovny navyše okyptil operu o recitatívy, ktoré majú v hudobnodramatickom diele zmysluplné interpretačné (ak už nehovoríme, že i obsahové) poslanie. Schiller by sa zase raz čudoval, čo z jeho veršovanej drámy zostalo – v prospech árií, ktoré zazneli (podľa výberu scenáristu a režiséra) v taliančine, navyše bez titulkov, takže divák, vedený slovenským schillerovským textom, odrazu – v hudobnej časti – zostal ako s odrezanými rukami.

Nechcem sa vyslovovať na tomto mieste o výkonoch hrajúcich titulných predstaviteľov – ide mi o samotný problém „opery na obrazovke". Ak sme doposiaľ akceptovali operu, kde iný spieval a iný hral, ďalší krok za túto hranicu (t. j. okyptenie operného i dramatického diela pod jedným titulkom) mi pripadá nanajvýš ako experiment, ktorý by nemusel mať ďalšie pokračovanie.

Po ukončení tohto televízneho filmu – aj keď som si prečítala, že sa na spolupráci podieľal, a teda isté výdavky, zisky a zodpovednosť preberal západný televízny partner z Wiesbadenu, – som si predsa len povzdychla: dokedy budeme akceptovať spracovania opier, ktoré sa hrajú na komunikatívne a pritom nie sú ani ryba, ani rak? Myslím, že oveľa poctivejšie by bolo spojiť najlepšie operné sily z nám dostupných divadiel (myslím tu na dostupnosť honorárovú) a vybrať takých spevákov, ktorí vedia rovnako spievať, ako i primerane hrať, pričom by vznikli koprodukčné operné filmy, ktoré sa nevzdávajú operných špecifík. Druhou alternatívou je prinášať záznamy a priame prenosy z operných domov – nie však také, ktoré inscenácii skôr poškodia ako ju pozdvihnú. (Tu mám na mysli napríklad prenos Fausta a Margaréty z opery SND, pri všetkom rešpektovaní slávnostnej príležitosti, počas ktorej bol realizovaný.)

Weiglov prístup bol kedysi, pred rokmi, čímsi nevídaným, umelecky novým. Treba si však priznať, že sa v dnešnej dobe prežil, ak už nehovoríme o nákladnosti podobných televíznych operných filmov. Dnešný svet túži po autentickosti. Nechce byť zavádzaný ani v opere, ktorá namiesto strohej reality ponúka sebe vlastnú štylizáciu...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

Sklamanie z Fidelia

Opera Fidelio Ludwiga van Beethovena, túto sezónu po viacerých rokoch opäť zaradená do dramaturgického plánu La Scaly, bola pre ctiteľov Beethovenovej hudby veľkým sklamaním. Mnohí z návštevníkov totiž pamätajú ešte inscenácie v naštudovaní Karla Böhma a Leonarda Bernsteina, a tak súčasné predvedenie, ktoré pripravil Lorin Maazel, sa nestretlo s veľkým ohlasom, ba u talianskej kritiky možno hovoriť o nesúhlase. Kritika vytýka hosťujúcemu dirigentovi slabé vnútorné prežitie Beethovenovej hudby, nedokonalú pripravenosť po orchestrálnej stránke a celkovú povrchnosť v naštudovaní.

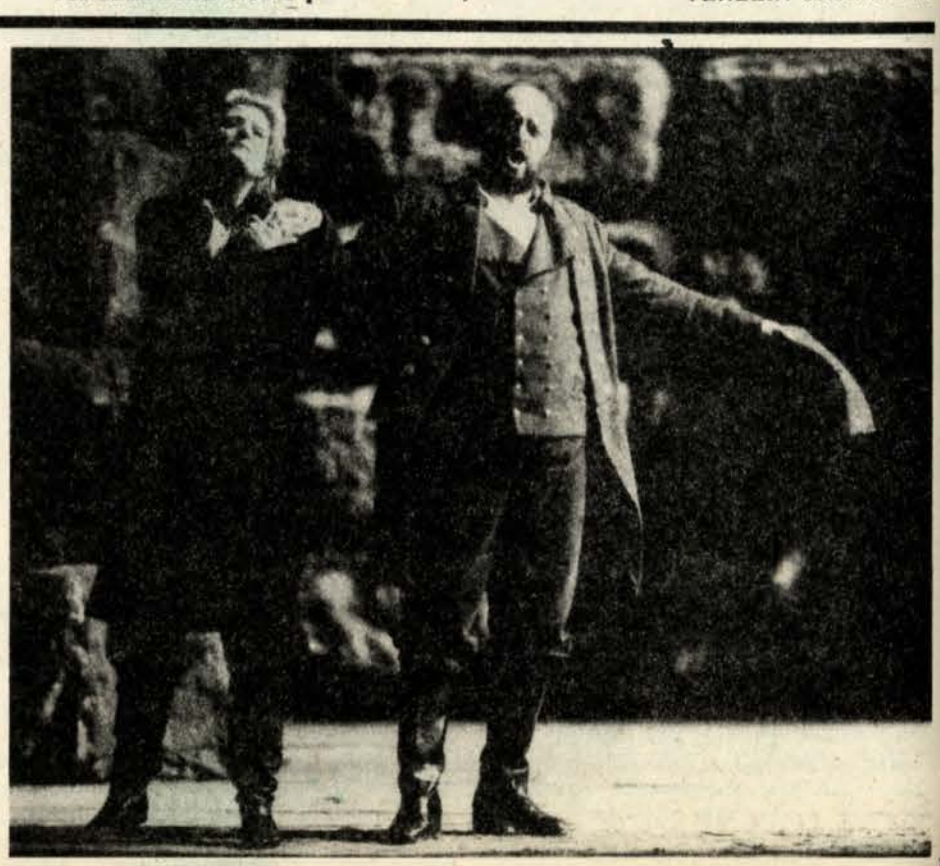
Je pravda, že aj bežný divák musel mať pocit, že sa z nádhernej a majestátnej Beethovenovej hudby čosi vytratilo. Pôsobivý víťazný dvojspev Florestana a Leonory, plný nehy a radosti, stratil na svojej pôsobivosti. Inscenáciu pripravila La Scala v spolupráci s divadlom Châtelet z Paríža, kde bola uvedená v minulom roku. Ani kritiky z Paríža neboli veľmi priaznivé a vytýkali dirigentovi predstavenia Lorinovi Maazelovi v podstate to isté, čo talianska kritika.

Režijne operu pripravil Giorgio Strehler. Jeho inscenácia vynikala niekoľkými zaujímavými nápadmi: V dvojspeve prvého dejstva Marcelina a Jaquino skladajú bielizeň, veľmi dramaticky pôsobila scéna vo väzení, kde Leonora a Florestan v závere dejstva klesnú k zemi vo veľkom milostnom objatí a záver opery, kedy sa oslava víťazstva pravej lásky a slobody odohráva v pološere, čo sa talianskym kritikom zdalo dosť nezvyklé.

Aj o speváckych výkonoch ťažko povedať niečo priaznivé. Obe predstaviteľky Leonóry Jeannine Altmayer a Luana De Vol boli tiež sklamaním. Altmayerovej hlas pôsobil veľmi unavene a hlas Luany De Vol bol pre túto postavu príliš lyrický. V úlohe Pizzara hlasovo až nepríjemným spôsobom forsíroval Siegmund Nimsgern a predstavitelia Marceliny a Jaquina Johanna Kozlowska a Uwe Peper tiež vokálne nezaujali. Jediné kladné spevácke a herecké výkony veľmi isto a presvedčivo podali Kurt Rydl (Rocco) a Thomas Moser (Florestan). Taktiež zbor Varšavskej filharmónie, ktorý často vypomáha v inscenáciách La Scaly, nebol na úrovni, na akú je publikum tohto divadla zvyknuté.

Zaujímavosťou bolo, že pri príležitosti tejto inscenácie klub Loggionistov La Scaly (diváci z galérií) v spolupráci s divadlom usporiadali rôzne konferencie na tému Beethoven a jeho doba.

ANNA PODOLSKÁ



Jeannine Altmeyer (Leonora) a Kurt Rydl (Rocco) **Snímka archív autorky**

staccato

● **FESTIVAL STAREJ HUDBY SAMARIA sa uskutoční 8.– –10. júna 1990 v Šamoríne. Jeho usporiadateľmi sú Mladé srdcia, maďarský súbor piesní a tancov, Združenie pre starú hudbu a Katedra hudobnej vedy FFUK v Bratislave. V programe vystúpia súbory Gaudium (Bratislava, um. vedúci I. Németh), Consorcium Musicum (Viedeň), Vokálny súbor Huszára Gála (Budapešť, um. vedúca I. Ferencziová), Camerata Hungarica (Budapešť, um. vedúci L. Czidra), a Musica aeterna (Bratislava, um. vedúci P. Zajíček). Súčasťou festivalu je aj muzikologické kolokvium na tému: Renesančná a baroková hudobná kultúra v Strednej Európe.**

● **SLÁVNOSTNÝ KONCERT v spoločenskej miestnosti Liečebného domu Astória v Bardejovských Kúpeľoch uzavrel trojročné diaľkové školenie zbormajstrov, ktorého organizátorom bolo Krajské osvetové stredisko v Košiciach. Teoretické disciplíny prednášal Teodor Lipták z UPJŠ v Prešove, hlasovú výchovu v zboroch dirigentka účinkujúceho telesa Eva Zacharová a dirigovanie viedol Boris Velat, šéfdirigent opery Štátneho divadla v Košiciach. Všetci dvanásti frekventanti školenia sa na záver predstavili v dvoch skladbách interpretovaných Prešovským detským speváckym zborom, ktorý im bol cvičným telesom aj počas celého štúdia. Hoci šlo o akýsi pracovný záver, program koncertu bol sympaticky zostavený z diel rôznych štýlových období, zazneli skladby barokových, klasicistických, romantických i súčasných tvorcov, za klavírneho sprievodu Kláry Ganzerovej. SF**

● **KONCERT KONZERVATORISTOV. Pekný hudobný zážitok pripravili publiku 10. 4. 1990 v prostredí Domu umenia Fatra v Žiline poslucháči konzervatória Martin Prievalský (violončelo, z tr. prof. K. Glasnákovej) a Richard Bönde (gitara, z tr. prof. D. Lehotského). Maturant M. Prievalský zaujal pôsobivým hudobným prejavom v Boccheriniho Sonáte G dur, v Schumannovom violončelovom koncerte a mol a v Arabeskách B. Martinů č. 2, 5, 7 (klavírny sprievod prof. M. Singerová). Absolvent R. Bönde predniesol Suity I. Jelínka a J. S. Bacha (E dur), Etudy č. 7 a 12. H. V. Lobosa, Sonatíny J. Hatríka a M. M. Ponceho. Po záverečných skladbách E. Zámečníka Introduzione e Toccata si vďačné obecenstvo vyžiadalo prídavok – Baladu z cyklu Čierny dekameron od L. Brouwera. A. L.**

● **42. MEDZINÁRODNÁ HUDOBNÁ SÚŤAŽ PRAŽSKÁ JAR 1990. V dňoch 28. 4. – 6. 5. t. r. prebiehala súťaž PJ v odbore dirigovanie, na ktorej sa zúčastnilo 26 kandidátov z 12 krajín Európy, Ameriky a Ázie. Medzinárodná porota pod vedením Rafaela Kubelíka udelila nasledujúce ceny: 2. cena JIN WANG (Čína), čestný diplom 1. triedy CHRISTO SCHRISTOV (Bulharsko), čestný diplom 2. triedy VLADIMIR SERENKO (ZSSR). (1. a 3. cena nebola udelená). -LA-**

● **VÝSLEDKY VIII. ROČNÍKA SÚŤAŽE MLADÝCH SKLADATEĽOV ČR:**

1. **neudelená**
2. **Michal Košut za skladbu Modrá planeta**
   Pavel Zemek (Novák) za skladbu Pocta sv. Františkovi z Asisi
3. **Zoja Černovská za Lamento pre stredný hlas a sl. kvarteto**
   Radomír Ištvan za Proměny pre komorný orchester
   Adam Klemens za skladbu Sinfonia lacrimosa

Čestné uznanie:

Jiří Bezděk za Koncert pre klavír a orchester
Jiří Churáček za 1. symfóniu
Petr Kofroň za skladbu E.F.T. – klavírny koncert
Martin Smolka za skladbu Pomyslná sonáta

Spevácka súťaž M. Schneidra-Trnavského

I. kategória
1. cena – Tannenbergerová Yveta
2. cena – Babjak Ján
Divišová Ivana
3. cena – Charvátová Eva
II. kategória – ženy
1. cena – nebola udelená
2. cena – nebola udelená
3. cena – Brezňanová Alžbeta
Sklovská Silvia

Cenu za najlepší prednes opernej árie získala Hlavsová Adriana

Cenu SHF za najlepší prednes cyklu súčasného slovenského skladateľa (O. Ferenczy: Tri poézie Stepana Ščipačeva) získala Silvia Sklovská

Cenu ONV Trnava za prednes Čajkovského piesne O čom? získala Claudia Dernerová

Cenu Mikuláša Schneidra-Trnavského získala Agneša Tóthová

HŽ

Za Jozefom Tvrdoňom

(25. 9. 1911 – 4. 5. 1990)

– Niet smrti tam, kde bol život vyplnený prácou, láskou a obetavosťou.

Tak znie motto na parte, ktoré oznamuje, že doznelo srdce vzácneho človeka, vysokoškolského pedagóga, muzikológa a hudobného publicistu PhDr. Jozefa Tvrdoňa, CSc.

Základ jeho obdivuhodných, priam encyklopedických vedomostí tvorilo štúdium histórie a filozofie (absolvoval r. 1947) a hudobnej vedy (absolvoval r. 1949) na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne. Dizertačnú prácu Slovenská opera po Bellovi obhájil r. 1951 na bratislavskej univerzite. Po viacerých učiteľských postoch na Slovensku i na Morave zlatou érou tohto znalca a rodeného pedagóga sa stalo jeho pôsobenie na Vysokej škole pedagogickej (od r. 1955) a na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity J. A. Komenského (od r. 1959) v Bratislave. Hodnosť kandidáta vied získal r. 1968 za prácu Leoš Janáček a Slovensko, ktorá tvorila súčasť jeho bohatého výskumu česko-slovenských hudobných vzťahov. Do uvedenej tvorivej etapy spadá aj jeho bohatá publikačná činnosť s množstvom vysokoškolských hudobnoteoretických učebných textov a skrípt, ako aj popularizačné publikácie, napr. Hudba okolo nás (Bratislava, 1962), články v odborných zborníkoch, príspevky v rozhlase, televízii i v dennej tlači; so spoluautormi B. Štědroňom, J. Plavcom a N. Hrčkovou vydal aj vysokoškolskú učebnicu Dejiny hudby (SPN, Bratislava, 1963). Pokiaľ len mohol, nevypustil z ruky tvorivé pero a svoje obľúbené husle.

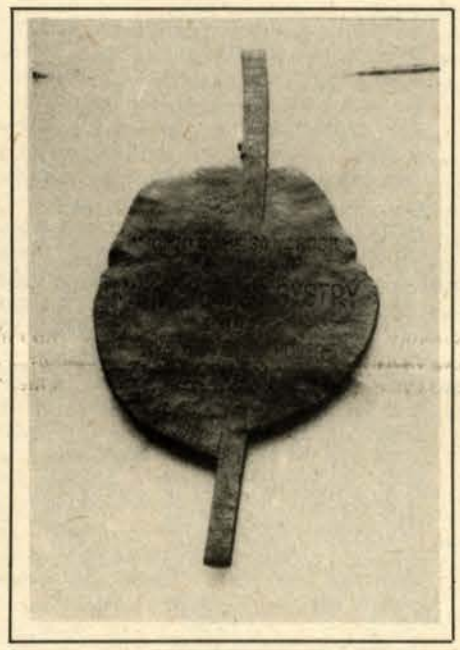
Meno Jozefa Tvrdoňa zostane pevne vryté v srdciach jeho žiakov a navždy späté so slovenskou hudobnou kultúrou.

ALIA K. VARKONDOVÁ

Splácanie dlhov

V novom programe rozvoja Banskej Bystrice sa venuje veľká pozornosť kultúre, umeniu a oživovaniu národných tradícií. Že sa dobré myšlienky a návrhy riešia bez zbytočných prieťahov, svedčí aj odhalenie pamätnej tabule na rodnom dome Viliama Figuša-Bystrého, ktoré pripravil MsNV, Literárne a hudobné múzeum a miestny odbor Matice slovenskej.

Veľkolepé oslavy skladateľovej storočnice v roku 1975 a skutočnosť, že JUDr. Jaromír Bázlik, zanietený Figušov propagátor, podľa archívnych dokumentov identifikoval jeho rodný dom, inak cenný objekt v historickom jadre mesta, boli impulzom pre akad. sochára Mikuláša Palku k vytvoreniu návrhu na pamätnú tabuľu. Od toho času, temer 15 rokov, ležal sadrový odliatok návrhu zabudnutý a neskôr aj poškodený v budove Mestského národného výboru, ktorému ho autor daroval. Nepomohli ani priebežné urgencie, výzvy, prosby a rozhorčenie, najmä zo strany LHM. Realizácie sa dočkal až teraz, v roku 115. výročia narodenia skladateľa.



Snímka Z. Spodniaková

Pred domom v Dolnej ulici č. 6 sa v piatok 11. mája 1990 zišli mnohí: učitelia, kultúrni pracovníci, študenti, ale i viacerí pamätníci Viliama Figuša-Bystrého a ďalší záujemci o hudobnú minulosť a prítomnosť Banskej Bystrice. V krátkom príhovore vedúca Literárneho a hudobného oddelenia LHM, PhDr. Marianna Bárdiová, pripomenula skladateľov vklad do rozvoja slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia, jeho významný zástoj v hudobných tradíciách mesta a zdôraznila, že je potrebné naďalej nielen propagovať Figušov skladateľský odkaz, ale prinášať stále komplexnejší pohľad na túto vzácnu osobnosť a jeho dobu. Veď len 11 111 strán jeho denníka, „do ktorého zaznamenal kroniku svojho života, svojej rodiny, ale i vtedajšej doby" (Dr. E. Muntág), poskytuje nesmierne množstvo informácií, názorov a postrehov, nezriedka podaných vo vtipnej rozprávačskej forme, ktoré by v pútavom knižnom predvedení iste boli pritažlivým, osviežujúcim a poučným čítaním pre širokú verejnosť. Na záver odovzdala M. Bárdiová úprimné poďakovanie rodiny Viliama Figuša-Bystrého mestu za starostlivosť o pamiatku skladateľa. Podujatie rámcovalo vystúpenie Učiteľského spevokolu Hron pod vedením Violy Lutónskej, ktorý interpretoval zbor E. Suchoňa Aká si mi krásna a Figušovu úpravu ľudovej piesne pre zmiešaný zbor Hory, hory zelené. Pamätnú tabuľu odhalil predseda MsNV Ing. Pavol Sečkár, ktorý má na jej realizácii výrazný podiel.

MR

Večery novej hudby

V Bratislave 25. – 29. 6. 1990
Koncertná sieň Klarisky
Usporiadatelia: SHF – HIS, MDKO, Artfórum, SHÚ, SNEH, PIKS, Gaudeamus (Holandsko):

Pondelok – 25. 6. 19. 00 Súbor Veni (Bratislava): Večer Louisa Andriessena (Disco, Ende, Melodie, Dubbelspoor, Hoketus)

Utorok – 26. 6. 19.00 Moyzesovo kvarteto (Bratislava): Juraj Beneš (2. sláč. kv.), Pawel Szymański (2 skladby pre sláč. kv.), Alfréd Šnitke (2. sláč. kv.)

Streda – 27. 6. 19.00 Súbor Agon (Praha): Zbyněk Vostřák (Kniha principů), Rudolf Komorous (Sladká královna), Marek Kopelent (Canto intimo, Mon Amour), Martin Smolka (Pravidla hry II), Petr Kofroň (Spira), Peter Graham (Variace na téma Mortona Feldmana)

27. 6. 22.00: Robert Aitken (Kanada): Ivan Parík (Hudba k vernisáži), Robert Aitken (Plainsong), Giles Tremblay (Envol), Norma Beecroft (Piece for Bob), Jim Harley (Portrait), John van Buren (Incandescence), Thorkell Sigubjörnsson (Kalais), Lou Harrison (Air in G-minor)

Štvrtok – 28. 6. 19.00 Ulrike Brand (Taliansko), Martin Erdmann (NSR): Morton Feldman (Untitled Composition for Cello and Piano)

Piatok – 29. 6. 19.00 Súbor Veni (Bratislava): Andries van Rossem (Escape), Tonino Battista (Eco Narciso), Martin Burlas (Hudba pre Róberta Dupkalu), Pawel Szymański (Dve iluzórne konštrukcie), Peter Zagar (Pre flautu a basovú gitaru), Allisom Cameron (Raw Sangudo), Daniel Matej (Gloria)

29. 6. 22.00: EAŠ (Bratislava): Koncert slovenskej elektroakustickej hudby (Peter Kolman, Jozef Malovec, Martin Burlas, Juraj Ďuriš, Róbert Rudolf, Alexander Mihalič)

V rámci Večerov novej hudby sa uskutočnia skladateľské semináre s L. Andriessenom a P. Szymańskim 21. – 25. 6. 1990 v Dolnej Krupej, stretnutie hudobných dramaturgov, besedy v Klube skladateľov.

HIS informuje

Festivaly a súťaže

● Účastníkmi Európskeho medzinárodného festivalu (The European International Festival 1990) v Ženeve bude asi 100 vynikajúcich interpretov z USA, Latinskej Ameriky, Japonska, ZSSR a Európy. Počas 10 týždňov (25. 5. – 30. 7. 1990) zaznie na festivale hudba všetkých epoch, ako aj svetové premiéry súčasnej hudby. Podrobnejšie informácie možno získať na adrese: Concerts Atlantique (Europe, 10, rue des Eaux – Vives, CH – 1207 Geneva, Switzerland.

● Záujemcov upozorňujeme na letné medzinárodné majstrovské interpretačné kurzy, ktoré organizuje Accademia Musicale Chigiana (založená r. 1932) v spolupráci so slávnymi svetovými pedagógmi pre mladých hudobníkov z celého sveta. Informácie možno získať na adrese: Fondazione Accademia Musicale Chigiana, 53 100 via di Citta, 89 Siena/Italia. JS

● Medzinárodná interpretačná súťaž Gaudeamus v Rotterdame (The Gaudeamus Interpreters Competition 1991) je určená interpretom všetkých krajín, s vekovým obmedzením do 35 rokov. Súťaží sa v jednotlivých nástrojoch od 18. 2. – 24. 2. 1991. Prihlášku, ktorú treba zaslať do 1. 11. 1990, možno získať priamo na sekretariáte súťaže: Gaudeamus Foundation, Swammerdamstraat 38, 1091 HV, Amsterdam, Netherlands.

● Medzinárodná skladateľská súťaž Mozart 1991 vo Viedni je určená skladateľom všetkých národností s vekovým obmedzením maximálne 36 rokov. Súťaž sa uskutoční v 2 kategóriách. Prihlášky zasielajte do 5. 12. 1990 na adresu: Gesselschaft der Musikfreunde in Wien, Kompositionswettbeverb „Mozart 1991", Bösendorferstrasse 12, A-1010 Wien/Austria.

KONKURZY

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz na miesto:

– hráča na 2. lesnom rohu,
s perspektívou hrať 1. lesný roh.

Konkurz sa uskutoční dňa 7. 6. 1990 v koncertnej sieni SF. Prihlášky prijíma a informácie poskytuje osobné odd. SF, Fučíkova 3, 816 01 Bratislava, tel.: 333351-3.

X X X

Riaditeľstvo Maďarského súboru piesní a tancov Mladé srdcia v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest na celý, prípadne polovičný pracovný úväzok s nástupom od 1. septembra 1990:

1. **do komornej skupiny starej hudby**
   – hráča na renesančných dychových nástrojoch,
   – hráča na viole da gamba
   – hráča na lutne
   – speváka – kontratenor
2. **do komorného orchestra**
   – hráča na husliach
   – hráča na viole
   – hráča na violončele
   – hráča na kontrabase
   – hráča na cimbale.

Podmienkou prijatia je absolutórium VŠMU, AMU, JAMU alebo konzervatória. Konkurz sa koná dňa 19. júna 1990 od 13.00 do 18.00 hod. v budove riaditeľstva súboru (Bratislava, Mostová 8).

Písomné žiadosti s krátkym životopisom a popisom praxe posielajte najneskôr do 10. júna 1990 na adresu: Mladé srdcia, 811 02 Bratislava, Mostová 8. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

ALDO CECCATO

Nový šéfdirigent Slovenskej filharmónie

Tento rozhovor vznikol v marci. Známy taliansky dirigent Aldo Ceccato – ani u nás nie zriedkavý hosť – vtedy naštudoval a uviedol so Slovenskou filharmóniou 8. symfóniu Antona Brucknera. V dôsledku prekvapujúcich udalostí, ktoré dospeli do ešte prekvapujúcejšieho konca, však až teraz dochádza k jeho uverejneniu.
Už v tom čase bolo orchestru SF jasné, že má aj iné ambície ako hrať za misu šošovice, aby som použila túto kulinársku slovenskú jednotku miery Ing. Miglieriniho. Cesta k tomuto poznaniu nebola jednoduchá ani jednoznačná, vydláždená množstvom problémov, ktoré už dlho trápia naše dve najväčšie hudobné telesá – Slovenský filharmonický zbor a Slovenskú filharmóniu. Najvážnejším z nich je problém umeleckého šéfa. V SFZ prebieha konkurzné konanie, orchester však absenciu šéfdirigenta pociťuje už od onoho pamätného a neslávneho vyhostenia Libora Peška. Teoreticky sa núkalo viacero riešení – od prípadného havarijného, cez to, ktoré by zaručovalo istú ekonomickú (šošovicovú) istotu (telesám a sólistom sa takto ale napríklad podarilo odpracovať finančnú čiastku za nové koncertné krídlo, ktoré nám desaťročia inštitúcie na to určené nevedeli zadovážiť), až po to tretie, ktoré – všetci veríme – je ideálne i keď určite najťažšie a najviac zaväzujúce. Aldo Ceccato si vypočul v marci ponuku orchestra na miesto šéfdirigenta a sľúbil, že ju zváži. V tom čase končil svoje pôsobenie v Bergene a návrhy z Ameriky nechcel prijať. Na prvý pohľad utopický nápad sa však stal skutočnosťou. Dôvod úspechu možno hľadať predovšetkým v tom, že umelec problém honoráru nepovažoval za rozhodujúci – dôležitejšie sa mu zdali otázky časového zvládnutia a konkrétny pracovný plán. Niektoré pohnútky k tomuto pre nás tak potešiteľnému kroku sú azda zrejmé z krátkeho rozhovoru, ktorý – vtedy ešte netušiac – je už rozhovorom s novým šéfdirigentom Slovenskej filharmónie.

Snímka archív *HŽ*

Momentálne skúšate so Slovenskou filharmóniou Brucknerovu 8. symfóniu, v minulej sezóne ste uviedli Beethovenovu Eroicu, v predchádzajúcich rokoch Schuberta, Mahlera, Brahmsa. Odkiaľ pochádza vaša inklinácia – ako rodeného Taliana – k nemeckej resp. k rakúskej hudbe? Možno hľadať súvislosti v skutočnosti, že ste študovali v Berlíne?

– Nielen v tom, že som študoval v Berlíne, ale i v tom, že som šestnásť rokov v Nemecku pôsobil: najprv v Berlíne, kde som v rokoch 1959–62 študoval, potom som bol deväť rokov šéfom Filharmonického štátneho orchestra v Hamburgu a štyri roky v Severonemeckom rozhlase. Toto obdobie bolo pre mňa veľmi cenné, mohol som dôverne spoznať ozajstnú nemeckú tradíciu – veď som dlhý čas pracoval s orchestrom s mimoriadnou kultúrnou históriou. Mojimi predchodcami boli Sawallisch, Keilberth, Jochum, dvadsať rokov Karl Muck a pred ním Gustav Mahler – teda, ako vidíte, veľká kultúra a nemecká tradícia. Ja, ako Talian, som prišiel s určitými predstavami, skúsenosťami, tých deväť rokov bolo však pre mňa rozhodujúcich. Preto moja inklinácia k nemeckej a rakúskej hudbe. Milujem Bucknera – ako som už veľakrát povedal, je to čistá hudba, inšpirácia, ktorá je svojím formovým stvárnením po Beethovenovi spolu s Brahmsom najväčšia. Veľmi ma láka. A 8. symfónia je jedným z najneobyčajnejších Brucknerových diel – veľký komplex premyslene napísaný i náročný na interpretáciu.

Neviem, či ste mali možnosť spolupracovať s viacerými orchestrami východnej Európy, myslím geograficky. Určitú skúsenosť a možnosť porovnania so západnými telesami však máte. Ovplyvňujú vás – nielen po stránke hudobnej, ale i emocionálnej – spôsobom práce?

– Viac než ovplyvňujú – inšpirujú ma. Čo je pre mňa pri práci so slovenskými orchestrami dôležité, napríklad so Slovenskou filharmóniou, prečo ich mám rád, je ich kultúrna tradícia, škola, ktorá na západe prakticky už neexistuje. Tu sa neustále kultivoval určitý zvuk, určitá jemnosť (Geschmeidigkeit), spôsob súhry, ktorý je na západe veľmi zriedkavý. Je to inšpirácia, výzva k práci na určitom repertoári. Napríklad: aj keď som vedel, že Slovenská filharmónia 8. Brucknerovu symfóniu nikdy nehrala, bol som presvedčený, že tu nájdem základ pre jej realizáciu – senzibilitu, kultúru zvuku – to, čo je pre túto hudbu absolútne dôležité. Nezabúdajte, že sme iba päťdesiat kilometrov od Viedne. V Bratislave cítiť viedenského ducha, presadzovala sa rakúska tradícia – je to badateľné. Táto klíma, kultúra tu existuje prirodzene, dá sa na nej stavať. Orchestre iného typu – napríklad v Amerike, či v Ríme by na tejto symfónii potrebovali pracovať oveľa dlhšie, než by pochopili „ako je to urobené", tu to ide rýchlo a ľahko.

V prípade užšej a častejšej spolupráce so Slovenskou filharmóniou – aký repertoár by ste radi budovali, kam by ste upriamili svoju pozornosť a na čo kládli dôraz?

– O repertoári... Mám široký repertoár, viacero záujmov – o rôzne štýly, autorov, atď. Láka ma stále viac objavovať Dvořáka. Je to, podľa môjho názoru, skladateľ, ktorý – odhliadnuc od 9. symfónie, violončelového koncertu a zopár predohier – je i dnes nedocenený. Tá svieżosť, spontánnosť, prirodzenosť, úžasné melódie – sú jedinečné! Zaslúžil by si určite viac pozornosti a záujem dirigentov i interpretov. Nemožno jedného autora obsiahnuť a oceniť prostredníctvom troch-štyroch skladieb. V prípade Dvořáka je toľko diel, napríklad operných, ktoré vo svete nie sú také populárne ako tu, určite by sa mali častejšie uvádzať. Čo sa týka budúcnosti... želal by som si, aby sa spolupráca so Slovenskou filharmóniou stala intenzívnejšou a pokračovala nielen Dvořákom, ale i ďalšími autormi, ktorých sme už spolu hrali – ako Brahmsa a nielen jeho symfónie, ale i zborové skladby, uvádzané – s výnimkou Nemeckého rekviem – veľmi zriedka. Rovnako Mahler – tiež so zborom, alebo iná hudba ako Strauss, Stravinskij – mnohé sa tu vôbec nehralo a je to škoda, pretože niektorí autori, napríklad Stravinskij – zostávajú známi stále tými istými skladbami – Petruška, Svätenie jari, Vták ohnivák, pritom sú tu diela posledného obdobia, alebo revízie diel starších – celá etapa nového vyjadrovacieho jazyka, ktorú je potrebné poznať.
Čo sa týka súčasnej slovenskej hudby, ja sám som tu v minulosti uviedol viackrát diela slovenských skladateľov. Dôležité je zvážiť, čo uvádzať, sledovať, čo nového vzniká – zaujíma ma to, veď je tu veľa mladých talentovaných autorov, ktorým treba venovať pozornosť.

Žijeme dôležité politické obdobie – plné nádejí, ale i obáv z materiálnych problémov, ktoré iste zasiahnu i kultúru. Môžete mi povedať váš názor na toto obdobie kryštalizácie, keď sa rozhoduje, čo je nutné a dôležité, kam treba klásť dôraz, na čo nemožno zabudnúť?

– Hovoríte o prítomnosti a budúcnosti, ktorá je pre Slovensko úplne nová. Som presvedčený o tom, že je to otázka času, krátkeho času, až sa situácia stabilizuje. Ale k tomu treba – nielen v politike, hospodárstve i v kultúre otvoriť dvere, budovať medzinárodné kontakty. Východná Európa bola doteraz prakticky izolovaná. Teraz treba vziať iniciatívu do rúk a otvoriť sa svetu; avšak nielen vyvážať vašu kultúru, vašu tradíciu, váš svet, ale aj importovať. Čo je však dôležité, nemožno pritom strácať vlastnú historickú cenu. Poviem vám príklad – vedľa môjho hotela sa stavia nový hotel – vraj Francúzi. Dúfam, že to nebude architektonický „úder do žalúdka", že centrum Bratislavy zostane homogénne, skvost, akým je, že ho praktické, pragmatické nutnosti komerčne, turisticky a inak nezničia. Keď sa prechádzam po meste a vidím domy, kde hral Mozart, Haydn, Liszt, kostol, kde bola premiérovaná Beethovenova Missa solemnis, žasnem – je to temer sen! Potom prídem na nábrežie a je tu autostráda, ktorá túto atmosféru, túto líniu rozbíja a ničí. Preto treba v administratíve, vo vedení štátu ľudí s citom, aby nedopustili takéto chyby, zachránili kultúru starú niekoľko storočí, ktorá sem patrí, tu je doma. Teda dvere je nutné otvoriť, ale nenechať sa negatívne ovplyvniť. Treba vyberať, triediť. To je dôležité i ťažké. Napriek tomu možné.

Na nedávnom stretnutí zástupcov Slovenskej filharmónie s dirigentom Aldom Ceccatom v agentúre RAAB vo Viedni sa uzavrela dohoda, na základe ktorej sa Aldo Ceccato stáva šéfdirigentom Slovenskej filharmónie. V sezóne 1990/91 bude hosťovať šesťkrát, uskutoční teda dvanásť koncertov, ktorých dramaturgiu si určuje predovšetkým sám, tak ako si – logicky – nárokuje spolupodieľať sa aj na ostatných umeleckých otázkach telesa. Pravda, to je možné naplno až od ďalšej sezóny, keďže nadchádzajúca je už uzavretá. Programy koncertov tvoria jednak veľké symfónie – napríklad Lisztova Faustovská symfónia na otvorenie sezóny, Brahmsova 3. symfónia, Schumannova 4. symfónia – a jednak diela so zborom, pretože existencia špičkového profesionálneho zboru a teda možnosť realizovať rôzne dramaturgické zámery, boli pre dirigenta jedným z veľkých bratislavských lákadiel. Práca s orchestrom bude prebiehať podľa zaužívaného časového plánu od pondelka do štvrtka, resp. piatka. V budúcnosti je možná – pri náročných dielach – predchádzajúca spolupráca s niektorým z jeho asistentov. Sám umelec – vzhľadom na svoje zdravotné problémy – nechce dlhší ako týždenný pobyt v našom znečistenom meste riskovať...
Dôležitý a myslím i poučný je vzťah A. Ceccata ku slovenskej hudbe. Z prehľadu jeho doterajších účinkovaní u nás vidno, že na ôsmich zo šestnástich koncertov uviedol slovenské dielo! „Je to naša povinnosť, nie kvôli kritikom a novinárom. Dôležitý je samozrejme výber," povedal opätovne na nedávnom stretnutí vo Viedni.
Prvým vystúpením Alda Ceccata so Slovenskou filharmóniou – ouvertúrou pred novou sezónou – bude koncert v Bratislave 28. júna (s reprízou na Piešťanskom festivale), na ktorom uvedie 7. Beethovenovu a 7. Dvořákovu symfóniu. Veríme, že naša muzikantská obec pripraví príjemné privítanie umelcovi, ktorý sa rozhodol časť svojho života spojiť so slovenskou hudbou.

Pripravila: BOŽENA HORVÁTHOVÁ

A. Ceccato na začiatku spolupráce s orchestrom SF

Snímka archív HŽ

ALDO CECCATO (nar. 1934 v Miláne) – štúdiá v Miláne na Konzervatóriu G. Verdiho, na Vysokej hudobnej škole v Berlíne a v Siene na Accademia Chigiana u Sergiu Celibidacheho;
doterajšie angažmán: 1973–77 hudobný riaditeľ Detroit Symphony Orchestra a Meadow Brook Festival, 1975–83 šéfdirigent vo Philharmonisches Staaatsorchester Hamburg. Od 1978 profesúra na Hochschule für Musik v Hamburgu, 1985–1990 šéfdirigent a umelecký vedúci Filharmonického orchestra Bergen a zároveň šéfdirigent v Rundfunkorchester Hannover, od 1990 šéfdirigent v orchestri RAI Torino a zároveň šéfdirigent Slovenskej filharmónie v Bratislave;
pohostinské účinkovanie v iných orchestroch: Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, London Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Staaatskapelle Dresden, Česká filharmonie, Israel Philharmonic Orchestra, NHK Orchestra Tokyo
spolupráca s opernými súbormi: La Scala Milano, Opéra de Paris, Lyric Opera Chicago, Covent Garden London, Staatsoper Hamburg, Staatsoper Wien.
Ocenenia a vyznamenania: Dr. h. c. na Eastern Michigan University, Commendatore della Repubblica Italiana (1981), Johannes-Brahms-Medaille za zásluhy o hudobný život Hamburgu (1983).
Doterajšia spolupráca so Slovenskou filharmóniou:
5./6. 7. 1968 (letné festivaly Trenč. Teplice, Piešťany)
program: E. Suchoň – Saint-Saëns – A. Dvořák
13./14. 2. 1969 – abonentné koncerty
J. S. Bach – W. A. Mozart, E. Suchoň - P. Dukas – G. Verdi
9./10. 10. 1969 – abonentné koncerty
E. Suchoň – F. Liszt – P. I. Čajkovskij
29./30. 1. 1970 – abonentné koncerty
G. Rossini – F. Schubert – M. Ravel
22. 5. 1970 – Pražská jar
E. Suchoň – L. v. Beethoven – M. Ravel
28./29. 1. 1971 – abonentné koncerty
G. Verdi
14. 10. 1982 – BHS
F. Schubert – G. Mahler
24. 9. 1987 – BHS
I. Hrušovský – P. I. Čajkovskij – J. Brahms
23./24. 3. 1989 – abonentné koncerty
W. A. Mozart – L. v. Beethoven
9. 3. 1990 – abonentný koncert
A. Bruckner

LUIGI NONO 1924 – 1990

„Hudba vždy zostane svedectvom ľudí, ktorí sa vedome postavia pred historický proces a ktorí v každej chvíli tohto procesu v celej šírke svojej intuície a svojho poznania rozhodujú a konajú tak, aby existenčnej požiadavke po vytvorení nových základných štruktúr otvorili nové možnosti...“

Luigi Nono (1960)

Doznelo srdce, zostali slová a hudba. Svedectvo o permanentnej potrebe vypovedať o človeku, o dobe, o živote a smrti; svedectvo o permanentnej revolte v mene humanizmu. Luigi Nono, jedna z najkonfliktnejších postáv povojnového hudobného diania, skladateľ, ktorého dielo sa zapísalo do vedomia hudobnej verejnosti ako tvorba výsostne ideovo, politicky i umelecky zainteresovaná pre veci človeka a ľudskosti, tento skladateľ odišiel do nenávratna... Bol humanista, ale tvrdý, trpký, nekompromisný, s vedomím potreby jednoznačného pevného postoja. Mal za sebou dobre vypestované právne vedomie – bol absolventom trestného práva na Padovskej univerzite – a stal sa obhajcom trpiacich a utláčaných. Neúnavne, neúprosne po celé desaťročia manifestoval potrebu nezostať ľahostajným voči nedávnemu i súčasnému dianiu, voči násiliu, útlaku, poníženiu..., voči hegemónii zlovôle. Bol rozporný ako doba, ktorá ho formovala a usiloval sa tento svoj a spoločenský konflikt prekonať priamočiarosťou v mene myšlienky. Podriadil jej hudbu i slová, ktoré si priam úzkostlivo volil – matéria má slúžiť výpovedi a tá sa formuje vždy nanovo a naliehavo. Bol fanatik disciplíny a revolty, bola mu cudzia vyumelkovanosť i improvizácia, bojoval proti exhibicionizmu a stál na jeho hranici práve pre svoju nekompromisnosť. Ale mal pevnú pôdu, pretože bol (i keď to neraz tvrdošijne popieral) predovšetkým hudobník, dobre orientovaný v tradícii a presvedčený o potrebe nadväznosti.

Benátčan z patricijskej rodiny, skladateľsky vybavený od tých najlepších – G. F. Malipiera, B. Madernu, Hermanna Scherchena, Edgara Varèsea, ale i od G. a A. Gabrieliho, Ockeghema, Dufaya, Josquina des Prés, talianskeho belcanta i Druhej viedenskej školy. Poznal problém syntéz a miloval fragmenty, dobre sa orientujúc v ich sémantickej sile. Staval z nich, hľadajúc medzi nimi a nadchýňajúc sa pre tento proces ako archeológ, ktorý skladá tvar ako svedectvo. Potreboval riešiť problémy a predostieral ich s istotou, že im bude porozumené, diskutoval o nich – zanechal za sebou veľa pádnych slov, ale ako zrelý sa stal hádankou. Mal veľa priateľov, medzi živými i mŕtvymi, ale oveľa viac nepriaznivcov a tých, ktorí mu nedokázali rozumieť, pretože potreboval byť kritický. Možno až príliš na jednej strane a – na strane druhej, nepripúšťal kritiku tam, kde ju nepotreboval vidieť. Vedel byť – vidieť to z jeho textov i interview – nepríjemný a trpko znie i veľká časť jeho hudby, hlavne tej, ktorou manifestoval svoj vlastný zrelý prejav, nasiaknutý do poslednej noty, do poslednej hlásky úsilím o myšlienkovo hutnú výpoveď. Nepodliehal romantickým snom – oscilujúc medzi realitou a želaním sa stal dramaticky expresívnym, šokoval a škandalizoval prudkými zlomami, priamosťou textových predlôh. Vyberal si, ale jeho výber nerozlišoval medzi poéziou a dokumentom: z hľadiska myšlienky ich považoval za rovnocenné, práve tak, ako citácie či nové štruktúry v usporiadaní jeho tónového či zvukového materiálu. Poznal silu analýzy a analyzoval text i intervalové vzťahy, hustotu faktúry i melodickú krivku. Nenávidel hegemóniu jedinca – jeho hlasy pramenia z masy a manifestujú spoločenstvo, komplementárnosť. Potreboval okolo seba ruch – preto je v jeho hudbe toľko dynamiky, toľko ľudských hlasov, toľko osudov. Stavia na výraze a podriaďuje mu zvuk i jeho organizáciu – jeho spektrum je priam neuveriteľne široké a podmaňujúce svojou flexibilitou, subtílnosťou. Vo Varianti pre husle a komorný orchester priam šokoval nuansami artikulácie. V hudobnodramatických a vokálnych dielach strháva perfektnosťou v narábaní s ľudským hlasom – ide mu o človeka a vox humana je mu svätá – má tisíce podôb.

Nono miloval život, preto tak často spieval o smrti. Antifašizmus v ňom prebudil humanistu a formoval komunistu zápasiaceho o práva utláčaných. Vošiel medzi proletariát, zaujal sa jeho stavmi, problémami i snami. Fandil revolúciám i národooslobodzovacím zápasom – vzdával hold vzdoru, odboju a krvi. Pre mnohých znie jeho hudba, ale hlavne jeho slová, až príliš červene. A novo – na rozdiel od iných skladateľov, ktorí vo svojej ľavicovej orientácii siahajú po lapidárnosti prejavu, po jednoduchých štruktúrach piesne, songu a pod.; Nono nezľavuje, naopak siaha po tých najsúčasnejších prostriedkoch – po sonoristike, po elektroakustike či live-elektronike, preniká do fonetiky i mikrointervalového sveta. Vytvára desiatky skladieb poznamenaných zápasom o ideovú a politickú nosnosť, o manifestáciu odporu voči násiliu (stavia sa i proti okupácii Československa) a svojou neúnavnosťou sa ocitáva v osamotení. Kdesi potom nastáva zlom – koncom 70-tych rokov zaznieva v jeho hudbe nový tón, ktorý nie je dôsledkom iba jeho intenzívneho záujmu o prácu v experimentálnom štúdiu (vo Freiburgu, kde bol vedľa H. P. Hallera umeleckým šéfom). Nastáva tu akési zvnútornenie prejavu – zaznieva čas vo svojich nových dimenziách, odhaľujú sa iné priestory – kritika píše o hudbe z iných svetov. Do sláčikového kvarteta Fragmente-Stille, An Diotima (vlastne jeho jedinej komornej hudby tradičného zloženia) preniká ticho so všetkými svojimi intímnymi posolstvami. Znie tu nový Nono – introspektívny, tajomný, otvárajúci sa novým, nemenej plným pohľadom. Odchádzajúci od apelujúceho transparentu, plagátu či monumentálnej fresky k veľkolepej sile kresby. Pociťujeme tu vládu analýzy, pádnosť gesta a dotyku, ktorý zanecháva stopu i v ďalších dielach. Tentokrát už nie ako výzvy, ale skôr otázky, ktoré ešte čakajú na našu odpoveď.

„Pre hudobníka existuje možnosť – vždy a v každom prípade – aktívnej alebo pasívnej, vedomej alebo nevedomej VOĽBY vzhľadom na štruktúry dnešnej spoločnosti... Na technickej, jazykovej a výrazovej rovine komunikácie – to znamená, popri úplnom zohľadnení dobovosti – mení a volí hudobník-človek svoju inšpiračnú, kreatívnu časť vo vzťahu k realite svojej doby a odôvodňuje hodnotu svojho svedectva. Je to v priamom pomere k ekonomicko-ideologickej skutočnosti, ktorá určuje dobu.“ *(1966)*

„Môj postoj: v kultúre vidím moment myslenia, boja, provokácie, polemiky, účasti. Požaduje kritickú aplikáciu nástrojov a jazyka (či už historické a tradičné alebo voľne vymyslené) ďalej odmietnutie akéhokoľvek europocentrického alebo aristokratického poňatia kultúry a jazyka (európsky človek, stojaci na základoch europocentrizmu, vztyčujúci zástavu „vyššej“ európskej kultúry, je vlastne heroldom boha kapitálu). Vyžaduje taký spôsob práce, ktorý súhlasne so spoločenskými silami musíme neustále skúmať, potvrdzovať pred, počas i po použití. Pred použitím **preto, aby sme pochopili kto sme, kde je naše miesto, čo a prečo si volíme za spoločný základ našej práce – slovom, aby sme pochopili, ako z nás budú komunisti (Brecht raz povedal, že človek nie je komunistom, iba sa ním môže stať).** *Počas použitia,* **aby sme pochopili ako, z akého „hľadiska“ tvoríme, s kým pritom udržiavame kontakty, načo a pre koho tvoríme.** *Po použití,* **aby sme zistili, aký účinok má naša práca v konfrontácii s iným obecenstvom, ktorému navrhneme účasť na provokatívnom postoji a boji. Je to kultúra, ktorú už nemožno šíriť paternalistickým spôsobom, ale ktorá sa musí osvedčiť v nových spoločenských podmienkach. To chápem pod pojmom hudobnej činnosti: niečo, čo ma ináč nezaväzuje, ako by som bol na demonštrácii, na zrážke s políciou, alebo, ako sa to už zajtra môže prihodiť, v ozbrojenom boji... v triednom boji.**

Nepochybne toto ma izoluje od hudobnej „moci“, ktorá medzinárodne čoraz viac pôsobí brzdiaco, čoraz užšie sa spája s výrobnými prostriedkami pod nadvládou veľkokapitálu. Spod príťažlivosti veľkokapitálu nemôžu uniknúť ani hudobníci socialistických krajín ako napríklad Poliak Penderecki, ktorý sa v Berlíne teší podpore amerických fondov...

Práve tento proces však predo mnou otvára – rovnako subjektívne ako aj objektívne – perspektívu zodpovednosti, vytvárania kontaktov, záväznosti a práce.“ *(1969)*

„Pracujem pre dnešok, zaoberám sa problematikou dneška. Nikdy nemyslím na hudbu budúcnosti, čo je myslím si, pojmom 19. storočia, obdobia, ktoré objavilo „dejiny“ hudby. Pojem hudby budúcnosti rád prenechám nadšeným nemeckým hudobníkom. Súčasne som presvedčený aj o tom, že neustály návrat do minulosti, ktorý nám vnucuje konzumná spoločnosť a kultúrny priemysel nie je ničím iným ako určitým obmedzovaním, pokusom pre to, aby sme stratili zmysel pre problémy súčasnosti. Som presvedčený, že aj prostredníctvom hudby dneška (bezohľadu na to, či je hudba spojená s textom alebo nie) môžeme analyzovať a spoznať svoj život a do neho aj zasiahnuť. Nie v zmysle obmedzene platného technologického, sociologického alebo estetického výskumu, ale vo vzťahu ku kultúrnym a politickým rozhodnutiam, osvetľujúcim použitie, funkciu, ciele technických a hudobnovýrazových prostriedkov, ktoré sú hudobníkom k dispozícii alebo nimi „objavené“.

Revolúcia neznamená, že sedliaka pošleme do divadla ako meštiakov. Aj Majakovskij si kládol otázku – a úplne s ním súhlasím – či je skutočne revolučným činom posielať sedliakov do Veľkého divadla, nech sa dívajú na Traviatu... Ani slovom netvrdím, že Traviata nepatrí medzi kultúrne hodnoty; nemôže sa však stať činiteľom, v dôsledku ktorého skostnatie celé divadelné plánovanie... V tejto súvislosti súhlasím s Číňanmi, ktorí počas kultúrnej revolúcie zaujali postoj proti Shakespearovi alebo Beethovenovi; tento postoj bol u nás na Západe nepochopený, veď v Číne nevystupovali proti veľkosti Shakespeara a Beethovena, ale proti tomu, aby sa stali prekážkou revolučného kultúrneho vývoja...

Mojím cieľom je písať hudbu, prostredníctvom ktorej môžeme v spojení s robotníkmi a roľníkmi zaplaviť ulice, námestia, sklady, inštitúcie...

... nie je pravda, že musíme poznať to, čo bolo „predtým“, aby sme pochopili, čo sa stane „potom“. Práve opak je pravdou...

Samozrejme aj ja mám svoju históriu, aj vzhľadom na hudobnú techniku. Keďže som sa však oslobodil od europocentrizmu, musím sa priznať, že niet skladateľa, na ktorého sa môžem špeciálne odvolať. Neberte to ako demagógiu, v súčasnosti ma skôr zaujíma fenomén ľudského hlasu. Napríklad to, že celkom ináč hovoria robotníci textilnej továrne ako robotníci oceľovej valcovne či roľníci; zaoberám sa zmenou hlasu na pracovisku, doma... Domnievam sa, že hudobníci sa vždy viazali na určitý spôsob reči alebo na určitú spoločenskú vrstvu: myslím na Musorgského, Belliniho, Verdiho, Janáčka, dokonca i Schönberga. Príklad Latinskej Ameriky mi aj v tomto bol veľmi nápomocný: pomocou niekoľkých magnetofónov som napríklad skúmal spôsob reči Che Guevaru. Môžem povedať, že z hľadiska zvukového výrazu je jeho rečový prejav rovnako krásny ako najkrajšie Belliniho melódie: ide, pravda, o Belliniho našej doby, ktorý žil v celkom odlišných politických a spoločenských pomeroch. Myslím, že je pochopiteľné, že ma nemožno priradiť k Henzemu alebo Pendereckému: Henze a Penderecki sú v podstate neoklasicisti, podobne ako Stockhausen. *(1970)*

Po Al gran sole som pocítil potrebu premyslieť celú prácu bytia hudobníka, intelektuála dnes v tejto spoločnosti, aby sa otvorili nové cesty poznania, imaginácie. Určité schémy, určité spôsoby myslenia sú prekonané. Dnes je potrebné čo najviac rozvinúť imagináciu. MILAN ADAMČIAK *(1981)*

Zoznam skladieb L. Nona

Inštrumentálne (komorné a orchestrálne) skladby:

VARIAZIONI CANONICHE sulla serie dell' op. 41 di A. Schoenberg (1950)
POLIFONICA-MONODIA-RITMICA (1951)
COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA No. 1 (1951)
DUE ESPRESSIONI PER ORCHESTRA (1953)
CANTI PER 13 (1955)
INCONTRI pre 24 nástrojov (1955)
VARIANTI. Musica per violino solo, archi e legni (1957)
COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA No. 2: DIARIO POLACCO (1958–59)
FRAGMENTE-STILLE. AN DIOTIMA pre sláčikové kvarteto (1979–80)
A CARLO SCARPA, ARCHITETTO (1985) pre veľký orchester
NO HAY CAMINOS, HAY QUE CAMINAR... ANDREJ TARKOVSKIJ pre orchester (1987)

Vokálne a vokálno-inštrumentálne diela:

EPITAFFIO PER FEDERICO GARCIA LORCA (1952–53) – 3 štúdie pre soprán, barytón, malý mieš. zbor a nástroje podľa básní F. G. Lorcu a P. Nerudu
LA VICTOIRE DE GUERNICA (1954) na básne P. Eluarda pre mieš. zbor a orchester
LIEBESLIED pre mieš. zbor, harfu a bicie na vlastný text (1954)
IL CANTO SOSPESO (1956) pre soprán, alt, tenor, mieš. zbor a orchester na texty rozlúčkových listov na smrť odsúdených európskych účastníkov odboja
CORI DI DIDONE pre mieš. zbor a bicie (1958) na báseň G. Ungarettiho
SARÀ DOLCE TACERE pre 8 sólových hlasov podľa textov C. Paveseho (1960)
HA VENIDO. CANCIONES PARA SILVIA pre sopránové sólo a 6 sopránov na báseň A. Machadoa (1960)
CANTI DI VITA E D'AMORE. SUL PONTE DI HIROSHIMA pre soprán, tenor a orchester. 3 spevy na básne G. Andersa, J. L. Pacheca a C. Paveseho (1962)
CANCIONES A GUIOMAR pre soprán, 6-hlasný ženský zbor a nástroje podľa básne A. Machadoa (1962–63)
EIN GESPENST GEHT UM IN DER WELT pre soprán, mieš. zbor a orchester na texty K. Marxa, C. Sáncheza a H. Santamariu (1971)
SIAMO LA GIOVENTÙ DEL VIETNAM pre jednohlasný zbor na texty Manifestu o nezávislosti VDR a G. Federiciho (1973)
DONDE STAS HERMANO? POR LOS DESPARECIDOS EN ARGENTINA pre dva soprány, mezzosoprán a kontraalt (1982)

Skladby s magnetofónovým pásom a live electronic:

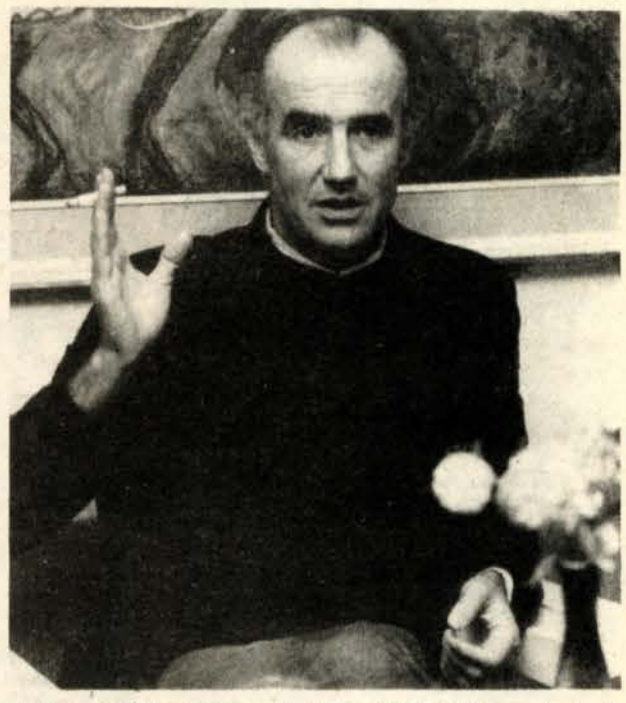
OMAGGIO A VEDOVA pre mg. pás (1960)
LA FABBRICA ILLUMINATA pre mezzosoprán a mg. pás (1964)
MUSIK ZU „DIE ERMITTLUNG“ VON PETER WEISS, scénická hudba pre mg. pás (1965)
RICORDA, COSA TI HANNO FATTO IN AUSCHWITZ pre mg. pás (1966)
A FLORESTA É JOVEM E CHEJA DE VIDA pre 3 hlasy, soprán, klarinet a mg. pás (dokumentárne texty zostavil G. Pirelli) venované národooslobodzovaciemu zápasu vietnamského ľudu (1966)
PER BASTIANA. TAI-YANG CHENG pre trojskupinový orchester a mg. pás (1967)
CONTRAPPUNTO DIALETTICO ALLA MENTE na texty C. Sanchezovej, N. Balestriniovej a zvukové dokumenty pre mg. pás (1968)
MUSICA-MANIFESTO No. 1: UN VOLTO DEL MARE na texty C. Paveseho (1968–69). Musí zaznieť spolu s nasledujúcou skladbou
NON CONSUMIAMO MARX pre hlasy a mg. pás na základe dokumentov Parížskeho mája (1968–69). Zaznieva spoločne s predchádzajúcou skladbou
MUSICA PER MANZÙ pre mg. pás (1969)
Y ENTONCES COMPRENDÍO pre mg. pás, frekvenčný modulátor, filtre a kruhový modulátor, 6 ženských hlasov a zbor na texty C. Franquiho a E. Che Guevaru (1969–70)
COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ pre soprán, klavír, orchester a mg. pás podľa básne J. Huasiho, venované tragickej smrti L. Cruza (1971–72)
FÜR PAUL DESSAU pre mg. pás (1974)
... SOFFERTE ONDE SERENE... pre klavír a mg. pás (1976)
CON LUIGI DALLAPICCOLA pre 8-stopový mg. pás, 3 kruhové a 3 frekvenčné modulátory (1979)
DAS ATMENDE KLARSEIN na orfické hymny a texty R. M. Rilkeho za spolupráce M. Cacciariho pre basovú flautu, 8-hlasný zbor sólistov, a live-electronic (1980–81)
IO. FRAMMENTO DAL PROMETEO pre 3 sopány, komorný zbor, basovú flautu, kontrabasový klarinet a live-electronic (1980–81) text podľa Aischylovej tragédie zostavil M. Cacciari
QUANDO STANNO MORENDO... DIARIO POLACCO No. 2 pre 4 hlasy, basovú flautu, violončelo a live-electronic na texty E. Adyho, A. Bloka, V. Chlebnikova, Cz. Milosza a B. Pasternaka, venované poľskému odbojárskemu hnutiu (1982)
OMAGGIO a GYÖRGY KURTÁG pre kontraalt, basovú tubu, flautu a live-electronic (1983)
GUAI AL GELIDI MOSTRI pre 2 kontraalty, flautu, klarinet, tubu, violu, čelo, kbas a live-electronic, text zostavil M. Cacciari (1983)
A PIERRE. DELL' INFINITO AZZURRO SILENZIO, INQUIETUM pre kb. flautu, kb. klarinet a live-electronic (1985)
RISONANZE ERRANTI (1986) A MASSIMO CACCIARI pre kontraalt, flautu, tubu, 6 bicích a live elektronic
POST-PRAE-LUDIUM PER DONAU pre basovú tubu a live electronic (1987)
CAMMINANTES... AJACUCHO (1987) pre kontraalt, b. flautu, organ, 2 zbory, orchester a live electronic

Hudobno-dramatické diela:

DER ROTE MANTEL, balet (1953)
INTOLLERANZA 1960, azione scenica v dvoch dieloch podľa idey A. M. Ripellina s použitím básnických a dokumentárnych textov (1960–61)
AL GRAN SOLE CARICO D' AMORE, azione scenica v dvoch dieloch na libreto J. Ljubimova a L. Nona s básnickými a dokumentárnymi textami (1972–74)
PROMETEO, tragedia dell' ascolto na libreto M. Cacciariho (1984)
(Pozn. red.: Zoznam skladieb z rokov 1986–90 nie je kompletný)

V Bratislave zazneli doteraz tieto skladby L. Nona:

Il canto sospeso – február 1966, SF, SFZ, dirigent L. Rajter
Como una ola de fuerza y luz – október 1978, SOČR, dirigent M. Caridis

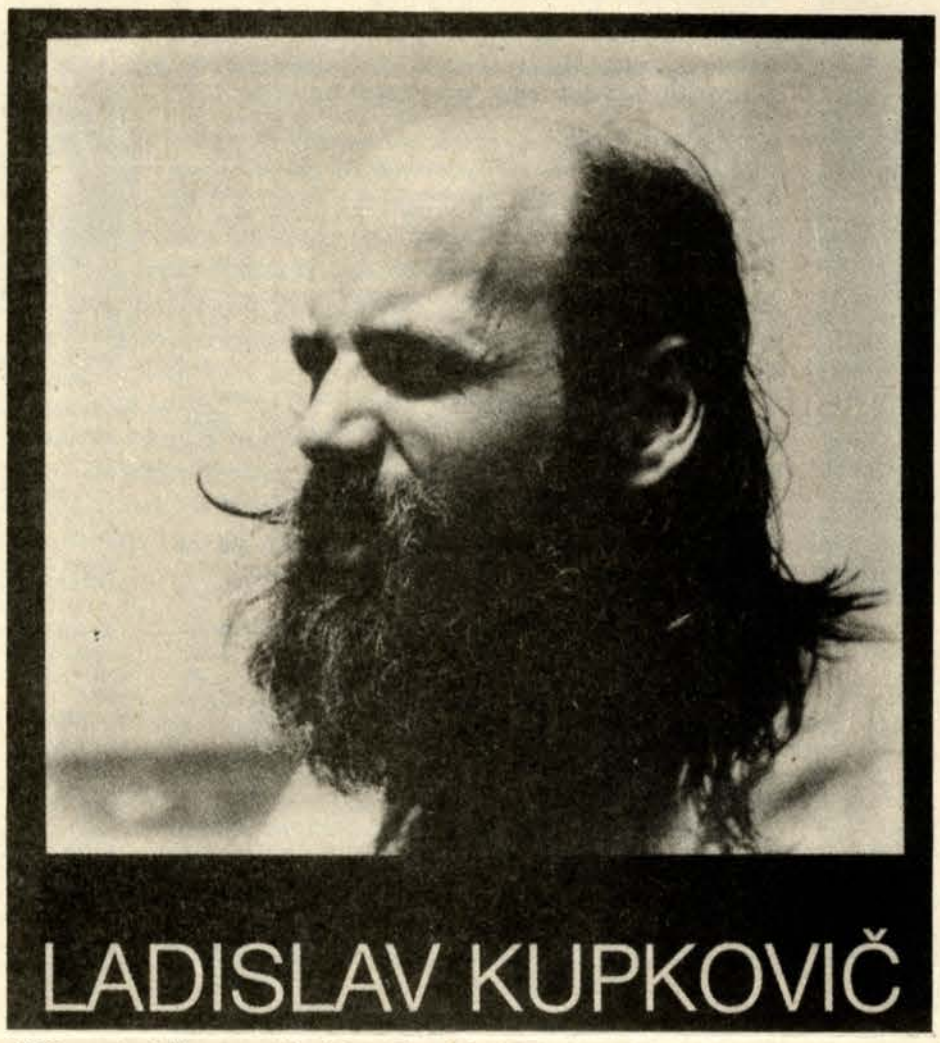


L. Nono v roku 1976 na návšteve v HISe SHF na stretnutí s odbornou hudobnou verejnosťou. Snímka archív HIS

Slovo má

Enfant terrible slovenskej hudby

Tento rozhovor vznikol spontánne. Mimoriadnemu zjazdu našej hudobnej obce najprv Ladislav Kupkovič poslal a dedikoval Klavírne kvinteto F dur. Potom som do redakcie dostal list nasledujúceho znenia: „... zhodou okolností dostali sa mi do ruky prvé tri čísla Hudobného života. Gratulujem Tebe i Vám všetkým; je to radosť vidieť, aké nádherné výsledky ste tak rýchlo dosiahli na ceste k slobode a demokracii. Ja to sledujem zvlášť osobne; celý môj život dostáva týmto vývojom rovnejšiu líniu (zhodou okolností prežil som počiatky nežnej revolúcie v Prahe). Dovoľ, aby som Tebe a Vašej redakcii poslal klavírny výťah mojej novej skladby KDY – KDYŽ NE TEĎ? KDO – KDYŽ NE MY? pre miešaný zbor a orchester...“ A tak sa vlastne zrodila myšlienka uskutočniť tento rozhovor na diaľku. Otázok by bolo veľa, všeličo sme o Lacovi Kupkovičovi počuli vieryhodného i skresleného, ale aj prekvapivého. A tak enfant terrible slovenskej hudby ktorý sa po rokoch teší na predvedenie svojej hudby doma, má slovo.



LADISLAV KUPKOVIČ

1936 narodený 17. marca v Bratislave (Dunajská 7, II. poschodie, izba na ulicu)
1950–1955 štúdium na konzervatóriu v Bratislave, husle, trieda prof. Albína Vrteľa
1955–1960 štúdium na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, husle, trieda prof. Mikuláša Jelínka
1960–1961 štúdium na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, dirigovanie, trieda prof. Ľudovíta Rajtera
Počas štúdia na VŠMU dva roky účinkovania v sláčikovom triu KAF (LK, Ján Albrecht, Miroslav Filip)
Dva roky počas štúdia na VŠMU člen orchestra súboru Lúčnica
1960–1963 člen orchestra Slovenskej filharmónie
1964–1973 slobodne tvoriaci skladateľ (250 filmových, televíznych, rozhlasových a divadelných hudieb)
1963–1971 súbor Hudba dneška
1969 odchod do zahraničia
1969–1970 pobyt v Berlíne ako štipendista „berlínskeho programu“ DAAD
1971–1974 pobyt v Kolíne nad Rýnom
1973 docent a
1976 profesor na Hochschule für Musik und Theater v Hannoveri
Vyznamenania:
1966 Zlatý igric za najlepšiu filmovú hudbu roka so zvláštnym vyznamenaním, za hudbu k filmu Ohnivé rieky
1980 1. cena v skladateľskej súťaži festivalu Kirchenmusikwoche v Neuss za „Missa Papae Ioannis Pauli Secundi“
Riadny člen Freie Akademie der Künste v Hamburgu

Otvárajú sa nám brány do sveta, no súčasne sa otvárajú trezory, archívy a ožívajú aj spomienky. O mnohom, o čom sa dosiaľ nehovorilo, sa môže konečne po dvadsiatich rokoch hovoriť. Tak je to aj s ľuďmi. Dnes môžeme s tebou hovoriť aj na stránkach nášho časopisu. Keď listujem v našej korešpondencii a v článkoch spred dvadsiatich rokov, konštatujem, že v našich postojoch sme vtedy hľadali to, čo nás spája a nie, čo náš rozdeľuje, ako sa to stalo neskôr. Náš bližší vzájomný dialóg začal v čase, keď sme do rozhlasu pozvali chorvátskeho skladateľa Milka Kelemena. Naše rozhovory s ním i s ďalšími našimi generačnými priateľmi na Zochovej chate i v bratislavských kaviarňach nás začali zbližovať so svetom. Získavali sme prvé kontakty s Európou, cesta viedla cez Darmstadt, Zagreb...

– To je zaujímavá téma. S Petrom Kolmanom sme boli veľmi dobrí priatelia, ale stále sme boli dajako pohádaní (tuším aj teraz sme). Peter Faltin bol zase na všetko urazený. Najstarším priateľom mi bol Ivan Parík, s ktorým som chodil ako trojročný k sestričkám do óvody na Jakubovom námestí (to je tá budova, kde je teraz umiestnená správa sovietskych vojsk). Zo staršej generácie sympatizoval s nami len Alexander Moyzes. A tak by mohli ísť spomienky ďalej... Čo sa teba týka, mám dokonca najviac v pamäti tragikomickú spomienku na koncert s Hudbou dneška vo Vládnej budove. Predvádzal som vtedy okrem iných skladieb moje Mäso kríža, impresiu na obraz M. Medka. Táto skladba dala podnet aj na mnohé vtipy. (Mimochodom Mikuláš Jelínek mi raz v Kolíne rozprával vtip. Stretnú sa dvaja hudobníci. Jeden sa pýta: „Kde hráš teraz?“ Druhý mu na to odpovedá: „Teraz hrám tretiu reťaz v Mäse kríža...“) Pred mnohými rokmi mi priatelia poslali jeden exemplár Pravdy, kde patriot Biľak túto skladbu skritizoval ako príklad zvrátenosti slovenskej kultúry. Bol som však urazený, že vynechal moje meno; tak sa táto zvrátenosť stala anonymnou. Ty si vtedy ako kritik mal o tejto skladbe písať. Nasadol si do Spartaka, len na tento koncert si nikdy nepríšiel, lebo už hneď na Štrkovci, medzi dvoma jazerami, si Spartaka nabúral... Ale tuším v Literárnych listoch potom Naďka Földváriová napísala o tejto skladbe krásnu kritiku, najkrajšiu, aká kedy bola o niektorom mojom diele napísaná.

Neboli sme žiadna formálna skupina, nik nás ani nekoordinoval (ale zato dačo iné...), boli sme priateľmi, spájal nás záujem o všetko nové. Pomerne za krátky čas vzniklo niekoľko zaujímavých skladieb, ktoré síce u nás doma vyvolali zbytočný rozruch, ale rýchlo sa uplatnili v zahraničí. Prišla známa konsolidácia, zlom, každý sa musel rozhodnúť sám za seba. Ty si sa rozhodol zostať v cudzine. Povedz, čo bolo rozhodujúcou príčinou tohto kroku? Bol tento začiatok ťažký?

– Ja som za „pražskej jari“ (tak sa tu v Nemecku všeobecne volá Dubčekova revolúcia z roku 1968) nijako zvlášť politicky angažovaný nebol, ale mal som na všetko svoj názor a ten som si vždy pekne nahlas povedal. Po vstupe vojsk som stále viac a viac poznával následky tohto aktu. Stále menej ľudí mi na ulici odpovedalo na moje pozdravy, stále som sa cítil osamelejší. Tak to išlo ešte jeden rok a vlastne som ani nechcel odísť. Potom jedného dňa Husák rečnil v Ostrave – pozerali sme to v televízii. Bola to veľmi „železná“ reč. Okrem iného povedal: „Vytýkajú nám, že neumožňujeme slobodu. Nuž pre našich priateľov máme všetky slobody, pre našich nepriateľov nijaké!“ Keďže som si ľahko vedel vypočítať, do ktorého tábora budem zaradený, rýchlo som si povybavoval, čo bolo treba (vtedy to ešte išlo, amnestia na vrátenie utečencov platila do začiatku septembra – to bol deň, kedy som čakal, že zavrú hranice – v skutočnosti to prišlo o mesiac neskôr) a zmizol som do Západného Berlína, kde som mal zabezpečené jednoročné pobytové štipendium DAAD. Keďže som nechcel „dvere“ za sebou definitívne zavrieť, nechal som si vystaviť od priateľov vo viedenskej Univerzálke zamestnaneckú zmluvu, ktorú Slovkoncert akceptoval a z tohto fingovaného platu som ešte dlhý čas aj odvádzal do vlasti príslušné percentá.

Hoci sa v priebehu posledných 20 rokov všeličo zmenilo, faktom zostáva, že ako enfant terrible slovenskej hudby si zanechal trvalú a nezmazateľnú stopu v jej vývoji. Tvoja iniciatívnosť a organizátorská neúnavnosť priniesli ovocie nielen v tvojej vlastnej tvorbe a iniciovaní tvorby tvojich generačných druhov a priateľov, ale predovšetkým v sformovaní súboru Hudba dneška, ktorý zohral v našej kultúre významnú historickú úlohu. Ako sa pozeráš s odstupom času na tieto tvoje kompozičné počiatky a život spojený so súborom Hudba dneška?

– Často, keď na túto dobu myslím, musím dnešných avantgardných skladateľov ľutovať. My sme tomu viac verili, ako dnešná generácia (na Západe; na Východe situáciu nepoznám), ktorá to robí väčšinou len zo zle pochopeného oportunizmu... My sme tomu verili a aj nám mnohí verili. Moje koncerty s Hudbou dneška vyvolali veľkú medzinárodnú ozvenu. Písalo sa o nás, boli sme pozvaní vystupovať do zahraničia atď. My sme s tým vtedy mali úspech, napriek mnohým nepriateľom.

Čo bolo teda rozhodujúcim faktorom, že si opustil avantgardu a začal komponovať tonálne?

– Keď som konečne pochopil, že budúcnosť hudby spočíva v tonalite a že našou úlohou je nadviazať znovu na dejiny hudby, nebol som schopný naďalej túto pre mňa „lživú“ atonalitu písať. Tak som sa dostal do palebnej línie mojich bývalých spolupracovníkov a kolegov z včerajška, ktorí vo mne videli zbeha zo spoločného hnutia, alebo (ešte viac) provinciálneho reakcionára. A len keď má človek silnú vieru, že to, čo robí, je správne, len vtedy vie nazhromaždiť dosť sily, plávať dlhý čas proti celému prúdu svojej doby. Často sa tu zamieňajú dve veci: hitlerovský fašizmus a neskôr komunizmus zakazovali hudobnú avantgardu a tak ten, kto komponoval atonálne, bol občiansky statočný, odvážny a pokrokový. V slobodnom svete nie je nijaké umenie zakázané, každý môže písať, ako chce. Ukazuje sa ale, že kde atonálna hudba nie je zakázaná, tam jej existencia nemá žiadne opodstatnenie. Aj československí atonálni skladatelia za krátky čas uvidia, že príchodom slobody predmet ich práce sa stal zbytočným.

V roku 1966 si v Slovenskej hudbe publikoval zaujímavú štúdiu o aleatorike. Ako vidíš túto problematiku v nadväznosti na tvoje predchádzajúce stanovisko?

– Všetky avantgardné techniky sú v zásade starými skladateľskými technikami, položené do nových súvislostí. Napríklad aj seriálna kompozičná technika, hoci jej nehudobnosť je eklatantná, má v hudbe svojich predchodcov. Staroanglické zvonové vyzváňanie (viď zvonový kriminálny román Dorothy Sayers), je ešte dnes v mnohých anglických a škótskych katedrálach živé a je seriálne. Podobne – a to sme celkom doma – Ševčíkove husľové cvičenia: mojim žiakom vždy poviem, že kto chce pochopiť zmysel seriálnych techník, musí si preštudovať Ševčíkov opus 1. (hneď cvičenie č. 1. je dobrým príkladom). Aj aleatorika má dôstojných predchodcov; generálny bas je len jedným z nádherných príkladov. Avantgardné kompozičné techniky sú v zásade hudobné a dobré, chyba je v ich výlučnosti. Tonalita potrebuje atonálne komponenty tak, ako vo výtvarnom umení svetlo potrebuje tieň a ako napríklad v kuchárskom umení jedlo potrebuje korenie. Ale len z korenia sa nedá žiadne jedlo uvariť. Hudobná avantgarda nemá dnes žiadny význam, pretože „človek“ (nech už pod tým rozumieme, čo len chceme), teda ľudská spoločnosť, ju odmietli. Nemožno komponovať proti ľuďom, ale len pre nich. Aj keď ma niekto obviní z „chvostizmu“, tvrdím, že skladby, ktoré nikto nepočúva, sú zbytočné, tie netreba písať (samozrejme, ak to niekto navzdor tomu chce, nemám nič proti tomu, „kto chce kam, pomôžme mu tam“). A už vôbec niečo zakazovať, nemá žiaden význam, lebo to je už taká ľudská vlastnosť, že všetko zakázané človek robí najradšej. V mojej pedagogickej praxi som sa vždy toho pridržiaval a nikdy, hoci aj najväčší nezmysel, som nezakazoval. Keď necháte ľudí robiť hlúposti, ešte majú šancu to zbadať. Táto myšlienka pochádza mimochodom od Tolstoja.

Povedz nám niečo bližšie o tvojej terajšej pedagogickej a interpretačnej činnosti...

– Do roku 1967 som žil v Československu ako skladateľ „na voľnej nohe“. Cez deň som komponoval filmové, televízne a scénické hudby k rozhlasovým hrám (spolu 250 titulov), večer som mal potom čas na vlastnú kompozíciu. Tu v SRN sa po niekoľkých rokoch ukázalo, že takto to nejde a bol som veľmi rád, keď som v roku 1973 dostal pozvanie vyučovať na Vysokej škole pre hudbu a divadlo v Hannoveri hudobnú teóriu, skladbu a novú hudbu. V tých ešte predchádzajúcich „slobodných“ rokoch v Berlíne a potom v Kolíne nad Rýnom som aj veľa dirigoval; väčšinou rozhlasové orchestre, organizoval som experimentálne koncerty, z ktorých uvediem aspoň len Klanginvasion auf Bonn; s tlupou 200 hudobníkov som „napadol“ hlavné mesto Bonn. Invázia trvala 12 hodín a bola zrejme vnútorným spracovaním tej skutočnej invázie z roku 1968. Dnes som ale spokojný s mojim pôsobením na škole v Hannoveri. Pedagogická práca mi poskytuje čas na komponovanie; moji žiaci sú bystrí, inteligentní mladí ľudia, v mnohom sa aj ja učím od nich. Okrem toho som riadnym členom Slobodnej akadémie umení v Hamburgu, ktorej členom je aj prezident Václav Havel.

Chcel by si ešte raz prežiť roky s Hudbou dneška?

– V zásade nie; všetko čo človek prežije, prežije len raz, a toto rozhodnutie Prozreteľnosti má iste svoje dôvody. Organizácia Hudby dneška a jej koncertov bola veľmi ťažká. Musel som bojovať doslova proti celému svetu, hoci som dostal aj veľa podpory. Ale hudobníci (ináč vynikajúci, najlepší muzikanti z Bratislavy) to nechceli väčšinou hrať a obecenstvo to zase nechcelo počúvať. Keďže som vtedy ešte tejto veci veril, musel som všetkých svojim ohňom zapáliť a zorganizovať dobré podmienky. To sú veci, ktoré ľahšie robia mladí ľudia. Mimochodom, Hudba dneška a Smolenice mali ešte svojho predchodcu: koncerty v Divadle hudby z platní a magnetofónových pásov. Tam sa to vlastne všetko začalo a už tieto akcie boli Všemohúcou stranou považované za kontrarevolučný čin.

Ako by si charakterizoval postavenie a prácu skladateľa u nás a v Západnej Európe?

– Byť hudobným skladateľom, to je dnes na celom svete to najzbytočnejšie povolanie. V Spolkovej republike Nemecko existuje okolo 1.000 organizovaných skladateľov. Nikoho z obyvateľstva nezaujíma, čo tieto stovky ľudí produkujú. Mnohí sú skladateľmi len preto, že ich to niekto naučil. Tento nezáujem o skladateľov avšak súvisí so situáciou, ktorú som popísal pri myšlienkach o atonalite. V minulých storočiach skladateľov spoločnosť potrebovala. Komponovali priamo na objednávky, ktoré niekto potreboval. Vtedy neboli ani problémy s predvádzaním hudby. J. S. Bach v čase svojho kantorovania v pondelok-utorok písal novú kantátu, stredu-štvrtok musela celá horda opisovačov dielo z partitúry rozpísať, v piatok-sobotu sa dielo asi naskúšalo a v nedeľu predviedlo. Také niečo už dnes, žiaľ, nejestvuje. Skladateľ si vybojoval svoju samostatnosť a nezávislosť, môže komponovať čo chce, ale pretože už cca 70 rokov to aj takto vlastne robí, nikoho jeho dielo nezaujíma. My si musíme dôveru obecenstva znova a znova získavať a to bude veľmi dlhý proces. V komunizme boli dlhé roky tieto veci celkom inakšie. Štát chcel do kultúry priamo zasahovať, ovplyvňovať ju a na to boli vytvorené silné umelecké zväzy, ktoré umelcom priniesli aj mnohé výhody. Mnohé z týchto privilégií pokladá ešte i dnes niektorý skladateľ za čosi normálne. Vývoj v demokracii je ale jednoznačný: umelecké zväzy stratia svoj význam, budú len organizácie, ktoré – podobne ako odbory – sa budú usilovať popresadzovať pre svojich členov výhodnejšie podmienky pri uzatvára-

ní zmlúv, pri rozdeľovaní tantiém atď. Ten význam, ktoré mali v totalite, ten už nikdy mať nebudú.

Chceme sa otvoriť Európe. Čo pre tento zásadný krok musí urobiť naša hudobná societa?

– Česko-Slovensko urobilo od nežnej revolúcie obrovské kroky práve v tomto smere. Ani sa to nedá dosť dobre oceniť, tak je ten vývoj závratný. Ak toto zostane, otvorenie sa Európe pôjde samo od seba. Česko-Slovensko je vo svete známe, jeho staré pokrokové tradície tiež, vlna sympatií z roku 1968 nadväzuje na dnešok a ja si myslím, že preto dostanete aj pomoc, ktorá je k tomu všetkému potrebná. Samozrejme, integrácia sa môže odohrať len v malých krôčkoch, preto treba mať aj trocha trpezlivosti, ale myslím si, že je to už v pohybe správnym smerom a správnym tempom. Hudobným skladateľom, ktorí sa uchádzajú o hlas vo svete, treba však doporučiť, že do sveta už nemožno vstúpiť ani ako „generácia" a už vôbec nie ako „slovenská kompozičná generácia". Skladateľ je vždy jedinec, neopakovateľná individualita a preto o pozornosť vo svete sa môže uchádzať len ako osobnosť a nie ako člen niečoho. Na Západe je hudobná prevádzka zinternacionalizovaná, hoci sa voči tomu vyskytnú aj odporujúce tendencie. Ja som sa vždy čudoval už názvu napr. časopisu Slovenská hudba. Podobný názov v Západnom Nemecku („Nemecká" alebo „Západonemecká hudba") nie je vôbec predstaviteľný. Čo je to Slovenská hudba? To nie je predsa nijaký predmet. A to tak ide stále ďalej: Slovenská filharmónia, Slovenský komorný orchester, Slovenské národné divadlo; to je jednoducho trošku veľa.

Koncom apríla usporiadal Ivan Parík v Dolnej Krupej reminiscencie na smolenické semináre súčasnej hudby, ktoré sa nezaobišli aj bez tvojej hudby. Čo pre teba tieto semináre znamenali?

– Pri všetkých organizačných problémoch bola to jedinečná príležitosť koncentrovane niečo vyprobovať a súčasne pozvať k tomu ľudí zvonku. Bez výmeny niet propagácie. Teplá ľudská atmosféra, nielen v Smoleniciach, ale aj na Zochovej chate v zbojníckej kolibe, prispela tiež svojím dielom k tomuto úspechu (nielen v Československu, ale sú tu aj manželské páry, ktoré sa v Smoleniciach zoznámili).

V čom vidíš hlavné príčiny alebo zdroje uplynulej stagnácie a izolácie slovenskej hudby?

– Príčiny stagnácie (ak je to slovo správne) neviem posúdiť. Izolácia má jednoduché dôvody: nepriepustné hranice, neovládanie cudzích jazykov a zlé (pomaly) fungujúce spoje (pošta a telefón). Pamätám sa, že ešte zo SRN som chcel koncerty Hudby dneška vonku ďalej organizovať. Nebolo to možné, tak zle fungovala komunikácia. Vcelku treba povedať, že Slováci sú malý národ a preto, podobne ako Holanďania, mal by každý Slovák hovoriť dvoma svetovými jazykmi (to je vec, v ktorej by štát mal trochu pomôcť). Na listy a telefonáty treba odpovedať. Izolácia je aj ľudsky, inidividuálne zapríčinená vec (je v nás kus lenivosti alebo pohodlnosti). Samozrejme, vždy sa nájdu ľudia, ktorí z izolácie profitujú. Naše vtedajšie dubové makovice zo Zväzu slovenských skladateľov, a celá tá mafia, ktorá spolu so Všemohúcou stranou stále proti nám bojovali, rátam tiež k tomu. Vždy sme závideli poľským kolegom, ktorých „stará garda" bola inteligentná, tolerantná a sympatická.

U nás máme teraz taký okrídlený slogan: Povedzme si pravdu... Čo si myslíš, o čom by sme si predovšetkým tú pravdu pravdúcu mali povedať?

– V roku 1968, bohužiaľ len krátky čas, sa začala hovoriť pravda, o mnohom, o čom sa dlhé roky predtým nehovorilo. Vyšli najavo strašné skutočnosti, o ktorých sa veľa tušilo, ale nič presného sa vedieť nesmelo. Keď bolo po niekoľkých mesiacoch po všetkom, chceli sme v kamarátskych kruhoch zmeniť heslo republiky „Pravda zvíťazí" na trošku skromnejšie „Pravda výjde niekedy najavo". Teraz znova všetci veríme, že pravda môže aj zvíťaziť. A nech nám Prozreteľnosť dá okrem veľa pravdy čo najmenej prostorekosti (kde je dovolené všetko povedať, lebo vždy si niektorí myslia, že aj nezmysly možno hovoriť).

Ak by si bol pozvaný do Bratislavy dirigovať niektoré svoje dielo, prídeš?

– Veľmi rád a pokiaľ mi to moje tunajšie povinnosti dovolia, aj inokedy, nielen dirigovať. Šancu na dirigovanie treba dať mladým dirigentom. Veď za mojej mladosti bolo takých šancí málo a preto niet ešte ani dnes veľa slovenských dirigentov. Umenie potrebuje podporu. Každý občan, ale umelec zvlášť, musí si byť vedomý svojej indentifikácie: čím je, kam v skutočnosti patrí (aj keď inde žije) a mať vzťah k národnému „materinskému prsníku", osobne, aj kultúrne. Ja som si toho bol vedomý a preto akonáhle to bolo možné, upravil som si právny vzťah k starej vlasti, hoci ma to stálo 12.000 západonemeckých mariek „výkupného". Napriek tomu mi roky odmietali dať vízum, údajne preto, že som si dovolil tú drzosť, pozvať k sebe v Hannoveri na návštevu orchester SF (myslel som, že si to ako starý filharmonik môžem dovoliť). S rodičmi, ktorí už boli príliš starí na to, aby ma v SRN mohli navštevovať, stretávali sme sa v Maďarsku. Pri jednej takej dovolenke potom aj moja mama umrela (na Čs. konzuláte v Budapešti mi nechceli dať vízum na pohreb). 19. júna mimochodom hrajú v Bratislave členovia Moyzesovho kvarteta s pani Rusó po prvýkrát moje Klavírne kvarteto F dur. Pozývam na tento koncert celú Bratislavu. Peter Michalica si u mňa ešte dávnejšie pred revolúciou objednal husľový koncert, ktorý chcem čo najrýchlejšie dokončiť. A dúfam, že to ešte nie je všetko.

Verím, že teraz, keď prídem, bude to na petržalskej hranici fungovať trochu inakšie ako v minulosti (bola to jedna z najhorších hraníc v celej Európe). Ešte na jeseň minulého roku nás mladý arogantný pohraničník poslal späť za hranice, lebo manželka mala pas s vypršanou lehotou. Museli sme ísť do Viedne, kde dali manželke nový pas – a s tým sme potom mohli do krajiny vstúpiť (so starým pasom sme pravdepodobne ohrozovali bezpečnosť ČSSR). To je ale všetko minulosť, hoci by sa dalo ešte veľa na všeličo spomínať. Končím, ako moja mama vravievala: „človek musí vedieť všeličo aj zabudnúť." Pravdepodobne aj ja som druhým vo všeličom ukrivdil.

Skôr ako poďakujem Lacovi Kupkovičovi za rozhovor, chcem podotknúť, že nevznikal ako senzácia, ani ako nadbiehanie novým demokratizačným a rehabilitačným formálnostiam. Mal by byť viac dokumentom alebo mementom, aby sa chyby a veľmi lacné rozhodovanie o talentoch a osudoch ľudí nikdy neopakovali. Aby noví kádrovníci neposielali nových talentovaných ľudí trebárs do duševnej emigrácie, ale aby sa každý mohol uplatniť silou svojho talentu a osobnosti. To čo sa stalo, už nezrehabilituje nik. Iba nová spoločnosť, ak prijme jeho dielo za svoje.

P. S. Pre úplnosť informácie o diele L. Kupkoviča, zverejňujeme aj zoznam jeho tonálnych skladieb, ktoré vznikli od r. 1968 po február 1990 s nádejou, že obohatia repertoár našich sólistov, komorných ansámblov i orchestrov. Podľa informácie skladateľa, jeho autorská zmluva s GEMA bola už pred dvadsiatimi rokmi upravená tak, že jeho skladby sú pre Československo z tejto zmluvy vyňaté a oslobodené od devízových poplatkov. Pripravil: MARIÁN JURÍK

Tonálna tvorba L. Kupkoviča

1968

MORCEAU DE GENRE (podľa E. Elgara) pre husle a klavír (alebo akordeón, alebo orchester), 11 minút; vydavateľstvo Universal Edition Wien; rozhlasové nahrávky: Československý rozhlas Bratislava, WDR Köln, Radio Bremen, Sender Freies Berlin, Südwestfunk Mainz; gramofónová nahrávka: Electrola

ETÚDE (podľa J. Offenbacha) pre sláčiky (18 sólových husieľ), trúbka, timpány a zvonkohra, 15 min.; vydavateľstvo Universal Wien; rozhlas. nahrávky: Čs. rozhlas Bratislava, WDR Köln, Radio Bremen;

1970

B.–SPOMIENKY pre elektronické zvuky a orchester (3–3–3–3 4–3–3, tympány, bicie a sláčiky), 25 min., vydavateľstvo Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávka: SF Berlin;

1971

SOUVENIR pre husle a klavír (akordeón, sláčikový orchester, orchester), 6 min.; vydané a vytlačené v Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávky: WDR Köln, WDF Köln, Radio Bremen, HR Frankfurt, Südwestfunk Mainz, ORF Salzburg, ORTF Paríž, RSI Lugano atď.; gramof. nahrávky: Electrola, Ariola atď.; televízne nahrávky: WDF Köln atď;

SERANDALUSIA (podľa P. de Sarasate) pre husle a sláč. orchester s trúbkou, tympánmi a bicími, 11 min.; vydavateľstvo Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávky: WDR Köln, Radio Bremen, HR Frankfurt;

SERENÁDA S ÚDEROM ČINELOV pre sláč. orchester s bicími, 7 min.; vydavateľstvo Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávky: WDR Köln, Radio Bremen;

K.–RAPSÓDIA je suita, zložená z: ETUDA, MORCEAU DE GENRE, SOUVENIR, SERANDALUSIA a SERENÁDA S ÚDEROM ČINELOV; medzi jednotlivými skladbami sú vložené Intermezzi;

1975

312–SL/723 pre dva akordeóny, 22 min.;

1976

HAPPY-END pre štyri klavíre, 47 min.; kompozičná objednávka mesta Witten (SRN) pre festival Wittener Tage für neue Kammermusik (Wittenské dni pre novú komornú hudbu); rozhlas. nahrávky: WDR Köln, BR München;

SERENÁDA pre orchester, 15 min.; rozhlas. nahrávky: RSI Lugano, Südwestfunk Baden-Baden;

1977

CLAVIERÜBUNG (Klavírne cvičenie) pre štyri klavíre, 8 min.; rozhlas. nahrávky: BR München, Sveriges Riksradio Stockholm ORF Paris; gramof. nahrávka: Electrola;

POSTILION-CORNET pre trúbku a orchester, 20 min.;

VARIÁCIE NA PIESEŇ O SVÄTOM VINCENTOVI pre klavír, 22 min.; gramof. nahrávka: Electrola;

RRRONDO pre violončelo a klavír, 11 min.; vydané a vytlačené v Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávka: NDR Hamburg;

CHACONNE (č. 1) pre veľké obsadenia dychových nástrojov (ad libitum), 10–45 min.; kompozičná objednávka festivalu Kasseler Tage für neue Musik (Kasselské dni pre novú hudbu) pre koncert pod širým nebom v kaskádach hradu Kassel-Wilhelmshöhe; vydavateľstvo Bärenreiter Kassel;

1978

POCHOD (Marš) **B-DUR** pre husle a klavír (akordeón), 6 min.; vydané a vytlačené v Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávka: WDR Köln; gramof. nahrávka: Ariola;

SCHERZO pre violu a klavír, 9 min.; vydané a vytlačené v Universal Edition Wien;

CISÁRSKO-KRÁĽOVSKÁ HUDBA (K. u. k. Musik) pre Orchester, 3 vety, 25 min.; vydavateľstvo Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávky: WDR Köln, Südwestfunk Baden-Baden;

REQUIEM PRE MOJICH SAMOVRAHOV pre dva klavíre, 22 min.;

SONET pre klarinet a klavír, 6 min.;

TRI KLAVÍRNE KUSY, 21 min. (7+7+7);

MALÝ SOUVENIR pre husle a klavír, 5 min.;

KLENOTNICKÝ ANTIKVARIÁT pre husle a klavír, 2 kusy, 7 min. (5+2);

ROMANCA pre akordeón, 8 min.; vydané a vytlačené Klaus Werner Edition Hannover;

SLÁČIKOVÉ KVARTETO C-DUR (štyri vety), 21 min.;

SLÁČIKOVÉ KVINTETO DES-DUR (jednoveté) pre dvoje husle, violu a dve violončelá, 17 min.; rozhlas. nahrávka: NDR Hamburg;

CHACONNE (č. 2) pre voľné obsadenia (päťhlasné), 11 min.; kompozičná objednávka festivalu Kasseler Tage für neue Musik;

SLÁČIKOVÉ KVARTETO D-DUR (štyri vety), 22 min.; rozhlas. nahrávky: WDR Köln, NDR Hamburg;

1979

KASÁCIA (Cassation) pre Orchester (2–2–2–2 2–2, timp., sláčiky), 30 min. Vety: Intráda – Menuet I – Andante – Menuet II – Adagio s koncertantnými husľami – Finále; Rozhlas. nahrávky: WDR Köln, BR Nürnberg;

SONATINA G-DUR pre husle a klavír (4 vety), 17 min.;

SONATINA F-DUR pre husle a klavír (4 vety), 19 min.;

SONATINA D-DUR pre husle a klavír (4 vety), 12 min.;

MISSA PAPAE IOANNIS PAULI SECUNDI pre miešaný zbor a orchester (2–2–2–2 4–3–3–1, timp., bicie, sláčiky), 25 min.

SONÁTA F-DUR pre husle a klavír (štyri vety), 22 min.;

CHACONE G-MOLL (č. 3) pre organ, 8 min.;

ŠTYRI MENUETY pre zobcovú flautu a generálny bas, 8 min.; vydané a vytlačené Moeck Verlag Celle;

1980

KVARTETO E-DUR pre flautu, husle, violu a violončelo (štyri vety), 20 min.; rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

KVARTETO A-DUR pre hoboj, husle, violu a violončelo (štyri vety). 22 min.; rozhlas. nahrávka: HR Frankfurt

CONCERT D-DUR pre husle a orchester (2–2–2–2 2–2.timp. a sláčiky), 25 min., (3 vety).; rozhlas. nahrávka Radio Bremen;

MALÁ PARTITA pre akordeón, husle a vibrafón-marimbafón (štyri vety) 15 min.;

POCHOD (Marš) **F-DUR** pre husle a klavír, 6 min.; rozhlas. nahrávka: ORTF Paris;

SCHWETZINGER DIVERTIMENTO pre sláčikový ensemble, 40 min. (9 viet); kompozičná objednávka rozhlasu Südfunk Stuttgart pre festival Schwetzinger Festspiele; vydavateľstvo Universal Edition Wien; rozhlas. nahrávka: Südfunk Stuttgart;

CONCERT C-DUR pre violončelo a orchester (3 vety), 30 min.;

SONÁTA A-DUR pre husle a klavír (štyri vety), 16 min.;

CONCERT D-DUR pre akordeón a orchester (3 vety), 31. min.; kompozičná objednávka rozhlasu NDR Hamburg; prevádzkový materiál: notový archív NDR Hamburg; rozhlas. nahrávka: NDR Hamburg;

KVINTET A-DUR pre harfu a sláč. kvarteto (štyri vety), 32 min.; rozhlas. nahrávka: BR Nürnberg;

HARFOVÝ VALČÍK (to isté obsadenie), 6 min.;

PARTITA pre zobcovú flautu (alebo flautu, alebo hoboj, alebo husle) a klavír, 8 min.; 6 krátkych viet (ľahšie hrateľné, aj pre mládež); vydané a vytlačené v Moeck Verlag Celle;

MALÁ SUITA D-DUR pre husle, violončelo a klavír, 7 min. kusy pre mládež;

CONCERT A-DUR pre klavír a orchester (2–2–2–2 4–2–3, tuba, timp., bicie, harfa, čelesta a sláčiky), 28 min.; (3 vety);

SONÁTA D-DUR pre violončelo a klavír (4 vety), 32 min.; rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

1981

FÚGA C-DUR (10-hlasná) pre päť akordeónov, 10 min.;

ŠESŤ MALÝCH SKLADIEB pre zobcové flauty (6–7), 6 min.

SERENÁDA ES-DUR pre dve flauty, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty, dve horny a dve trúbky, 40 min.; (5 viet); rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

KANTÁTA pre sóla, miešaný zbor a orchester (0–2–0–2 2–2–0, timp. a sláčiky), 25 min.;

33 VARIÁCIÍ NA VLASTNÚ TÉMU pre klavír, 30 min.;

SONÁTA G-DUR pre klavír (4 vety), 20 min.;

TÉMA A VARIÁCIE pre husle a klavír, 11 min.; rozhlas. nahrávka: ORTF Paríž;

MALÁ ROKOKO-SINFÓNIA B-DUR (4 vety) pre sláčiky, 25 min.;

SONÁTA B-DUR (4 vety) pre klavír, 20 min.;

POLKA C-MOL pre dva klavíry, 14 min.;

VALSE pre dva klavíry, 6 min.;

SUITA pre sláčikové kvarteto (5 viet), 15 min.;

VEĽKÁ SINFÓNIA D-DUR pre orchester (4 vety), 30 min; (3–3–3–3 4–3–3–1, timp., bicie, dva klavíry, sláčiky)

SONATINA G-DUR (4 vety) pre kontrabas a klavír, 15 min.;

CONCERT ES-DUR (pre husle a orchester (3 vety), 25 min.;

VARIÁCIE „BLÍŽ K TEBE, BOŽE MÔJ..." pre orchester, 22 min. (3–3–3–3 4–3–3–1, timp. bicie, harfa a sláčiky); rozhlas. nahrávka: WDR Köln

1982

KVINTETO A-DUR pre klarinet a sláč. kvarteto (4 vety), 18 min.;

II. ROKOKO-SINFÓNIA C-DUR pre orchester (4 vety), 25 min.; (2–2–2–2 2–2–3), timp. a sláčiky); rozhlas. nahrávka: Südfunk Stuttgart;

III. ROKOKO-SINFÓNIA C-MOL pre orchester (3 vety), 25 min. (2–2–2–2 2–2–2, timp. a sláčiky);

VARIÁCIE NA ISLANDSKÚ PIESEŇ pre akordeón, 8 min.; rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

VARIÁCIE NA „ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME" (Bozkávam Vám ruky, madame) pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, pozaunu, klavír, harfu, dvojo bicích, dvojo huslí, violu, violončelo a kontrabas, 24 min.; rozhlas. nahrávka: Radio Bremen;

CONCERTANTE pre husle, violončelo, klavír a orchester (dva hoboje, dve horny a sláčiky), 30 min.; (3 vety); kompozičná objednávka Kammersymphonie Hannover;

1983

VARIÁCIE „EJ ZALUŽICKÍ POĽO" pre akordeón, vysoký (napr. husle) a nízky (napr. violončelo) nástroj; kompozičná objednávka Deutscher Akkordeonlehrerverband, Landesverband Niedersachen (Nemecký zväz učiteľov akordeónu, krajinský zväz Dolného Saska) kazetová nahrávka Tonstudio Bauer;

HOMMAGE A MARSCHNER (= bratislavský skladateľ, v 19. storočí činný v Hannoveri ako šéf opery), dve vety na témy z opery „Hans Heiling" pre ensemble; kompozičná objednávka hannoverského Künstlerverein pre Nostalgie Ensemble a pre akciu „Zachráňte herrenhausenské záhrady"; rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

1984

CHACONNE pre sláčiky, 12 min. na tému z organovej sonáty č. 6, začiatok, od J. S. Bacha kompozičná objednávka Varia-Ensemble Bremen a jeho dirigenta Güntera Kollera;

SONATINA G-DUR (4 vety) pre flautu a cymbal, 12 min.;

TANCE Z PANÓNIE pre violončelo (alebo husle, alebo violu) a klavír, 15 min., (7 častí); rozhlas. nahrávka: Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken;

SONÁTA B-DUR pre violončelo a klavír (2 vety), 20 min.;

SERENÁDA G-DUR pre štyri husle, štyri violy, štyri violončelá a kontrabas (3 vety), 18 min.;

SONÁTOVÁ VETA pre flautu a akordeón, 8 min.;

KVINTETO A-DUR pre dvojo huslí, violu, violončelo a klavír (4 vety), 22 min.;

SLÁČIKOVÉ KVARTETO D- MOL (4 vety), 21 min.; rozhlas nahrávky: Sündfunk Stuttgart, NOS Hilversum;

KVINTETO B-DUR pre dve husle, dve violy a violončelo (4 vety), 20 min.; rozhlas. nahrávka: NDR HANNOVER;

TÉMA, VARIÁCIE a FÚGA ES-DUR pre dva klavíry, 14 min.;

1985

CONCERT G-DUR pre husle a orchester (3 vety), 25 min.;

KASÁCIA (Cassation) pre mládežnícky orchester, 25 min.; kompozičná objednávka oldenburskej Landesbank (krajinskej banky) pre 1. zjazd hudobných škôl Weser-Emských okresov;

MINIATÚRA pre sláč. kvarteto, 3 min. (prídavok);

MALÁ PROMENÁDA CEZ DEJINY HUDBY pre orchester, variácie na song „Storyboard", 10 min.; kompozičná objednávka rozhlasu NDR Hamburg;

II. PARTITA pre altovú zobcovú flautu a klavír (10 častí), 10 min.;

TRIO B-DUR pre husle, violončelo a klavír, 25 min. (4 vety); rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

1986

OKTETO G-DUR 1. veta, pre klarinet, fagot, hornu, dvoje huslí, violu, violončelo a kontrabas, 8 min.;

OSEM PIESNÍ pre dva tenory, dva basy a klavír, 12 min.;

MASKA, opera v troch dejstvách na libreto od E. T. A. Hoffmanna pre sóla, zbor, balet a orchester, celovečerné;

KVARTETO A-DUR pre husle, violu, violončelo a klavír (4 vety), 25 min.; vydané a vytlačené v Edition Gravis; rozhlas. nahrávka: Südfunk Stuttgart;

KVARTETO B-DUR pre husle, violu, violončelo a klavír (4 vety), 28 min.; rozhlas. nahrávka: NDR Hannover;

TÉMA A VARIÁCIE NA ANGLICKÚ PIESEŇ pre dve husle, 8 min.;

1987

TRIO H-DUR pre husle, violončelo a klavír (4 vety), 40 min.; rozhlas. nahrávka: NDR Hannover;

TRIO D-DUR pre flautu, fagot (alebo violončelo) a klavír (3 vety), 20 min.;

TRI MALÉ SKLADBY pre mladých hudobníkov, voľné obsadenia (štvorhlasné), 10 min.;

SINFÓNIA G-DUR pre orchester (4 vety), 30 min. (3–3–3–3 4–3–3–1, timp. a sláčiky);

SLÁČIKOVÉ KVARTETO B-DUR (4 vety), 22 min.; rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

PSÍ KŎŇ (Das Hundepferd), opera pre deti na libreto H. G. Lenzena sóla (5), detský zbor (jednohlasý) a malý orchester, 35 min.

1988

SLÁČIKOVÉ KVARTETO G-DUR (4 vety), 24 min.;

TRIO B-DUR (č. 1) pre hoboj, klarinet a fagot (3 vety), 14 min.;

TRIO B-DUR (č. 2) pre hoboj, klarinet a fagot (3 vety), 15 min.;

SUITA G-DUR pre dve violončelá (5 častí), 18 min.; rozhlas. nahrávka: WDR Köln;

OKTETO D-DUR pre dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty a dve horny (4 vety), 22 min.;

dve CAPRICES pre husle sólo (POLKA a CHACONNE), 12 min.;

1989

CONCERT DES-DUR pre klavír a orchester (3 vety), 28 min.; (3–3–3–3 4–3–3–1, timp. a sláčiky);

KVINTETO C-DUR („REINKARNATION") pre hoboj, klarinet, fagot, hornu a klavír (4 vety), 26 min.; vydané a vytlačené v Edition Gravis; rozhlas nahrávka: WDR Köln;

ARMÉNSKE PIESNE Z GARIN (ERZURUM) pre husle a klavír (5 častí), 10 min.;

B-A-C-H-VARIÁCIE pre (rôzne) obsadenia, znelka pre rozhlas, kompozičná objednávka rozhlasu NDR Hamburg; rozhlas. nahrávka: NDR Hamburg;

KVARTETO F-DUR pre husle, violu, violončelo a klavír (4 vety), 25 min,; venované Mimoriadnemu zjazdu slovenských skladateľov 13. 1. 1990;

1990

KANTÁTA „KDY – KDYŽ NE TEĎ?, KDO – KDYŽ NE MY?" pre miešaný zbor a orchester.

„Nežná revolúcia“ a hudba
Prolegomena k reforme umeleckého školstva III.

ROMAN BERGER

12. TVORBA

Fenomén kreativity nás vedie k otázke: „Čo je podstatou tvorivého procesu?“ Pri analýze dochádzame k záveru, že ide o nasledujúce operácie:

1) integrácia toho, čo existuje ako „disiecta membra“ – zlučovanie zdanlivo nezlučiteľného
2) transgresia hraníc daného systému – zdanlivo neprekročiteľných
3) transcendencia úrovne integrácie daného systému – zdanlivo definitívnej
4) dialogizácia, založená na prekonaní subjekt-objektovej schizmy; transformácia relácie „Ja : Ono“ na reláciu „Ja : Ty“
5) mobilizácia, ktorá mení doterajšie invarianty na premenné, statický systém na dynamický
6) animácia (reanimácia), ktorá mení stagnáciu resp. involúciu na pohyb, na evolúciu
7) spiritualizácia – momenty „meta-logiky“, „meta-kauzality“, „meta-dialektiky“ vnášajúce „zázračnosť“ a vďaka nej moment katarzie.

Predpokladáme, že uvedené operácie sú v zásade univerzálne, eo ipso majú svoje uplatnenie aj v oblasti umenia. Bežne sa predpokladá, že „umenie“ a „tvorba“ sú akési synonymá. Nie je to tak; je to iba jedna z ilúzií redukcionizmu. Osvetlí to nasledujúca paralela: v perspektíve klasickej paradigmy dochádza k viacstupňovej redukcii univerzálneho „Princípu Lásky“ o. i. v týchto prípadoch:

- „Láska“ je redukovaná na zásady etiky, etika – na zásady zákona, na právne predpisy;
- „Láska“ je redukovaná na erotiku, erotika – na sexualitu, na konzum sui generis;
- „Láska“ v podobe „Princípu tvorby“ je redukovaná na estetiku, estetika (v hudbe) – na kompozičnú techniku, na profesionalizmus.

Vo všetkých prípadoch sa stráca podstata veci.

Vo všetkých prípadoch sa stráca perspektíva Transcendencie – ostáva všednosť, banalita, rutina.

Vyššie sme uviedli aforistickú tézu: „Človek nemôže vyskočiť z kozmu“. Čo to znamená v uvedených príkladoch? Asi toľko, že človek ostáva v rovine entropie; zmysel tvorby vrátane tvorby v oblasti hudby, maľby, etc. etc. spočíva v transcendencii tejto roviny.

Inými slovami: človek „nemôže vyskočiť z Evolúcie“ – z dialektiky vrstiev mozgu „arche“ a „neo“. Je jednoducho „v tom“ a „to“ je v ňom. Sú to akési „axiómy existencie“, ktoré vo všednej praxi nereflektujeme. Ale umelecká prax sensu stricto transcenduje všednosť. „Intervencie“ paleomozgu a zvýšená aktivita pravej hemisféry (holistická percepcia, intuícia, „insight“) sú tak povediac conditio sine qua non umeleckého procesu. Výsledkom je to, čomu sa hovorí „nápad“. Spontánne sa vynára komplexný, konkrétny, sugestívny celok, netušená konfigurácia prvkov myslenia (konkrétneho – predmetného, alebo pojmového) o ktorej vieme (máme pocit, tušíme), že je zmysluplná.

Umelecký proces sa avšak neobmedzuje na spontaneitu. I. Stravinskij povedal: „Vyššia matematika v hudbe je vecou integrálnej osobnosti“. Ide o integráciu vrstiev „arche“ a „neo“ – paleomozgu a neokortexu.

Zdá sa, že existuje vhodný model „umeleckého vedomia“ v akcii. Je to metóda kolektívneho riešenia „neriešiteľných“ problémov, úloh bez algoritmu – „brainstorming“. V prvej fáze seancie účastníci spontánne vyslovujú svoje nápady – kritika aj sebakritika je zakázaná. K nej dochádza v druhej fáze: k analýze „nápadov“, rozvíjaniu, obmenám. V umeleckom procese dochádza opakovane k tomuto postupu; na rôznych časových úrovniach oscilujú impulzy, spätné väzby, korekcie, etc.

Dochádza k akejsi dialogickej integrácii „arche“ a „neo“, k oscilácii sui generis. Nemusíme zdôrazňovať, že vo funkcii kritika je osobná skúsenosť, erudícia, individuálna pamäť.

Človek súčasne „nemôže vyskočiť z Dejín“. Redukcionistický pohľad na človeka, na jeho správanie sa, sugeroval, že dejiny spoločnosti sú akousi „poslednou inštanciou“ ľudskej existencie, „ultima ratio“ jej zmysluplnosti či absurdnosti. Fetišizácia historizmu (de facto fetišizácia spoločnosti) eliminovala z ľudského horizontu Prírodu a Evolúciu, Kozmos.

„Kozmické vedomie“ neeliminuje históriu. Ako systém vyššieho radu umožňuje integráciu Histórie s Evolúciou, s Prírodou. Otvára perspektívu Ducha – univerzálnej jednoty energie a informácie, entropie a negentropie. Antický „Logos“, orientálne „Tao“ vyjadrujú hru týchto síl. Umenie je ich „špeciálnym prípadom“ (kozmický princíp je univerzálny, platí aj na úrovni „mikrokozmu“ – človeka).

Autentická kreativita vnáša dialektiku Bytia do oblasti umenia, je zdrojom jeho zmyslu; kreativita transformuje mnohosť expresívnych znakov – impulzov premenlivého sveta na invariantné symboly Univerza. Sugescia svetských síl vedie k fetišizácii jedného alebo druhého pólu. Nedávne príklady odcudzenej mysle – „action-painting“ versus „concept art“ videné z hľadiska „brain-stormingu“ vedú k záveru, že „riešenie nonalgoritmického problému“ – to znamená proces tvorby – sa ani tu ani tam nekonal. Umelecká tvorba má transformačnú povahu; spočíva buď v „krotení živlov“, alebo v „oživovaní mŕtvoly“.

„Vypustiť džina z fľaše“ nie je kumšt.

A „z prázdneho ani Šalamún nenaleje“.

13. HUDBA

Perspektíva Ducha implikuje kategóriu „Lásky“ – univerzálnu tendenciu k zjednocovaniu. „Láska“ sa stáva cieľom výchovy. Láska eliminuje inštrumentálne vzťahy; ani umenie v oblasti hudby nemôže byť prostriedkom niečoho, čo je za ním. „Umelecký zážitok“ v hudbe má povahu zjednotenia s hudobným procesom. Hudba prestáva byť niečím vonkajším, predmetom, objektom; stáva sa vnútorným procesom rezonancie. Počúvať hudbu primerane znamená počúvať ju „v sebe“. Hudba preniká do organizmu, modeluje nielen psychický a mentálny proces, ale stáva sa komplexným „spôsobom bytia“. Živá hudba v perspektíve Ducha, t. j. nesprostredkovaná štruktúrami „persony“, „tieňa“ (C. G. Jung) či „ego“, je vo chvíľach kontaktu s ňou náš modus vivendi. Prostredníctvom kontaktu s naším vnútorným „arche“ vylaďuje alebo rozlaďuje organizmus, aktivuje alebo tlmí psychickú energiu, intenzifikuje alebo oslabuje bio-pole (viď koncepcie prof. Injušina či koncepcia „homo electronicus“ prof. W. Sedlaka.) Znejúca hudba je zvukový proces transformovaný ľudskými činnosťami: sú v ňom zakódované komplexné, n-dimenzionálne a n-úrovňové operácie – interiorizované činnosti (H. Aebli, J. Piaget). Sme iba na začiatku uvedomovania si týchto faktov a súvislostí. Jedno je však isté, že tradičné pokusy priblížiť sa k podstate hudby prostredníctvom kategórií tradičnej teórie hudby a najmä estetiky nemôžu z principiálnych dôvodov viesť k pozitívnym rezultátom. Gnozeologizácia tejto sféry je dôsledkom spredmetnenia-umŕtvenia umeleckého procesu, prenosom scientistických ilúzií o poznateľnosti života in vitro do sféry umenia. Na druhej strane pokusy o výklad zmyslu umeleckého procesu pomocou odkazov na realitu, k existenčným zážitkom či anekdotám z makro-sveta, eliminujú to podstatné: moment transcendencie tejto roviny. Zastierajú integráciu impulzov z nej, (intuícia, archetypy). Zastierajú podstatu tvorby.

Stretávame sa v týchto prístupoch s príkladmi alienácie; „ego“ sa tu prejavuje ako dezintegrujúca, redukcionistická – „dia-bolická“ (diabolská) sila. Ratio v jej područí vedie k aktom profanácia sensu stricto.

14. HUDBA (2)

Prostredníctvom hudby sa stretávame s človekom: s jeho vedomím a s jeho myslením. Hudobné operácie sú funkciou jeho mentálnych procesov prepojených s ostatnými psychickými procesmi: za nimi je vedomie, jeho konkrétny stupeň prepojenia s vrstvami nevedomia („arche“) a obsahmi podvedomia. Ich polarita je zrejme zdrojom sugestívnej sily autentického umeleckého procesu; jej absencia – dôsledkom blokády integrujúcich a oživujúcich síl „arche“. Môže byť vyvolaná konfliktmi v podvedomí („nečistým svedomím“), úzkosťou, strachom („inter arma silent Musae“). V hudbe sa potom nemanifestuje živý „Logos“ – regulácia je zredukovaná na „hudobnú logiku“, na prejavy hudobného „všedného myslenia“ a „všedného vedomia“. Už nedominuje „arche“ – reprezentácia Mysterium života – Bytia; dominuje „super-ego“, „vonkajšia autorita“ (Krishnamurti) – reprezentácia svetskej moci. Máme tu do činenia s akýmsi „para-umením“ či „quasi-umením“ zredukovaným na profesionalizmus ltzv. kritika potom hovorí o „štýle“, o „dokonalosti“, o „zmysle pre formu“, o „čistote“ etc; alebo otvorene – o epigónstve a akademizme). De facto ide o prípady odcudzenia.

„Umelecké vedomie“ sa prejavuje „hudobnými metaforami“, „hudobnými paradoxmi“, transgresiou všednej skúsenosti, zovšeobecňovaním konvenčných „patterns“. Ako prejav iba intuitívne uchopiteľnej komplexnosti prejavuje sa potom v hudbe akási „metakauzalita“ a „metalogika“, ktoré transcendujú lineárnosť všedného myslenia (J. Charvat), zotrvačnosť „percepčných kategórií“ (J. Bruner) a stereotypy „všedného vedomia“ (F. Zich). Autentické umenie prostredníctvom tvorby sensu stricto transcenduje rovinu profesionalizmu.

„Umelecký zážitok“ je dôležitý preto, že regeneruje schopnosť vnímať realitu ako „intenzívnu realitu“ (Gy. Lukács), očisťuje percepciu od stereotypov. „Umelecký zážitok“ je zážitkom stretnutia so „zázračnosťou“ (D. Hofstadter; K. Hájek a I. Havel). Orientáciu v umení sťažuje absencia zrelej teórie umeleckej tvorby. Muzikológia – teória hudby aj estetika – je dodnes determinovaná kategóriami klasickej vedy, redukujúcej umelecký proces na spredmetnené „dielo“, redukované ešte raz na zápis, partitúru. Zlepšenie musí priniesť nová kategorizácia, kde také pojmy ako „štýl“, „forma“, „dielo“, „krása“ etc. by doplnili pojmy vyjadrujúce väzbu artefaktu s procesom tvorby, s človekom, s úrovňou jeho vedomia a myslenia.

Existujú zrejme: hudba ako médium „umeleckého vedomia“, hudba ako médium emócií, hudba ako médium fantázie (stimulácia fantázie); existuje zrejme analogicky hudba ako médium vôle, intelektu, hudba zameraná na exploráciu, experiment (v ktorej dominuje „zvídavosť“), hudba, v ktorej dominuje hra; existuje hudba pre relax, oddych, úžitková hudba, zábavná, stimulujúca erotiku, sentiment; existuje „background-music“. To všetko zastiera tradičná teória a estetika. Uvedené aj neuvedené typy hudby – spôsoby generovania hudby, by sa mali profilovať aj vo výchovnom procese aj v uplatňovaní hudby v spoločnosti.

15. FAKTORY KREATIVITY

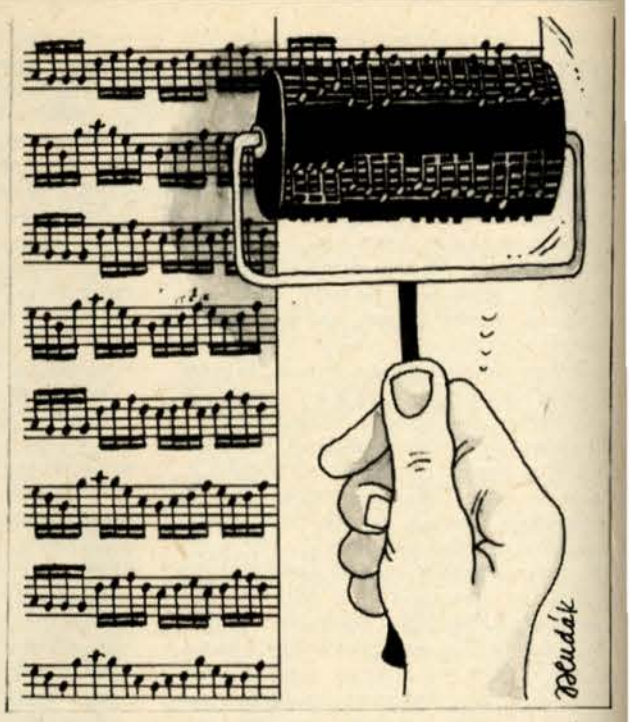
Pozastavili sme sa dlhšie pri problematike hudby a tvorby v hudbe. Chceli sme aspoň naznačiť, že hudobné médium je jediné sui generis – pôsobí na všetkých úrovniach ľudského organizmu, ľudskej bytosti. Tak ako celý text, majú aj tieto poznámky polemický charakter: chcú upozorniť na tie aspekty hudobného média, ktoré boli zastreté tradičnými koncepciami. Pokúsime sa zhrnúť:

– redukcionizmus doviedol k reifikácii (zvecneniu) hudby, naučil nás vidieť živé hudobné procesy cez kategóriu „diela“, „opusu“, „skladby“

– hudba sa tak ocitla v oblasti predmetov, no súčasne bola zdôrazňovaná-absolutizovaná „špecifickosť“ týchto predmetov, hudba sa nám javí ako akýsi záhadný „izolovaný systém“ (hoci gnozeologickým truizmom je, že „izolované systéme neexistujú“)

– relácie medzi ním a ľudským svetom vymedzovali kategórie estetiky, s kategóriou „krásy“ či nikdy nedefinovanými „zákonmi krásy“ v čele

– k tradičnému pohľadu na umenie patrí napokon „samozrejmosť“ – názor, že umenie je paušálne záležitosťou tvorby; umenie a tvorba sú chápané ako synonymá, čím došlo k akejsi fundamentálnej, ontickej nivelizácii.



„Zákonitým“ dôsledkom tohto stavu veci je súčasná situácia; situácia umenia v škole je iba symptómom celkovej dezorientácie.

Univerzalistická paradigma je v tejto situácii „Ariadninou niťou“ – vedie nás von, odhaľuje začlenenosť hudby do sveta. Nielen do kontextu spoločensko-historického, ale súčasne aj do kontextu prírodno-kozmologického.

Táto začlenenosť spočíva v tom, že aj umelecké médiá sú oblasťou, v ktorej sa prejavuje dialektika negentropie a entropie, „života a smrti“, „kozmosu a chaosu“, „yang a yin“. Prejavuje sa ako vzťah tvorby a napodobňovania, autentickosti a alienácie, originálnosti a banality, slobody a poslušnosti. Umenie je prepojené s realitou, so svetom, s Bytím pomocou takých kategórií ako činnosti, operácie, myslenie, vedomie. Tie môžu byť tvorčie – alebo nie. Viac – alebo menej. Od intenzity a hĺbky tvorivého procesu (viď „hĺbka vedomia“) závisí poloha artefaktu na ose „negentropia – entropia“. Dialektika týchto pólov je spoločným menovateľom všetkých fenoménov Univerza – aj umeleckých. Cez ňu je umenie začlenené do kontextov Univerza – sveta – reality.

Nebude od veci uvedomiť si, že na pôde umenia sensu stricto – na pôde autentickej tvorby v hudbe je možné nielen demonštrovať, ale pestovať nasledujúce faktory kreativity:

- prirodzenú „zvídavosť“
- tendenciu k explorácii („čo to spraví, keď...?“)
- schopnosť autenticky vnímať daný fragment reality (hudby), daný systém etc., t. j. nepozerať sa na veci „cez okuliare“ naučených, zvonku naprogramovaných schém, inštrukcií, pojmov, kategórií etc.
- schopnosť vnímať veci celistvo a v kontexte celkov vyššieho radu
- tendenciu systémovo myslieť (R. Berger, E. Kindler) – „Netzdenken“
- tendeciu operačne myslieť na úrovni tvarov („Gestalt“)
- schopnosť vnímať rozpory, disfunkcie, problémy
- tendenciu riešiť odhalené problémy
- schopnosť riešiť neutilitaristicky, „nepragmaticky“ pristupovať k riešeniu
- tendenciu robiť experimenty a myšlienkové experimenty
- schopnosť bezprostredne vnímať „expresívnosť“ (R. Ruyer) a zmysel (I. Zinčenko, E. Neumann) veci, procesu, situácie
- zmysel pre hru (hra v psychologickom zmysle, rozhodovanie podľa stanoveného súboru pravidiel, bez strachu, že spravím chybu; dôležité, aby sa nevytvoril obranný postoj)
- tendenciu „byť“ oproti egoistickej tendencii „mať“ (E. Fromm)
- schopnosť kooperácie (Ch. Schwabe)
- schopnosť a návyk koncentrácie pozornosti
- schopnosť a návyk meditácie (stavu trvalej koncentrácie na bezprostredný kontakt s daným predmetom či procesom (t. zn. s vylúčením individuálnej pamäti emócií a najmä verbálneho myslenia)
- metaforické myslenie, prekračujúce obmedzenia lineárnej logiky a kauzality (meta-logika, meta-kauzalita, meta-gramatika)
- zmysel pre mnohoúrovňovosť a mnoho-dimenzionálnosť reality
- zmysel pre „bio-logiku„ a „bio-gramatiku“ (oproti „nekrogramatickým“ a „nekro-logickým“ schémam všednej reči (K. Nandraský)
- akceptáciu ale aj vytváranie situácií-úloh aktivizujúcich „vhľad“ a intuíciu (t. j. také, pre ktoré nemám algoritmus)
- „dialóg“ s predmetom záujmu (t. zn. nevnucovať paušálne apriórne schémy, operácie, techniky etc.)
- špecifickú psychohygiénu – schopnosť byť sám, schopnosť rezignácie, obetavosti, pokory etc.
- schopnosť transcendovať rovinu „ego“ – uvedomovať si, že neplatí: „ja píšem“, „ja maľujem“ etc, ale že platí: „to je písanie“, „to je maľovanie“ etc.

Uvedené tendencie a schopnosti boli v kontexte tradičných konceptov výchovy k umeniu prítomné iba latentne. Ich artikulácia mení túto latenciu na evidenciu a prenáša jej obsah do roviny všeobecnej metodológie výchovy (nielen výchovy k umeniu). Predpokladáme totiž možnosť transferu kreativity (jej faktorov) z oblasti umenia do oblasti životnej praxe – a vice versa. Iba na tejto báze nadobúda reálny zmysel transformácia výchovy k umeniu na výchovu umením. Cieľom je totiž – ako sme to už zdôraznili – výchova „kultúrneho človeka“. Dodajme, že len a výlučne škola orientovaná týmto smerom by sa stala elementom „Kultúry“.

(Pokračovanie v budúcom čísle HŽ)

Oprava

V prvej časti materiálu (HŽ č. 10) sa vyskytlo niekoľko tlačových chýb: podtitulok má správne znieť Prolegomena...; v 2. kap., 3 odsek, 7. veta miesto vzhľad má byť vhľad; predposledná veta tej istej kapitoly má správne znieť: ...ostáva naša téza o akultúrnosti školy v platnosti...; v 4. kap. predposledný odsek, 9. riadok má veta správne znieť: ...jedinec v súkolí inštitúcií a organizácií...; posledná veta 5. kapitoly má správne znieť: Totalitný systém a kultúra sensu stricto sa navzájom vylučujú. Autorovi i čitateľom sa ospravedlňujeme.