

# Hudobný život '92

ROČNÍK XXIV.

7,- Kčs

16. 12. 1992

23-24

## STALO SA...

Tak predseda sme sa rozdelili. Dobrovoľne?... Rozhodli o nás bez nás?... Je to historická nevyhnutnosť?... Rozdelili sme sa naozaj kultúrne, aj keď nehrmia kanóny?...

Vraj sa to už s nami nedalo vydržať. Prečo, kto s nami nemohol vydržať?... Bude to naozaj dejinná krížovatka dvoch kultúr - východnej a západnej? Keď pán Zielenec informoval v Londýne o rozdelení ČSFR istý anglický politik zvolal: „Konečne, veď Česká republika bola odjakživa západným štátom“. My sme, a zrejme pre mnohých budeme, len východom... Aj nový riaditeľ Českej filharmónie sa po 12 dňoch svojho úradovania zmienil, že Česká filharmónia už nechce byť špičkovým telesom východnej Európy, ale západnej. Takže toto delenie tu predseda len v tichosti a tajupnosti višelo nad nami ako Damoklov meč už dlho. Chýbala len príhodná chvíľa, a tá nadišla teraz, ba dokonca už za každú cenu...

Nuž stalo sa...

Sú Vianoce... Posledné česko-slovenské Vianoce. Budeme sentimentálni...? Budeme sa na Silvestra bolestinsky nudíť a trápiť a čakať na tú osudnú minútu či sekundu, keď hodiny odbijú poslednú poľnoc, ktorá nás definitívne rozdelí? Možno niekto v tejto chvíli budú víťazoslávne jasaf, opäť sa Pyrhovým víťazstvom, iní budú žiaľif, ale aj plakať...

Nejestvujú iba osudy ľudí, jestvujú aj osudy národov. Mnohé národy Európy či Ázie mali v tomto roku veľmi krutý osud... Podľahli nacionálnemu a náboženskému fatalizmu. Naše národy sa v minulosti už veľakrát poučili: napríklad v roku 1944, aj 1948 a naposledy v roku 1968. Poučili sme sa aj teraz. Neverím v kultúrnosť a neomylnosť politikov, verím v múdrosť národov, obvyčajných ľudí, ktorí pochopili súvislosti doby, v ktorej žijeme, ktorí pochopili omyly politikov, pretože uverili, že život na našej planéte má zmysel iba v mieri...

Nuž stalo sa... Budeme vraj slobodnejší, samostatnejší, ale možno aj osamotennejší... Musí to tak byť? Asi. Ale ak mohla z myjavských kopanic vzísť taká vynikajúca osobnosť svetového formátu ako bol Milan Rastislav Štefánik a mnohí ďalší, prečo smútiť, truchliť za dejinami, v ktorých sme hrali druhé husle. Tak ako kováč Wieland ukoval krídla, aby sa oslobodil od všetkej ľudskej zlosti a závislosti a odletel v ústrety k novému životu, doprajme aj sebe aj všetkým našim súčasníkom, aby každý talent uplatnil rozlet svojho nadania, aby každý schopný člen našej society našiel uplatnenie. Neodplácajme sa zlým za zlo, ironiou za ironiu, osočovaním za lož. Cítime sa slobodní, sebaisti, ale huďme aj triezvo sebakritickí. Pozrime sa otvorenými očami, kde nás tlačí naša slovenská čizma, vymeňme ju za kultúrnejšiu obuv a drotársku krošnu za elegantnú aktovku, a smelo a rovnocenne vstúpme do Európy. Deklarácií už bolo dosť. Porozmýšľajme radšej, trebárs aj cez tieto Vianoce, ako sa do sveta čo najskôr dostanú dejiny slovenskej hudby, množstvo propagačných materiálov a publikácií, ktoré budú vysvetľovať a propagovať našu hudobnú kultúru, ako dostať na nové ambasády ľudí, ktorí majú zmysel a cit aj pre hudobné krásno, ako dostať do sveta kvalitne tlačené partitúry našej najhodnotnejšej tvorby, ako zariadiť, aby sa naše festivaly hemžili zahraničnými hosťami, manažermi, ako dosiahnuť aby v našich „slovenských“ médiách znela slovenská hudba aspoň tak ako anglická, ako vypestovať v našej mládeži hrdosť nad úspechmi našej kultúry vo svete, ako rozvíjať národné kultúrne povedomie i napriek trhovým a džungľovým vzťahom.

A ešte niečo, cez tieto Vianoce porozmýšľajme o tom, či naše tzv. zlé národné vlastnosti (závisť, intolerancia, pomstychtivosť, zápečnicstvo, pruderný egoizmus) nie sú zmeniteľné za pozitívnejšie hodnoty, na vzájomnú úctu, na vzťahy hoc kritické, ale korektné, kultúrne a demokratické...

Nuž vitajte posledné česko-slovenské Vianoce, vitaj slovenský Nový rok. Vitajme ho so želaním hojnosti, zdravia, úspešnej prosperity a najmä s tým, prečo tieto sviatky svätíme. Aby sme sa usilovali byť lepšími...

MARIÁN JURÍK



Slovenská hudobná rada ustanovená. O význame a poslaní SHR sa dočítate na str. 2. Predkladateľ návrhu Marián Lapšanský v rozhovore s prezidentom SHR Petrom Dvorským.



Čarovná hudba tvarov a línií... Giovanni Volpato podľa Francesca Magiotta: Bábkari, medirytina a lept z r. 1770-1790. O umení baroka pojednávajú state na str. 4-5.



Nie, tento nástroj nie je prísne strážený múzejnými cerberusmi, napriek tomu, že je to vzácny hammerklavier od Clementiho z roku 1825, anglické deti smú na ňom muzicírovať. - K článku Vladimíra Rusó Na návšteve, ktorý nájdete na str. 6-7.



V domove Slovenských skladateľov v Dolnej Krupej znela elektroakustická hudba. O sympóziu IFEM sa dočítate na str. 10-12.



Posledné novembrové dni patrili 16. ročníku festivalu Novej slovenskej hudby. K zaujímavým premiéram patrila aj klavírna Partita Jozefa Maloveca v interpretácii Stanislava Zamborského. O festivale prinesieme podrobnejšie hodnotenie v 1. čísle 1993.

PF '93

# Slovenská hudobná rada ustanovená

Dňa 26. novembra t. r. sa zišlo z iniciatívy Slovenskej hudobnej únie v Bratislave valné zhromaždenie zakladajúcej Slovenskej hudobnej rady. Na tomto zhromaždení, za prítomnosti takmer stovky zástupcov rôznych slovenských hudobných inštitúcií, záujmových združení a organizácií, po podrobnom prerokovaní návrhu Štatútu SHR, bola táto strešná organizácia slovenského hudobného života schválená. O potrebe vzniku Slovenskej hudobnej rady prehovoril Marián Lapšanský, podpredseda SHU. Z jeho vstupného slova zverejňujeme podstatnú časť.

Z iniciatívy SHU, ale hlavne z hlbokej vnútornej potreby slovenského hudobného života a pocitu zodpovednosti, ktoré k nemu máme, sme sa dnes zišli na Ustanovujúcom valnom zhromaždení SHR. V dobe hospodárskeho prerodu a ekonomických otrasov sa kultúra zvyčajne dostáva na okraj spoločenských záujmov. Ale práve v takýchto chvíľach musíme citlivejšie zaznamenávať a sledovať kroky vedúce k úsporným opatreniam. Mnohým z nich sa skutočne nevyhne a musíme ich prijať. Treba však dbať a dohliadať na to, aby to neboli kroky dlhodobého alebo nenapraviteľného poškodzujúceho oblasť, za ktorú sme zodpovední, počnúc hudobným školstvom vo všetkých jeho stupňoch a končiac vrcholnými profesionálnymi inštitúciami. Každé rozhodnutie týkajúce sa oblasti kultúry a motivované ekonomickými záujmami by malo byť sprevádzané a podložené odbornou expertízou. Práve takéto určenie priorit v kultúre a umení prislúcha grémiu nezávislých odborníkov viac ako štátnej správe.

Nutnosť ochrany niektorých aktivít, či organizácií pred zánikom účinne zargumentujú len experti v príslušnom umeleckom odbore. Ak by sme si toto neuvedomili včas, niektoré menej, alebo vôbec neuvážené zásahy do hudobného života a jeho štruktúry by mohli spôsobiť veľké, neraz nenapraviteľné škody na hudobnej kultúre ako neoddeliteľnej súčasť duchovného bohatstva a úrovne národa. To si uvedomili mnohé národy sveta a skonštitovali svoje národné hudobné rady, združené do MHR pri UNESCO.

AK SA SHR PODARÍ SÚSTREDIŤ odborný a morálny potenciál do takej miery, že bude reprezentovať celú šírku hudobnej verejnosti, iste bude akceptovaná výborom NR SR pre vzdelanie, vedu, kultúru a šport, ministerstvom kultúry, ale tiež Ministerstvom školstva a vedy a Ministerstvom zahraničných vecí SR ako EXPERTNÝ, PORADNÝ, KONZULTAČNÝ či KRITICKO-OPONENTNÝ ORGÁN.

Dôvody pre vznik SHR a zároveň základné smery jej činnosti by sa dali zhrnúť do niekoľkých okruhov:

1. s rozdelením ČSFR na dva štáty vzniká nutnosť zabezpečiť plynulý prechod na dva nástupnícke štáty aj v našej oblasti. ČSFR v medzinárodných hudobných grémiách doteraz malo spoločnú reprezentáciu, pritom gescia (i úhrada členského) bola v rukách MK SR. SHR by sa mala uchádzať ako samostatný subjekt v Medzinárodnej hudobnej rade i v Európskej hudobnej rade, ktorá MHR podlieha a 5. a 6. 12. 1992 sa nanovo vo Švajčiarsku konštituuje. Doteraz – po konferencii Helsinky I. – to bola Európska regionálna skupina národných hudobných rád.

2. účasť v týchto strešných organizáciách pomôže Slovensku participovať aj na celoeurópskych projektoch spoločenstva, napríklad od školskej hudobnej výchovy, po nové úpravy autorského práva skladateľov a výkonných umelcov.

3. SHR by mala byť partnerom analogických národných organizácií – českí kolegovia navrhujú, aby ešte v tomto roku bola uzavretá dohoda o spolupráci medzi českou a slovenskou hudobnou radou. Podobne takúto spoločnú dohodu navrhuje Dvořákova spoločnosť vo Veľkej Británii, ktorá napriek svojmu názvu funguje ako spoločnosť na propagáciu českej a slovenskej hudby v Británii a anglickej hudby u nás. To platí aj pre francúzsku spoločnosť AMAT.

Ako trojdohoda by mohla byť koncipovaná aj dohoda s Rakúskou a Maďarskou, Nemeckou a Švajčiarskou hudobnou radou. SHR by navyše mala presadzovať slovenskú účasť v medzinárodných hudobných organizáciách špecializovaných na rôzne hudobné činnosti.

4. SHR by mala koordinovať slovenské hudobné aktivity, ktoré t. č. nikto nezabezpečuje. Príklad základných umeleckých škôl ukazuje, že v súčasnosti je nevyhnutný spoločný postup celej slovenskej hudobnej kultúry. K tomu sa môžu ustanoviť najrôznejšie pracovné skupiny a komisie.

5. SHR by mala byť schopná poskytnúť expertízy, konzultácie a pod., čo sa týka problémov všetkých oblastí hudobného života.

## Záver Ustanovujúceho valného zhromaždenia Slovenskej národnej rady

Záver Ustanovujúceho valného zhromaždenia Slovenskej hudobnej rady

Valné zhromaždenie schválilo:

1. Štatút Slovenskej hudobnej rady.
2. Výšku členského príspevku na obdobie do ďalšieho valného zhromaždenia: minimálne 500,- Kčs.

Valné zhromaždenie zvolilo:

1. Členov prezídia SHR: Peter Dvorský, Peter Lipa, Marián Lapšanský, Miloš Jurkovič, Juraj Hatrík, Ladislav Mokry, Alžbeta Rajterová, Peter Čerman, Ivan Parík, Július Kinček, Ferdinand Klinda.
2. Čestných členov SHR: Edita Gruberová, Lucia Popp, Ludovít Rajter, Eugen Suchoň.

Valné zhromaždenie poverilo prezídium:

1. Zabezpečiť registráciu Štatútu Slovenskej hudobnej rady.
2. Informovať orgány štátnej správy a verejnosť o konštituovaní SHR.
3. Zabezpečiť vstup SHR do Európskej hudobnej rady a Medzinárodnej hudobnej rady (UNESCO).
4. Navrhnuť ministrom kultúry SR, aby Prezídium SHR prijal ako svoj poradný orgán. Podobnú ponuku predniesť Výboru pre vzdelanie, vedu, kultúru a šport NR SR, Ministerstvu zahraničných vecí SR, Ministerstvu školstva a vedy SR.
5. Urobiť rozbor situácie členstva jednotlivých členov SHR v medzinárodných hudobných organizáciách a zabezpečiť účasť na ich činnosti.
6. Uzatvoriť dohodu o spolupráci s Českou hudobnou radou, ako aj dohody o spolupráci s ďalšími zahraničnými hudobnými radami.
7. Zabezpečiť informovanosť členov SHR.
8. Vyhľadávať finančné zabezpečenie činnosti SHR.

Prezídium Slovenskej hudobnej rady na svojom prvom zasadnutí dňa 26. novembra 1992 zvolilo za prezidenta SHR Petra Dvorského.

Informácie a prihlášky do SHR: Slovenská hudobná rada, Michalská 10, 815 36 Bratislava

## Jubilant L. Marcinger

Vývojové peripetie, ktorými prechádzala v posledných desaťročiach naša spoločnosť, zasahovali do všetkých oblastí nášho života; neobišli ani sféru umenia. Na jednej strane došlo k veľkému rozmachu hudobného života, na druhej strane nie všetky osobnosti, ktoré spoluvytvárali jeho mozaiku, dostávali rovnakú príležitosť k sebarealizácii. Jedným z tých, komu osud doprial výrazne sa podieľať na profilovaní adeptov slovenského vokálneho umenia, ktoré napriek železnej opone prezazilo do sveta, je jubilant (23. 12.) klavirista prof. Ludovít Marcinger.

Veľa skúseností získal L. Marcinger na poste korepetítora opery SND, kde počas piatich sezón spolupracoval s vtedajším výkvetom slovenského operného neba. Pokračoval tak v rozvíjaní základov, ktoré získal pod vedením kvalitných pedagógov; bol žiakom známeho dirigenta, dómskeho kapelníka a skladateľa Alexandra Albrechta, na konzervatóriu v Bratislave ho viedol Ján Zimmer a Anna Kafendová, na VŠMU Rudolf Macudzinský. Koncom päťdesiatych rokov si doplnil svoje znalosti postgraduálnym štúdiom na Hudobnej akadémii F. Liszta v Budapešti u P. Solymosa.

Prirodzeným pokračovaním v jeho spolupráci so spevákmi bol pedagogický post na katedre vokálnej interpretácie VŠMU. Svojou príznačnou húževnatosťou, absolútnym sluchom i organizačnými predpokladmi sa podieľal na budovaní nášho najvyššieho hudobného učilišťa. Zaslúžil sa o zavedenie predmetu komorný spev, ktorý vyučoval, neskôr viedol subkatedru komornej hry a napokon sa stal vedúcim Katedry operného a koncertného spevu.

Hoci sa L. Marcinger venoval aj sólistickej aktivite, ťažisko jeho umeleckého pôsobenia bolo a zostáva v komornom žánri. Jeho profilová platňa Opusu prezrádza orientáciu na



repertoár tvorcov hudby nášho storočia (Bartók, Suchoň) i autorov, ktorých životná púť sa viaže na slovenskú metropolu (J. N. Hummel, N. Rubinstein). Zo sólistických aktivít jubilanta sa zachoval rad archívnych nahrávok sólovej i koncertnej slovenskej klavírnej tvorby (J. Cikker, I. Hrušovský, sonáty jeho učiteľa A. Albrechta, J. Zimmera i opusy ďalších autorov).

Umeleckú kariéru L. Marcingera dopĺňa spolupráca s instrumentalistami (o. i. istý čas s huslistom J. Pazderom), predovšetkým však s viacerými špičkovými slovenskými (F. Zvarík, M. Hajóssyová, P. Mikuláš, M. Blahušiaková a najmä P. Dvorský) i zahraničnými spevákmi. So slovenskými interpretmi absolvoval rad umeleckých turné v zahraničí.

V. Č.



Dňa 26. novembra t. r. uskutočnila sa v Londýnskom The Place Theatre britská premiéra opery Skamenený od Juraja Beneša. Tento fakt vyplynul z dlhobodej spolupráce Hudobného informačného strediska SHF s Mecklenburghskou operou. V budúcom roku plánuje táto opera uviesť dielo M. Burlasa Ružové kráľovstvo. O. S.

## SÚVISLOSTI



Pod týmto názvom si pripomenuli (3. 12.) slovenské hudobné inštitúcie a agentúry 60-te narodeniny Ilju Zeljenku. V priestoroch stálej scény SLUK-u v Rusovciach pripravili spoluorganizovatelia pestré soiré zo skladateľskej tvorby, jemu blízkej literatúry a výtvarného umenia jubilentových priateľov. Premeny lásky v choreografii Juraja Kubánka a prevedení tanečného súboru a orchestra SLUK-u. V umeleckom programe ďalej vystúpili Marián Lapšanský, Peter Michalica, Daniela Rusó, Slovenský komorný orchester a i.

Na ďalšom podujatí (6. 12.) pripravil jubilantovi Spolok slovenských skladateľov pri SHU autorský recitál, na ktorom účinkovali Marián Lapšanský (Etudy pre klavír), Elena Holíčková, Ludovít Marcinger (na snímke M. Juríka) a Dalibor Machek (Aztécke piesne). Marta Beňáčková, Moyzesovo kvarteto (Zarietania) a Mutácie pre dychové kvarteto, husle, soprán a bas predniesli Elena Holíčková a Sergej Kopčák. Slovenská televízia v sobotu večer odvysielala skladateľov autorský portrét. - R -

## UPOZORNENIE

Upozorňujeme našich čitateľov, že v budúcom I. čísle HŽ prinesieme podrobný komentár k zdaňovaniu príjmov z literárnej a umeleckej činnosti, ktoré bude platiť od 1. januára 1993.

Nezabudnite si preto včas zabezpečiť I. číslo HUDOBNEHO ŽIVOTA u poštového doručovateľa, v stánkoch PNS, alebo priamo vo Vydavateľstve OBZOR.

Redakcia



**Množstvo aktivít sa sústreďuje na Rok baroka, ktorý je projektom UNESCO a Stredoeurópskej iniciatívy. K tejto umeleckej historickej epoche sa tematicky obracajú koncerty, expozície, prednášky. V priebehu BHS '92, ktorých dramaturgickým mottom bol hudobný barok, sa okrem koncertných podujatí uskutočnila medzinárodná vedecká konferencia na tému Hudba a barok, pod tým istým titulom bola v priestoroch SNG inštalovaná výstava výtvarných diel. Publikované príspevky J. Albrechta a J. Boora odzneli na konferencii.**



Záber z vernisáže výstavy Hudba a barok. Snímka L. Mišutová

# BAROK - UNIVERZÁLNY UMELECKÝ ŠTÝL

JOZEF BOOR



A. Blomaert: Pastierik s pišťalkou.

Keď som si začal pripravovať toto vystúpenie, spomenul som si na tvrdenie francúzskeho literárneho kritika E. Fagueta, že obdobie rokov 1610-60 je vo francúzskej literatúre „vyslovene romantické“. B. Croce na to reagoval v predhovore svojej knihy o talianskom baroku námietskou, že to, čo Faguet nazval romantizmom 17. storočia, je v skutočnosti barok. Faguet však aj uvádza, čo všetko má tento barok s romantizmom spoločné, dôvodí, že ich podstaty sú veľmi príbuzné, a dôvodí tak presvedčivo, že som tieto podnety už dávnejšie prijal za svoje. To však následne vyžadovalo dôkladné štúdium baroka, a to tak v súvislostiach horizontálnych, teda synchronických – čiže barok vo svojom dobovom momente vo všetkých umeniach a v mnohých krajinách – ako aj v súvislostiach vertikálnych, teda diachronických. Tento druhý uhol pohľadu je pravda možný len za predpokladu, že naozaj vidíme a uznáme zjavné filiácie medzi barokom a romantizmom, ba i ďalšími štýlmi, napr. symbolizmom s jeho sympatickým krédom *De la musique avant toute chose...* alebo expresionizmom. Prv však musím pripomenúť udalosť z dejín francúzskej umeleckej kritiky, známu pod menom Diskusia o romantizme. Odohrala sa v rokoch dvadsiatych a rozdelila teoretikov na dva tábory: prívržencov klasicizmu a zástancov romantizmu. Boje boli vášnivé, no naostatok z nich vyplynulo mimo iné aj zistenie, že v dejinách literatúr existujú vraj len dva základné štýly, klasicizmus a romantizmus, ktoré sa v nich opätovne a striedavo vracajú v rozličných obmenách. Tento fakt sa nám môže zdať schémou, či simplifikáciou, jednako ho potvrdzuje aj štúdium dejín umení z dialekticko-vývinového hľadiska, ktoré prirodzene nesmieme zanedbávať len preto, že bolo čiastočne zdiskreditované marxizmom.

Pokúsme sa teraz zhrnúť základné znaky baroka do mozaiky, poskladané zo všetkých umení. Má predovšetkým svoju filozofickú bázu, ktorá je antiracionalistická, teda emotívna, fantazijná, lyrická. S tým ide ruka v ruku samý vzruch, vzlet a vzmach, ktoré splyvajú do typickej barokovej dynamiky, výslovné dramatickej, ba až hektickej. Je tu veľa kinetickej energie, ktorá často ústi do veľkého vypätia vôle, vrcholiaceho titanským činom. Ale sú tu vždy aj hlboké rozpory, ktoré zase podmieňujú dramatické vzruchy a pripetie – rozpory medzi senzuálnou telesnosťou a vrúčne religióznou duchovnosťou, medzi honbou za rozkošou a hrôzou zo smrti, medzi prekrývajúcou bujnou tvorou a kostlivcami (Rubens – anglické tragédie pomsty), medzi „carpe diem“ a „memento mori“ (spomeňte si na Jedermanna!). – A formálne črty? Nepravdivosť až k deformovaniu, komplikovanosť až neprehľadnosť (veď u fúgy patrí akosi k dobrému tónu, aby sa téma občas stratila v húštinách kontrapunktu, je to zrejme dôkaz vysokého kompozičného majstrovstva), lámanie starých pravidiel a štruktúr, veľkoleposť, obrovitosť, vzplanutie sa k nebesám vysokými kupolami, strojenosť reči a štýlu, dakedy samoučelný rétorický bombast (aj v hudbe!).

preciozita, myšlienky obetované forme, zmysly opantávajúca dekorativnosť, teatrálnosť, v divadle hypertrofia výtvarnej a niekedy i hudobnej zložky, ktoré svorne zabíjajú dramatickú akciu a činoherné herectvo – atď.; možno pokračovať.

Namietnete mi azda: toto sú znaky, vyabstrahované najmä z výtvarných umení, z literatúry a divadla, len niektoré z nich možno privlastniť hudbe. Iste, dívam sa na veci z komplexného hľadiska, nie ako muzikológ, ktorým nie som. Ale môžem azda tvrdiť, že tieto znaky vytvárajú celostný obraz štýlu, ba i životného pocitu a svetonáhľadu onej doby a že baroková hudba toto všetko reflektuje v duchu svojich estetických ani nie tak zákonov ako skôr tendencií.

Ale položme si otázku: kam sa podeli cené estetické devízy predchádzajúceho obdobia renesancie? Kde sú „edle Einfalt und stille Grösse“, ktoré od čias Winkelmannových prisudzujeme umeleckým výtvorom antiky, renesancie i klasicizmu? Ostala nanajvýš len „edle Grösse“, ďalšie dve charakteristiky sa

menej prvkov tejto syntézy než to časovo vzdialenejšie. Ak teda ide o barok, z renesancie sa prijíma to i ono, ale akosi voľky-nevoľky, povinne, keďže nikdy nemožno celkom negovať bezprostrednú minulosť. Ale návrat k románsko-gotickému stredoveku je spontánny, motivovaný hlbokou duchovnou príbuznosťou, je to príchylnosť z lásky, ktorá ide až tak ďaleko, že barok masovo prebudúva staršie kostoly a že aj v hudbe nachádzame čosi podobné. K tomu aspoň jeden doklad, citát zo Schweitzerovej knihy o Bachovi, kde čítame v predhovore: „Všetko nádherne, čo vytvorila cirkevná pieseň od dvanásteho do osemnásteho storočia, zdobí jeho kantáty a paše.“ Teda prítomnosť aj gotického prvku v jeho hudbe.

No ako je barok situovaný medzi renesanciou a klasicizmom, tak je renesancia situovaná medzi gotikou a barokom, ale aj klasicizmus medzi barokom a romantizmom. Striedavý rytmus protichodných štýlov je tu očividný a platia teda zákonitosti, ktoré som načrtol: realizuje sa tak proces syntézy, ako aj

spomeňme si nielen na také jeho hry ako *Život je sen* (tento typický barokový pocit tlmočí aj Shakespeare v *Búrke*) alebo *Veľké divadlo sveta*, ktoré sa tak báječne vyníma vedľa Jedermanna v sakrálnom prostredí barokového Salzburgu, ale aj na niektoré jeho svetlé a veselé hry s hojnou hudbou, čo privádza španielskych teoretikov na myšlienku, že práve pre túto hypertrofiu hudobnej zložky ich možno považovať za prvé zarzuely (operety) a Calderóna za otca tohto žánru.

Kladím si teraz otázku, či aj v hudbe existujú hraničné osobnosti. Podľa Schweitzera nie je ňou napr. Bach, keďže „...nič nevyháda z neho, všetko vedie len k nemu.“ Ale kto je potom tým spojovacím článkom medzi barokom a klasicizmom? Pre mňa je ním jednoznačne Ch. W. Gluck. Než to rozvediem, musím predoslať zmienku o tzv. veľkej (prvej) reforme európskeho činoherného divadla v 18. storočí, poznačené menami Garrick, Diderot, Goldoni, Lessing, ktorá dokonale zmenila tvárnosť a smerovanie európskeho činoherného divadla, a to najmä herectva. Som presvedčený, že iste nechýbime, keď k týmto reformátorom priradíme reformátora opery Glucka; patrí do tejto spoločnosti celkom organicky. Gluck vyšiel z baroka, nemohol ináč, veď sa píše aj o Händelovom vplyve naňho, ale pochopil, že aj reforma hudobného divadla je nevyhnutná, a tak dospel až ku svojim posledným siestim operám. Ak jeho štýl označujeme ako *Vorklassik*, je to len iné slovo pre prechodné, hraničné obdobie. No jeho známa predhra k *Ifigénii v Aulide* sa mi vidí tak antibaroková, ako je len možné, ba už celkom klasicistická. Štýlovo dokonale harmonuje s Goetheho vzorovo klasicistickou *Ifigéniou v Tauride*, čo iste podnietilo viedenský Burgtheater, aby Goetheho činohru uvádzal práve Gluckovou predohrou (pred vojnou aj v našom SND). A hraničnou osobnosťou medzi klasicizmom a romantizmom môže byť len neskorší Beethoven a všetko to romantické v mnohých jeho sonátach a symfóniách posledných rokov.

Preskúmajme ešte letmo symbiózu barokových umení v niektorých krajinách. Začnime Francúzskom, azda preto, že jeho barok je netypický. Francúzi nevedia zaprieť svoj racionalizmus, a preto je ich barok takmer vždy klasicizujúci. Platí to tak o veľkých básnikoch tragédií Corneillovi a Racinovi, ako aj o stavbách, ako je Dóm invalidov, o maľbách Poussinových, ba dokonca i o filozofickej osobnosti Pascalovej, v ktorej sa pojí matematik s mystikom. Iný prípad je Molière: je klasicista a realista, vie, byť aj poetický. Jeho Don Juan bol príznačne charakterizovaný ako renesančná hra s barokovým zakončením. Jeho *Smiešne preciozky* však odmietajú a vysmieávajú preciozitu, rozšírenú barokovú módu afektovanej konverzácie alebo aj vyumelkovaného, bombastického a rado-by exkluzívneho básnického štýlu, známeho aj v Španielsku ako „alto estilo“ či gongorizmus (podľa pôvodu), v Taliansku ako marinizmus, v Anglicku ako euphuizmus (Lylyho). Nevieť, či existuje analógia preciozity v hudbe. Môžu nás však zaujímať Molièrovo tzv. *Komédie-balety*, poetické hry s hudbou, spievajú tančami (typ: *Princezná z Elidy*, ale aj *Meštiak šľachticom*). Na týchto hrách a predstaveniach spolupracoval s autorom skladateľ Lully, takže vznikalo akési syntetické divadlo, honosné a slávnostné, pre kráľa, dvor a vysokú šľachtu. A koncom storočia je tu súčasník Racinov, mladý Couperin so svojimi barokovými tanečnými suitami; k Racinovým dramám má pravda ďaleko, oveľa bližšie mal k nim Rameau.

V Anglicku – zdá sa – všetko je zatienené literatúrou. A je to nielen neskorý Shakespeare, ale aj taký zvláštny básnik ako J. Donne a predovšetkým veľký J. Milton a jeho *Stratený raj*, ktorý má nepochybne predsa len väčšie rozpätie než hudba H. Purcella hneď po ňom. Hoci ju nechcem tým znížovať. Ako v Molièrovom Francúzsku, tak aj tu sa využíval barok v syntetickom divadle, totiž v jeho zvláštnej forme zvanej *Masque*, no nebolo tu,

pokračovanie na str. 5



K. du Jardin: Hrajúci pastier, olej, drevo

pre nezaujím vytratil. Kde je racionalita renesancie a z nej vyplývajúce atribúty, ako: zmysel pre poriadok, pravidelnosť a prehľadnosť, láska k symetrii a proporcionalite, rešpektovanie pravidiel a kánonov, uchovávanie pevných noriem a štruktúr – skrátka, onen odkaz antiky, z ktorého renesancia žila a tvorila. Lenže antika a do značnej miery i renesancia boli pohanské, kým barok, najmä po tridentskom koncile, bol výrazne kresťanský, hlavne, hoci nie výlučne, protireformačno-katolícky. Renesancia žila a tvorila sub specie vitae, barok sub specie mortis. Renesancia bola „prízemná“ (čo zdôrazňovala aj v architektúre palácov prevahou horizontálnych línií), barok bol vznošný, vzplínal sa hore k Bohu v duchu hesla *Sursum corda!*, unikal kamsi do nekonečna priehľadmi a výhľadmi v klenbách a vrátil sa ostentatívne k vertikálnym líniám architektúry gotických katedrál.

Všetky tieto úvahy nás vedú k záveru, že barok je opakom renesancie, jej negáciou, čiže k dialektickému chápaniu dejín umenia. Barok leží na mape času medzi renesanciou a klasicizmom a jeho spojivá s jedným i druhým štýlom nesmieme ignorovať. Ak som povedal, že barok je opakom renesancie, jej dialektickým protikladom, nemôžeme to brať bez výhrad a doslova. Muzikológovia vedia, čo všetko barok z renesancie prevzal, niekedy bezo zmeny, inokedy so svojimi čiastočnými dodatkami, korektúrami, rozvinutiami. A tým sa dostávame k ďalšiemu dôležitému konštatovaniu: každé veľké štýlové obdobie je syntézou dvoch predchádzajúcich, pričom platí, že to časovo bližšie poskytuje obyčajne

negácie. No je tu ešte dôležitá otázka prechodných období a veľkých osobností, ktoré ich stelesňujú a symbolizujú a ktoré sú doslova živým spojivom minulosti s budúcnosťou. Nazval som si ich už dávnejšie hraničnými osobnosťami (v knihe *Dialektika dejín divadla*).

Demonštrujem ich zástoj na Shakespeareovi. Už F. X. Šalda poukázal na to, že v Shakespeareovom vývine je okolo roku 1600 prudký zlom: z umelca renesančného sa stáva barokový. Nezavisle na Šaldovi to ešte spresňuje Američan Wylie Sypher vo svojej vynikajúcej knihe *Od renesance k baroku* (české vydanie), keď rozlišuje u Shakespeara renesančné hry, prechodné manieristické a barokové. Tieto tri obdobia mu reprezentujú *Romeo a Júlia*, *Hamlet* a *Othello*. Ak je *Othello* barokový, máme právo sa pýtať, či tento fakt nejako ovplyvnil opernú reč Verdiho *Othella*. Myslím si, že áno, že aj ona je svojím spôsobom často baroková, najmä ak si ju porovnáme napr. s rečou *Trubadúra*. A ďalej: ak je Shakespeare renesančný aj barokový, je vlastne nadštýlový a nadčasový, nielen ambivalentný; zavrhuje minulé a súčasne ukazuje budúce, dokonca vo svojej *Búrke* cieľ až do osvieteniského absolutizmu 18. storočia.

Podobné rozhraničujúce obrovské osobnosti nájdeme aj inde: v talianskom výtvarnom umení Michelangelo, génius renesancie, ale aj iniciátor baroka; vo Španielsku Cervantes, takmer presne na rozhraní medzi renesančným *Lopem de Vega* a barokovým Calderónom – každému z nich ako by podával jednu ruku. A keď už sme pri Calderónovi,



# NA NÁVŠTĚVE

VLADIMÍR RUSÓ

Ak človek cestuje, nevdokaj vždy porovnáva. Aj mne sa natískali páľivé otázky, keď som cestoval po vidieku a mestách stredného Anglicka. Na anglickom vidieku si cudzinec všimne drobné políčka s množstvom stromov a krikov pre chmárad – rozdelenie pôdy zachované v podstate od stredoveku, domy z červených tehál alebo z kameňa a vždy bez omietky, takmer jednotný štýl domov na vidieku aj v mestách, pasúce sa kone a dobytok na čisto upravených lúčkach, osemmiliónový Londýn pozostávajúci hlavne z jedno- až dvojposchodových domov, množstvo úplne zachovaných zámkov, kaštieľov a normanských katedrál z 11. a 12. storočia. U nás mu do očí udrú širočizné polia vzniknuté násilnou kolektívizáciou, nevkusná a neúčelná výstavba na vidieku, zničené staré centrá miest, ktoré vraj nemali historickú hodnotu, špinavý a chorý dobytok postávajúci na blate, pusté a mŕtve zrúcaniny starých hradov, zámkov a takmer v každej dedine opustený polozrúcaný kaštieľ. Ak sa zahlbíme do materiálnej sféry hudby, kontrast je ešte väčší: v Anglicku je niekoľko desiatok výrobcov kópí čembáľ, klavichordov, hammerklavírov a organov, sú tam výrobcovia strún pre historické nástroje, výrobcovia mechaniky pre čembáľ a klavíre a výrobcovia klaviatúr. A u nás? Nikto, niet ani jedného. Ako keby ich bola zem prehltla. A ako sa nedá vyrobiť perfektné a nie príliš drahé auto bez moderných strojov, tak sa nedá bez kópí čembáľ, klavichordov a kladivkových klavírov hrať stará hudba pôvodným spôsobom. A či budeme zatvárať



Pohľad na časť zbierky – Hammerklavier, lyraklavier, spinet, tafelklavier (Finchcocks, R. Burnett's Collection)

oči pred skutočnosťou alebo nie, vo svete je trend hrať Mozarta, Beethovena, Schuberta, Dusíka, ba už aj Brahmsa na originálnych nástrojoch alebo na kópiách so zvukovým výsledkom celkom evidentne odlišným od konvenčnej konzumnej interpretácie. Ale my nie a nie tento trend zachytiť. Prečo asi? Tí, ktorí ovplyvňujú a riadia beh kultúry, sa asi veľmi netrápia kvôli autentickému Mozartovi či Beethovenovi. A ak by sa táto otázka dostala do ich programu, bolo by to asi len na margo alebo len v nič neznamenajúcej teoretickej polohe. Okrem toho nám zúfalo chýba odborná i materiálna základňa. Nie, že by na Slovensku neboli talentovaní ľudia, a toľko že by na Slovensku neboli zachované staré nástroje. Ale... staré nástroje sú zapečatené pod sedmorakými zámkami a sú poskrývané v trinástych komnatách. Čo, keby ich voľakto zazrel a kýchol by, beda, posvätný múzejný prach by mohol vzlietnuť a nemusel by dopadnúť na pôvodné miesto a historická hodnota by sa zničila. Budúce generácie by boli ukrátené! Lenže nehrajúci polorozpadnutý nástroj nezaujímá nikoho ani dnes ani zajtra. Už teraz je veľmi otáznne, čo zaujíma dnešnú generáciu. Aký má rozľad? Akú má predstavu o zvuku Mozartovho či Beethovenovho klavíra? A vôbec, chýba im to? Vari nestačí moderný Petrof alebo Dalibor?

Aká je z tohto hľadiska situácia v Anglicku? Treba priznať, že aj tam je bieda. Týždenne tam zbankrotujú tisíce podnikov, v Londýne je obrovské množstvo nezamestnaných a celkom nedávno nám nahovárali, že Anglicko je chudobinec Európy. Že by naozaj? Na zámku Pinchcocks (rodina toho me- na má korene až kdesi v roku 1256) je od roku 1971 zbierka historických klavírových nástrojov klaviristu Richarda Burnetta. To, že jeden človek môže mať zámok a v ňom zbier-

ku originálnych nástrojov, mňa osobne poburuje, ale musím priznať, že je to vždy lepšie, ako keď jeden človek zavrie do neprístupných priestorov desiatky či stovky nástrojov v zúboženom stave. Richard Burnett je klavirista. Ťažko si predstaviť, že by sa platonicky pozeral na svoju zbierku a hral by na Yamahe alebo na keyboarde. S výrobcom kladivkových klavírov Derekom Adlamom založil firmu Adlam-Burnett, v ktorej na zámku pracuje desať ľudí, rekonštruujúcich zbierku a vyrábajúcich kópie podľa nástrojov zbierky. Na zámku je koncertná sezóna od apríla do októbra. Ročne ju navštívi okolo 20 000 ľudí. Poriadajú tu komorné koncerty a pravidelné dni otvorených dverí, kedy demonštrujú nástroje zo zbierky. Školy a študenti hudby sem chodia pravidelne. Naším školákom, ba aj konzervatoristom a študentom vysokých škôl takéto názorné poučenie nedoprajeme, ved' hudobná výchova je na našich základných školách aj tak Popoluškou. Keď naše deti nemajú základné vedomosti o hudbe, načo by im boli také špeciality? Anglické deti majú takto ľahší prístup k informáciám, ktoré im uľahčia pochopiť hudbu a priblížiť sa k histórii, lebo ona pred nimi priam oživa.

Čo môžu návštevníci Pinchcocks uvidieť? V zbierke pána Burnetta je okolo 70 historických klavírových nástrojov. Podstatnú časť zbierky tvoria kladivkové klavíre, ale sú tam aj domáce organy, čembáľ, virginaly, spinety a klavichordy.

Najväčším nástrojom zbierky je domáci organ z roku 1766 od Johna Byfielda z Londýna. Zvuk má čistý a veľmi živý, k čomu iste prispieva krásna mahagónová skriňa. Prospekt je chránený zasklenými dverkami, čo je u nás veľmi nezvyčajné, a za prospektovými píšťalami je natiiahnutý červený hodváb, čo je pre anglické chamber organs veľmi typické. Iný domáci organ, od Johna Averyho z roku 1792 je kombináciou komody a organu. Vo vrchnej polovici sú poličky, klaviatúra sa dá zasunúť, takže nástroj je takmer utajený. Prezrádzajú ho azda iba tri registrové ťažky. V sólovej hre sa nemôže porovnať s predošlým organom, ale na sprievod je výborný.

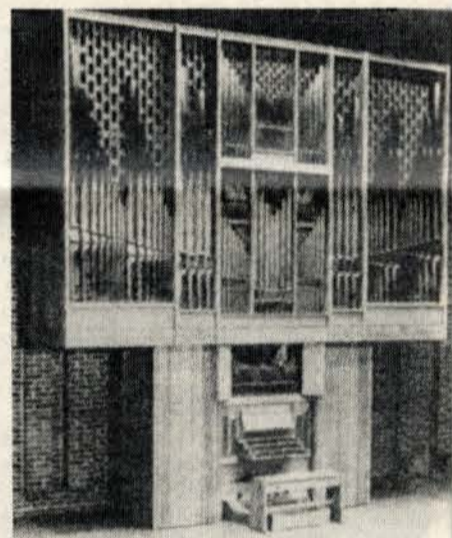
Jedno z čembáľ pána Burnetta je vzácnosťou aj po zvukovej aj po výtvarnej stránke. Je to dvojmanuálové čembalo Jacoba Kirckmana z roku 1756. Skriňa je dubová, dýhovaná očkovaným orechom. Okolie klávesnice je navyše ozdobené cezmínou a inými exotickými drevami. Nástrojová časť sa zachovala v perfektnom stave a je to jeden z najlepších nástrojov z Kirckmanovej dielne. Má lahodný a príjemný zvuk a mechanika je jemná a citlivá. Iné čembalo od Joachima Antunesa vyrobené v Lisabone v roku 1785 je ideálne na interpretáciu skladieb Scarlattioho, Solera a Seixasa. Je to dlhé a plytké jednomuálové čembalo s nádhernou olejomalbou na veku. Najstarší nástroj zbierky, taliansky virginal od Onofria Guarrancina z roku 1668 je tak dobre zachovalý, že pôsobí, ako keby dielňu majstra Onofria opustil len nedávno. Nástroj z tvrdého dreva je uchovávaný v maľovanej skriňi – in casa externa, čo je typické iba pre talianskych výrobcov. Na tieto nástroje sa dá bežne hrať na prvom poschodí zámku. Tam sú umiestnené aj kópie firmy Adam-Burnett: dvojmanuálové čembalo podľa Ruckersa, flámsky virginal a kladivkový klavír podľa Matheusa Heilmanna.

V zbierke je okolo 50 kladivkových klavírov z konca 18. a začiatku 19. storočia – teda z najzaujímavejšej periódy vývoja klavíra. Dva klavíre z nich mohol poznať Mozart: prvý od Sebastiana Lengerera z Kufsteinu z roku 1793, ktorý bol Steinovým žiakom, a druhý od Michaela Rosenbergera z Viedne z roku 1795. Rosenbergerov klavír bol použitý na mnohé nahrávky. Má zvláštny teplý tón a veľmi jemnú mechaniku. Oba kladivkové klavíre z hľadiska designu sú jednoduché ale elegantné. Sú dýhované čerešňou, pričom povrch je takmer neporušený. Tón síce nie je silný, ale jasný, ponor kláves je veľmi plytký a bezprostredná ozva tónu dovoľuje najjemnejšie frázovalenie. Pedál sa obsluhuje samozrejme kolennou pákou. Je tu aj parádny empírový klavír Johanna Fritza z Viedne z roku 1815 so štyrmi pedálmi, ktorými sa dá obsluhovať aj vtedy nevyhnutná janičiarska hudba, pozostávajúca zo zvončekov, trumšajtového efektu strún a z bubna. Výraz „turecký“ v Mozartovom Alla Turca dostáva zmysel iba na takomto klavíri. A akú radosť by mali naše deti, a nie len ony, keby to počuli. Ale beda vám, dietky, lebo vaši oteckovia... nie, nebudete hrať Mozarta, načo vám je najtureckejší turecký pochod, budete hrať stupnice na keyboarde! Sú tu aj klavíre ideálne na interpretáciu Beethovenových skladieb. Je tu klavír od Broadwooda, podobný klavíru, ktorý dostal Beethoven v roku 1817, veľmi elegantný kla-



Kladivkový klavír od Muzia Clementiho, Londýn/Finchcocks B. Burnett's Collection

vír Sebastiana Érarda, dvojča nástroja, ktorý Érard daroval Beethovenovi v roku 1803 a dva krásne klavíre od Conrada Grafa v perfektnom stave, na ktorých sa hrávajú recitály a nahráva sa na nich. V zbierke je dvanásť klavírov od Broadwooda, najväčšieho anglického výrobcu kladivkových klavírov, v rôznych veľkostiach a tvaroch. Je tu tafelklavier z roku 1795 s jednoduchou mechanikou bez dusítek, ale aj dlhý a silný viktoriánsky stolový klavír, ktorý patrila princovi Albertovi. Klavír z roku 1801 je dýhovaný mahagónom



Organ podľa Silbermanna v St. Albans (P. Collins)

s interziami z atlasového a purpurového dreva, iné krídlo z roku 1823 je ideálne pre skladby Mendelssohna. Keď Chopin v roku 1848 hral v Londýne na Broadwoodovi, mohol hrať na podobnom klavíri, ktorý stojí tu. Muzia Clementi, slávny virtuóz, skladateľ a pedagóg bol veľký rival Broadwooda, lebo tiež vyrábala klavíre. V zbierke na Finchcocks je 5 krídel od neho. Jedno z nich z roku 1822 bolo reštaurované ku Clementiho storočníci vrátane patentovaného „harmonického crescendo“ a „znejúcej kobylky“. Je tu aj cabinet-piano z roku 1825, čo je predchodca dnešného pianína. John Field podľa niektorých

prvý, čo komponoval nocturná, bol žiakom Clementiho a v jeho výstavnej sieni v Londýne bol demonštrátorom jeho výrobkov. Clementiho klavíre teda poznal veľmi dôverne, ale takisto dôverne ich môžu poznať návštevníci zbierky pána Burnetta. V jeho zbierke sú aj prechodné „vyhynulé“ typy klavírov: pyramidový klavír od Sauera z Prahy z roku 1805, lýrový klavír z Berlína a dve žirafové krídla od Clementiho a Johanesa Rounda.

Na zámku je aj množstvo dychových nástrojov: staré klarinety a basetové rohy, hoboj a fagoty z obdobia klasicizmu, naturhorny a serpenty. Zámoček Finchcocks je od Londýna vzdialený 45 míľ, leží medzi dvomi dedinkami Goudhurst a Lamberhurst, teda tam, kde líšky dávajú dobrú noc.

Keby sme pána Richarda Burnetta, ktorý je vychýreným hráčom na hammerklavíri, pozvali do Bratislavy, znelo by to pre neho ako pozvánka do Tibetu. Prečo? Keď si totiž raz tibetskí mnísi objednali z Ameriky počítač, zistilo sa, že tam nemajú vôbec elektriku. A keby pán Burnett prišiel do Bratislavy, nemal by na čom hrať, iba ak by si so sebou doniesol kópiu. Do Košíc by mohol prísť, lebo vo Východoslovenskom múzeu majú Broadwooda, iste by im vedel veľa poradiť. Mohol by vidieť aj krásneho Érarda v Hummelovom múzeu v Bratislave a klavíre v Markušovciach; ale to sú biedne príklady toho, ako neradno s nástrojmi zaobchádzať. Preto radšej nebudeme robiť nič?

Čo už, keď u nás zatiaľ nikto nemá kaštieľ ani zámok a v ňom zbierku oživených a správne ošetrovaných starých klavírových nástrojov? Že vraj na Slovensku kedysi nič nebolo? To nie je pravda; to mohli tvrdiť iba tí, ktorí anulovaním histórie chceli vyzdvihnúť seba a biedu „budovateľského“ obdobia. Na Slovensku sa zachovali klavíre aj od Érarda, aj od Broadwooda, aj od významných viedenských a domácich výrobcov. Na Slovensku boli kedysi aj čembáľ a starých organov je u nás bársťok. Len nám akosi chýba správne orientovaný vzťah k nim. Ak sa dvere zakázaných komnát neotvorí na študijné účely (čo z toho majú, ak ich držia za siedmimi zámkami?), ako potom začať s kópiami? Raz treba začať. Michael Scheer začína s vŕtač-

pokračovanie na str. 7



Flámsky virginal Muselar podľa Ruckersa (Douglas Hollick)







# 3 edičnej činnosti vydavateľstva HELBUNG-INNSBRUCK

## LADISLAV BURLAS

Vyššie 40 titulov knižných publikácií z oblasti hudobnej vedy, hudobnej pedagogiky a faksimilového vydania starej hudby ponúka najnovší katalóg vydavateľstva Helbling-Innsbruck. Vychádzajú tu o. i. práce známeho muzikológa Waltera Salmena a edícia spoločnosti pre ekmelickú hudbu.

Aký význam pripisuje spoločnosť publikácií **DER MUSIKALISCHE SATZ – ein Handbuch zum Lernen und Lehren** (1987, strán 291), je skutočnosť, že vydanie finančne podporili tieto inštitúcie: Spolkové ministerstvo pre vedu a výskum vo Viedni, Bavorské štátne ministerstvo pre kultúru, Departement kantonu St. Gallen, úrad zemskej vlády Salzburg, úrad Tyrolskej zemskej vlády Innsbruck, úrad zemskej vlády Vorarlberg Bregenz. Sponzorov nemenujeme náhodne, územia ich pôsobnosti dovedna vytvárajú kultúrny priestor v oblasti Rakúska, Bavorska a Švajčiarska; tam je aj domestikovaná pôsobnosť spomenutého vydavateľstva.

Publikácia má dvanásť autorov a prácu redigovali Walter Salmen a Norbert Schneider. Počet autorov sa stáva pochopiteľným, keď pozrieme na obsah knihy. Od základnej rytmiky a náuky o harmónii práca systematizuje kompozičnú prax ako dejiny hudobnej skladby („sadzby“ – ako sa to v nemčine dobre používa). Idea koncipovať látku hudobnej teórie v jej historickom vývine sa realizovala v našom storočí na viacerých miestach Európy. U nás to boli dejiny hudobných foriem a druhov, učenie o harmónii a kontrapunkte ako dejiny harmónie a dejiny kontrapunktických techník skoncipoval Diether de la Motte (Bärenreiter Verlag 1976, 1981). V tejto práci sa zoraďujú problematika kompozičnej techniky asi v tomto poradí: kontrapunkt 14. stor. až po tvorbu Josquina des Pres (autor Peter Revers); vokálny kontrapunkt v 16. storočí (Günther Andergassen); cvičenia k vokálnemu kontrapunktu 15. – 16. storočia (Norbert J. Schneider); chorál a pieseň 16.–18. storočia (Norbert J. Schneider); generálny bas (Friedrich Neumann); inštrumentálny kontrapunkt 18. storočia (Hubert Meister), hudba založená na durmoleovej harmónii 18. a 19. storočia (Norbert J. Schneider).

Desať ďalších kapitol sa zoraďuje do problematiky kompozičných techník 20. storočia. Vývin harmónického myslenia po roku 1900 sleduje vývoj ideálu zvukovosti a tvorby zvukových štruktúr (Klangstruktur), autor Norbert J. Schneider. Tu nasleduje vývoj stavby akordov, ich zahusťovanie, utváranie vnútorného napätia chromaticizáciou, ďalej smeruje k voľnej tonalite a k atonalite. Distančnou harmóniou nazýva pribuznosť nie na základe kvintových vzťahov, ale na základe lokálnych sekundových vzťahov. V našej muzikologickej tradícii vďaka prof. Kresánkovi sa pod lokálnym a distančným vzťahom myslel pravý opak než ako uvádza autor v recenzovanej knihe. Pri tom Schneider i Kresánek vychádzajú z rovnakých prameňov, z poznatkov Carla Stumpfa a Jacquesa Handschina. Spomínajú sa tu ďalej rôzne typy mixtúr a rôzne možnosti modálnej tonality a harmónie (tradičné modálne tóniny a nová modalita). Tieto state sú čo do obsažnosti menej vyčerpávajúce, viac sa o tejto problematike dozvie čitateľ v špeciálnych prácach o kompozícii v 20. storočí (napr. Walter Gieseler, Komposition im 20. Jahrhundert, Moeck Verlag 1975), napokon nie sme na tom s naším pôvodným bádáním najhoršie, ak si spomeniem na vynikajúcu prácu Jaroslava Voleka Modalita a její formy z hľadiska hudobnej teórie, Praha 1980. Prednosťou recenzovanej knihy je však šírka záberu, zhrnutie špeciálnych a doteraz separovane prejednávaných oblastí kompozičných techník 20. storočia. Vra-

ciam sa teda k prehľadu recenzovanej práce. Zvukové a súzvukové polia, funkcia centrálného akordu, zvuku, bi – a polytonalita, vzťahy medzi vertikálnym a horizontálnym usporiadaním tónových polí smerujú k pochopeniu vzájomnej jednoty a závislosti vertikálnych a horizontálnych procesov v skladobných technikách nášho storočia.

V úvahu o rytmike hudby 20. storočia (Norbert J. Schneider) rozoznáva práca proces odpútavania sa od pravidelného taktového usporiadania (Stravinskij, Bartók, Schönberg), odpútavania sa od metra (Ives, Webern, Varese, Messiaen), izolovanie parametra „čas“ v štruktúracii mikro- a makroformy (Messiaen, Boulez, Stockhausen, Xenakis a iní), spomína sa aleatorika, polia, vrstvy a stochastická hudba. Tu sa stretávame aj s problémami rytmickej notácie v súčasnej hudbe. Aj v takýchto chůstových problémoch nachádzajú autori úlohy a modely, s ktorými sa žiak môže prakticky zoznamovať a ich riešiť.

Samostatnú stať tvorí problematika dodekafónie (lineárnej a vertikálnej), serializácie radu, punktuálna technika, aleatorika. S istou systémovou prehladnosťou sa venuje Gerhard Winkler zvukovej kompozícii (Klangkomposition) ako je zvukové usporiadanie množstiev akordov a clustrov notačno-grafické znázornenie zvukových plôch. Práca, samozrejme nemôže nahradiť špeciálne monografie z tejto problematiky a tak, napr. aj kniha Eugena Suchoňa Akordika oveľa detailnejšie pojednáva o tejto problematike, čo je samozrejme

ter, Horst-Peter Hesse). Už antická prax poznala možnosť delenia oktávy na 72 mikrostupňov. S týmto delením pracuje aj skupina hudobníkov v salzburskom Mozarteu, kde stanovili mikrotónový intervalový krok na 16,67 centa. Kniha prináša ukážky notácie, povahu štvrttónovej hudby, šesti- tónovej hudby a i.

Dôslednosť šírky záberu sa prejavuje v práci o. i. aj v tom, že dost rozsiahla stať je venovaná harmónii a aranžmán v jazzovej hudbe (autor Kurt Maas). Je to kapitola hodná toho, aby si ju preštudovali aj skladatelia „väznej“ hudby, hudobní pedagógovia a aj žiaci, ktorí túžia po poznatkoch „ako sa to robí“ v jazzovej a populárnej hudbe.

Prednosťou publikácie je, že sa do nej dostali kapitoly, ktoré v náuke o kompozícii nepatrili do tradičného učenia a to ako o hudbe predrenesančnej a renesančnej tak i o hudbe 20. storočia. Kapitoly sú písané s ľahkosťou a prístupnosťou, sú teda prvou učebnicou hudobnej skladby a nenahrádzajú špeciálne vysokoškolské kurzy z jednotlivých oblastí. Historický prístup umožňuje lepšie pochopiť historicko-vývinovú a simultánnu pluralitu rôznych smerov a techník. Tým sa zbavuje učenie o skladbe určitej ohraničenosti vyplývajúcej z akademickej tradície. Prístupnosť a zrozumiteľnosť predurčuje knižku, aby sa stala príručkou pre tých čo sa učia a tých čo vyučujú (zum lernen und lehren).

X X X

Horst-Peter Hesse: Grundlagen der Harmonik in mikrotonaler Mu-

Horst-Peter Hesse

## Grundlagen der Harmonik in mikrotonaler Musik



Edition Helbling - Innsbruck

a nechceme tým znižovať kvalitu a šírku záberu recenzovanej práce.

V zmysle komplexnosti príručka sleduje problematiku elektronickej hudby (dejiny, súčasť, úlohy pre praktické cvičenia – autor Gerhard E. Winkler). Obdobne v rámci cieľa komplexného zachytenia plurality kompozičných postupov a techník je prítomnosť state o minimálnej hudbe (Gerhard E. Winkler). Postup rovnaký: genéza, dejiny, súčasný stav, cvičenia. Stať o mikrotónoch je kondenzovaná a preto je aj prácou troch autorov (Rolf Maedel, Franz Rich-

sik, 1989, strán 144 + tabuľky. Hesseho práca zahŕňa okrem vlastných výskumov aj výsledky mikrotónového bádania, ktoré sa uskutočňovali od r. 1986 v Ústave pre základný hudobný výskum na salzburskom Mozarteu so spolupracovníkmi Rolfom Maedelom, Franzom Richterom a Reinhardom Hanelom. Nejde o samoučelý výskum, pretože svoje výsledky predkladá skladateľom, publikuje ich na sympóziách (na tému „Mikrotóny“). Výskum súvisí nielen s fyzikálnymi vlastnosťami zvukového materiálu, ale vyúsťuje aj do

sféry fyziológie počutia. Pracovná skupina v Mozarteu vychádza z filozofickej orientácie Carla Friedricha von Weizsäckera, ktorý najmä v práci Jednota prírody (Die Einheit der Natur, München, 2. vyd. 1981) naznačuje plodonosný kontakt gnozeológie, estetiky a poetiky vyúsťujúci do učenia o tvaroch. Práca je určená pre odborníkov, ktorí poznajú dejiny hudobnej teórie (pretože ladenie, mikrotóny boli známe už v antickéj gréckej kultúre a sú dôvodné predpoklady, že boli známe už v starej kultúre Mezopotámie) a vyžaduje tiež znalosti z oblasti akustiky. Okrem autorov elektroakustickej hudby prijímajú naši skladatelia 12-tónový temperovaný systém ako osudovú a nemennú danosť, hoci... Už Ptolemaios (2. stor. nášho letopočtu) delil rozsah celého tónu na 12. stupňov, oktávu teda na 72 mikrotónov. Raný stredovek v mene učenia o etose sa priklonil k diatonickým tónoradom. V renesancii Nicola Vicentino (1555) pokúšal sa deliť celý tón na 5 mikrotónov, Nicola Mercator (1675) vyvinul 53 stupňový systém kombinujúci pytagorejský a didymický rad, ktorý zjednocuje oveľa čistejšie a menej protirečivo oktávy, kvinty a tercie, ibaže je málo praktický. V roku 1864 vznikol v Moskve prvý štvrttónový klavír, Carl Eitz v Nemecku vytvoril harmónium s 53 stupňami, Holanďan Fokker využil 31 stupňový systém. Nasledovali Mexikánci Julián Carillo, náš Alois Hába, Ivan Vyšnegradskij, Jevgenij Murzin, Georgij Rimskij-Korsakov a nie celkom na konci radu aj náš Fraňo Dostalík, konštruktér štvrttónového harmónia (o tom sa v knihách nepíše). Salzburská pracovná skupina pracuje od r. 1970 so 72 stupňovým radom, ktorého najstarším projektantom bol Ptolemaios. Jeden stupeň tohoto radu je určený mierou 16,67 centa. Pre orientáciu: ľudské ucho vníma výškový rozdiel, ktorý sa pohybuje v rozmedzí 5–8 centov.

Hesseho práca je rozvrhnutá do troch kapitol: Tón – Interval – Akord. V kapitole Tón sa dozvie hudobník v prístupnej forme všetko, čo fyzikálna akustika môže pre hudobnú akustiku ponúknuť. Samozrejme, je tu obsiahnutá aj problematika recepcie, schopnosti slu-

chu. Zo základných fyzikálnych vlastností sa vysvetľuje aj priorita pentatoniky, ktorá je rozšírená na zemeguli tak, že ide o paralelizmy a nie genetické filiacie (Eskimáci, Pygmejci, prvotne pospolné kmeňe). Pravdepodobne ešte starší tónový rad je „slendro“ známy z Javánskych ostrovov. Práca pojednáva o tom, ako sa má temperovaná dvanásťtónová škála k tónoradom ostatným, čo je štvrttón, trištvrttón, šestínový tón a aké sú ich objektívne prepočty v centoch. Je vzrušujúce pozorovať križovatku prírodovedných poznatkov s kultúrohistorickými a genetickými teóriami tónových systémov. Autor tu rozvíja syntézu systematických a historických poznatkov Henricha Husmanna z prvej polovice nášho storočia. Mimoriadne zaujímavé sú state v druhej kapitole o recipročnom pôsobení simultánne znejúcich tónov. Sú to zaiste už pojmy známe z akustiky: konsonancia, disonancia, diferenčné tóny, splyvanie, tónový charakter, interval v binaurálnom počúvaní, sú tu však nanovo systematizované a integrované v nových laboratorných prácach. Akord je „transponovateľný tvar“ a nie je len tónovou konšteláciou, ale intervalovou konšteláciou určenou proporčnými číslami. „Myšlienka, že náš hudobný systém je daný obmedzeným výberom z možných a počutých intervalov, že neovplyvňuje iba melodickú líniu, ale udržiava v medziach aj harmóniu, ktorá je určená nielen prírodnými danosťami, ale hlavne kultúrnymi tradíciami, bola príčinou vzniku základného hudobného výskumu na salzburskom Mozarteu“ píše autor. Ja by som volil radšej formuláciu, že tóny, intervaly a akordy sú usporiadané vo viacdimeználnej sieti sonančného systému, v rámci ktorého vznikajú vzťahy a napätia podriadené univerzálnym zákonitostiam medzi kmitaním zvuku, sluchom človeka a apercepciou znejúcej hudby. Fyzikálne, biologicko-antropologické a kultúrohistorické vrstvy fenoménu hudba tu poskytujú veľa inšpirujúceho pre muzikológa i pre tvorivých hudobníkov. Recenzent sa domnieva, že takéto poznatky by mali tvoriť súčasť všeobecného hudobného vzdelania profesionálov.

medzinárodné fórum elektroakustickej hudby  
international forum of electroacoustic music

# ifem '92

5. až 7. november 1992, Bratislava, Dolná Krupá



G. Franco Maffina

Ako už z názvu vyplýva, Bratislava a Dolná Krupá boli nedávno miestom významného medzinárodného podujatia v oblasti elektroakustickej hudby, ktoré pripravilo Centrum pre elektroakustickú a computerovú hudbu a Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu. Ako pamätník prvopočiatkov tejto hudby i zroda rozhlasového Experimentálneho štúdia (ktoré sa takto nazvalo iba preto, že slovo elektroakustická hudba bola na indexe), mám radosť z toho, že sa toto pracovisko zásluhou jeho pracovníkov stalo medzinárodné uznávaným. Počnúc Petrom Kolmanom, cez Jozefa Malovca až po inž. Petra Janíka, končiac dnešnou mladšou generáciou inž. Jurajom Durišom a i. sa slovenská elektroakustická produkcia stala medzinárodným pojmom. Presvedčil som sa o tom aj v roku 1989 počas 15. ročníka Muzički biennale Zagreb, kde podstatnú časť bienale tvoril rozsiahly cyklus k 40 rokom elektroakustickej hudby. V rámci tohto cyklu odznel reprezentatívny výber elektroakustickej hudby počnúc Etude pathétique a Etude violette (1948) Pierra Schaeffera, cez skladby V. Ussachevského, H. Eimerta, K. Stockhausena, B. Madernu, G. M. Koeniga, L. Beriu, J. A. Riedla a i. až po najnovšiu súčasnosť. Hneď na čele druhého koncertu stála skladba Jozefa Malovca Orthogenesis v realizácii nášho štúdia. K bienale vyšla zaujímavá publikácia Hansa Ulricha Humperta a Vladana Radovanoviča „40 rokov elektroakustickej hudby“ v nemeckom a chorvátskom jazyku. Publikácia veľmi podrobne podáva prehľad vývoja elektroakustickej hudby od jej počiatkov „musique concrète“ cez elektronické skladby, až po periodiaciu elektroakustickej tvorby v rokoch šesťdesiatych, sedemdesiatych a osemdesiatych. Publikácia má zaujímavú bibliografiu a samostatnú časť Vladana Radovanoviča: Tretí program – elektroakustické štúdio – Radio Belehrad. Uvádzam to preto, že terajší medzinárodný seminár je veľmi aktuálnym dôvodom aby „dejiny“ našej slovenskej elektroakustickej tvorby boli teoreticky a publicisticky spracované a vydané.

Pripomeňme si ako H. U. Humpert charakterizuje situáciu v oblasti elektroakustickej hudby na Slovensku.

„Experimentálne štúdio poľského rozhlasu vo Varšave, založené v roku 1958 Jozefom Patkowskim, sa spočiatku venovalo predovšetkým účelovej tvorbe pre rozhlas a film, podobne ako aj Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu v Bratislave, založené 1965. Odhladnuc od toho, že tento druh hudby nebol tolerovaný, nehovoriac už o nezáujme zo strany všemocnej ministerskej byrokracie, museli tamojší skladatelia hľadať svoje cesty s nasadením všetkej fantázie a často aj Isti. Priradené, že zo západných rozhlasových vysielaní poznali – najmä v polovici 60-tych rokov – ako ich kolegovia v Kolíne, Miláne, Štokholme a inde, pracovali s elektronickými zvukmi, s akými stylistickými problémami sa zaoberali a aký búrlivý vývoj elektronickej techniky nastal, keď vznikol syntetizátor. Postupne – v dôsledku nastupujúceho politic-

kého uvoľňovania v Európe, začali sa prejavovať schopnosti a talent mnohých východoeurópskych skladateľov – vznikali aj v týchto štúdiách skladby, ktoré sa stylisticky už neorientovali na „socialistický realizmus“, ale skôr na západnú avantgardu: v Bratislave napr. diela ako „D 68“ Petra Kolmana alebo „Punctum alfa“ a „Orthogenesis“ Jozefa Malovca. Názov skladby Orthogenesis je pôvodne pojem z biológie, ktorým sa označujú cieľené zmeny znakov v priebehu vývoja rodu-kmeňa, čiže má charakterizovať cieľený vývoj znakov v priebehu kompozície. Skladba, v ktorej určité štruktúry radu tónov nie sú nepodobné Stockhausenovmu Gesang der Jünglinge, sa správa občas veľmi agresívne, niekde je až násilne nevedomá (alebo dokonca vedomá) reakcia skladateľa na jeho umeleckú existenciu, možno dokonca je to i predtucha katastrofy, ktorá dohľadla na celú krajinu i na Bratislavské štúdio rok po vzniku Orthogenesis, keď invázia Varšavského paktu 1968 prudko ukončila politickú i umeleckú slobodu.“

Úvod k medzinárodnému semináru tvorila prednáška G. Franco Maffina Hudobný a výtvarný futurizmus (v kinosále SNG) a v ten istý večer v rozhlase sa uskutočnil koncert elektroakustickej hudby o ktorom píše Jozef Malovec. Ďalšie dva dni boli vyhradené sympóziu v Dolnej Krupě na témy tradície, súčasnosť a perspektívy elektroakustickej hudby v stredo-európskom regióne, výučbe elektroakustickej hudby a prezentácii skladieb.

Z početných zahraničných i domácich referencií sa väčšina zamerala na zhodnotenie doterajších tvorivých výsledkov v elektroakustických štúdiách v jednotlivých krajinách a načrtla aj čiastkové, spoločenské, ekonomické a kulturologické problémy. Či už to boli referáty, zvukové demonštrácie či prezentácie skladieb Hugh Davisa, Romana Bergera, Jánosa Deecényho, Jozefa Patkowského, Zoltána Pongrácza, Lothara Voigtlaendera, Dietera Kaufmanna a ďalších, všetky poukázali na skutočnosť, že elektroakustická hudba už nie je módnym výstrelkom, že nie je ani „trójskym koňom“ pre prenikanie buržoáznej ideológie, ale svojším druhom umeleckej tvorby, umením sui generis, ktoré má svoju vlastnú poetiku, zmysel, reč, komunikáciu, svoje vlastné dejiny, skúsenosti, úspechy i omyly, vlastnú literatúru, svoj vlastný kulturologický a filozofický aspekt. Elektroakustickú hudbu nemožno nikomu nútiti, ale nemožno ju brať ako neregulárnu, ani ju spochybňovať. Cesta k jej pochopeniu je individuálna a slobodná, tak ako musí byť aj tvorba slobodná. Preto považujem IFEM '92 čosi ako nadviazanie na násilne pretrhnutú ríň smolenických seminárov, ako obnovu jej ideí a patrí do našej súčasnosti. Prezentáciou prvej CD platne na spoločenskom stretnutí sympózia vlastne vyvrcholilo a vytvorilo bodku za úspešnou akciou. Pre budúcnosť – treba doriešiť aj komunikáciu t. j. náležité odborné tlmočenie. V každom prípade bol položený veľmi solidný základ pre permanentnú akciu a šanca, ktorú poskytuje zázemie autorov, organizátorov i prostredie v Dolnej Krupě, by sa malo využiť pre jedinečnú medzinárodnú akciu.

MARIÁN JURÍK

## Rekognoskácia v teréne

ROMAN BERGER

1) Naše sympóziu je – pokiaľ sa nemýlim – z viacerých dôvodov akýmsi medzníkom v doterajšej histórii slovenskej elektronickej hudby. Nie len preto, že ide o prvé podujatie tohto druhu v ČSFR – nota bene v momente evidentnej agónie tohto štátu. Dochádza k nemu aj v čase, keď generačná „výmena stráži“ je už nesporným faktom. Dodal by som, že je to prirodzený fakt: veď od prvých pokusov, naivných či insitných hier s primitívnymi magnetofónmi značky Sonet, ktorými sme elektronické dobrodružstvo v tejto, ako som už spomenul – dnes zomierajúcej republike – spolu s Iljom Zeljenkom začali, uplynulo 32 rokov. Prejavuje sa tu teda akýsi makro-biorytmus.

Bolo by lákavé pozrieť sa z odstupu na zrejme už dokončenú kapitolu seniorov a už dávnejšie načatú kapitolu juniorov a pokúsiť sa odhadnúť tendencie, porovnať horizonty či méty zašifrované v obidvoch súboroch skladieb.

Bolo by možné uvažovať o estetikách jednotlivých autorov či jednotlivých období; bola by potrebná analýza vzťahu medzi estetikou a politickou klímou, jej výkyvmi, analýza, ktorá by prispela k objasneniu podielu strachu, úzkosti či jednoducho bezcharakter-

nosti v premenách zdanlivo autonómnych umeleckých štruktúr.

Bolo by možné skúmať, či a do akej miery platí téza, že úroveň skladieb závisí od technického vybavenia štúdia – sám na takú závislosť neverím a podozrievam, že tí, čo ju hlásajú si pletú umeleckú úroveň s technologicou a pletú si ich preto, že sa v problematike tej prvej nevyznajú.

Tie – a celý rad ďalších aspektov, relácií a problémov by som rád prenechal špecialistom. Chcel by som sa totiž pozastaviť pri tom, čím sa špecialisti nezaobierajú, čo neleží v záujmových okruhoch muzikologických ani umenovedných disciplín, a čo napriek tomu nie je pri pokuse o „rekognoskáciu“, o „vymedzenie súradníc“, či „orientačných bodov“ irelevantné. (Vojenské termíny tu nepoužívam len tak, na efekt, ale preto, že som presvedčený, že kultúra, o ktorú mi ide je de facto vždy bojom o kultúru.)

Chcel by som sústrediť pozornosť – vašu aj svoju vlastnú – na problém zmyslu. Chcel by som položiť primitívnu, insitnú otázku – nota bene otázku na prvý pohľad úplne „nepraktickú“ (t. zn. v očiach dnešných „pragmatikov“ hlbú a zbytočnú): Aký zmysel má elektroakustická hudba dnes? Dnes, t. zn. doslova „tu a teraz“ – 5. 11. 1992, t. zn. necelé dva mesia-

ce pred rozpadom štátu na „cestu do Európy“, ináč po tých vyše 30-tich rokoch „totality“ a zápasu s ňou aj po tých takmer troch rokoch od „víťazstva nad totalitou“ – podľa mňa veľmi problematického víťazstva...

K tomu, aby sme sa mohli priblížiť k hypotetickej odpovedi, je potrebné sa pozrieť na aktuálny status quo EH-y v akomsi globálnom merítku. V súlade so zásadou ekológov, ale aj Rímskeho klubu: „Mysliť globálne – konať lokálne“. Je to iste trúfalosť. Najmä ak dodám, že to bude pohľad „outsidera“ (nestal som sa ním zámerne, ale via facti). Keď sa napriek tomu chcem o to pokúsiť, tak preto, že sa mi zdá, že mám akési alibi: ostali mi do dnes sympatie k EH-e aj nostalgia za časom, ktorý som mohol tráviť v bratislavskom a neskôr aj vo varšavskom štúdiu...

...na tomto mieste by som si dovolil malú digresiu: nie je to iba samotné médium či aparatúra, ktoré vyvolali vo mne trvalú sympatiu a nostalgiu – tradične hovoriac „lásku“ – sú to rovnako aj ľudia, ktorí nie len nepodľahli tlakom minulej doby, ale dokázali zo svojich pracovísk vytvoriť akési oázy, ovzdušie prajné kritikému a kreatívnemu mysleniu, imaginácii, reflexii; sú to asi predsa v prvom rade ľudia (až potom stroje či dokonca zázračné stroje) s ktorými som spolupracoval: Janko Backstuber, „Pierre“ – ing. Peter Janík, neskôr „Dudo“ – ing. Juraj Duriš – a naši spoloční milí „šéfi“: Peter Kolman a Jozef Malovec; potom to boli milí a veľkorysí priatelia z varšavského štúdia: Józef Patkowski a Ing. Krzysztof Szlifierski (tu by som len dodal, že úloha Jozefa Patkowského v kontexte slovenskej elektronickej hudby by si vyžadovala zvláštnu štúdiu) – a nakoniec tí, čo boli pri začiatkoch: ing. Ivan Stadtrucker a – žiaľ, už tak dlho zosnulý – Janko Růčka, „enfant terrible“ a „spiritus movens“ v jednej, ako sa ukázalo – tak krehkej osobe... Vďaka!

2) Prv ako sa pokúsim o ten outsiderský pohľad, dovoľm si skonštruovať dve hypotetické diagnózy ľudí „zaangažovaných“ – pohľad imaginárneho profesionála-fanatika EH a po-



Nestor slovenskej elektroakustickej hudby Ivan Stadtrucker

hľad imaginárneho profesionála – tradične orientovaného odporcu EH.

Nebudem ani jeden, ani druhý, konkretizovať – detailizovať – ide mi v podstate o akúsi teoretickú konštrukciu. Vyjadřím to iba heslami:

– Profesionál-fanatík EH predostrie nám obraz priam explozívneho vývinu, urobí výpočet inovácií, úspechov, v mnohom nesporných, relativizujúcich „normálnu hudbu“.

– Profesionál-odporca pripomenie všetky známe, snáď aj nové kontraargumenty ako kapituláciu pred technikou, prejav odcudzenia etc.

Prvý bude optimisticky plánovať, organizovať, pracovať; druhý odide s neotrasenou istotou, že „to všetko“ je omyl, blud, paranda – alebo ako sme to zažili u nás, v časoch „totality“: záškodnícka činnosť, deštrukcia socialistickej kultúry a pod.

Na margo istoty tých prvých by som iba poznamenal, že vychádza z dvoch zdrojov: v začiatkoch EH vznikli dve rodiny: rodina potomkov metódy, ktorá sa zrodila v Kolíne a rodina potomkov parížskeho štúdia. V Kolíne dominovala abstraktná idea, ktorú K. H. Stockhausen vyjadřil: „Die elementaren Mikrostrukturen und die Makrostrukturen einer Komposition werden von der einen, totalen Werkidee abgeleitet“: „Werkstruktur und Materialstruktur sind eins“.

Ako vieme, neskôr došlo k fúzii týchto prístupov a napokon k fúzii elektronickej hudby s inštrumentálnou hudbou, tak ako to prorokoval P. Boulez v texte „An der Grenze des Fruchtlandes“. Dodajme len, že čoskoro na tú hranicu boli dopravené computery správané novými zástupcami nadšencov. Otázkou, na ktorú si netrúfam dať odpoveď je, že či – a keď áno, tak v akých prípadoch, bola hranica prekročená.

pokračovanie na str. 9



Pohľad na auditórium sympózia



# KONCERT ELEKTROAKUSTICKEJ HUDBY

Dnešná slovenská elektroakustická hudba má svoje korene v generácii skladateľov, teoretikov a technikov, ktorí nastupovali do praktického života koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov. Počiatčným impulzom k nej bol možno i akýsi protest proti vtedajšiemu jednotnému socialisticko-realistickému oficiálnemu názoru, tvrdo presadzovanému. Ak sa však niekto začne zaoberať elektroakustickou hudbou je do tej problematiky tak vtiahnutý, že sa z toho už von nedostane a výsledky sa čoskoro dostavia, pretože táto práca u každého priam rozvíja kreativitu. Je to neustále objavovanie a nachádzanie nových svetov. Nie nadarmo uviedol i svetoznámy francúzsky skladateľ Olivier Messiaen pri svojej jedinečnej návšteve Bratislavy pred niekoľkými rokmi, že sa mu zdá, ako keby jediným momentom v hudbe 20. storočia, ktorý je skutočne nový, bola oblasť elektroakustickej hudby. A takto sa i kedysi slovenská elektroakustická tvorba akoby zviezla na politickej liberalizačnej vlne šesťdesiatych rokov, ba dokonca bola i jej pevnou kultúrnou súčasťou. A natoľko sa etablovala doma i v cudzine, že dnes už môže druhá generácia skladateľov, muzikológov i technikov poriadkať medzinárodné sympóziá. Ba dokonca s pomocou fondu Pro Slovakia už vyšiel konečne i doma, reprezentačný dvojplatňový CD titul, ktorý dôstojne reprezentuje bratislavské elektroakustické pracovisko Slovenského rozhlasu.

Kľúčovým momentom medzinárodného sympózia bol i koncert dňa 5. 11. t. r. v budove Slovenského rozhlasu. Už vopred treba poznamenať, že bol dokonale pripravený i po stránke novej interpretácie diel na páske v danom priestore. Ozvučenie viacerými reproduktormi, cieľavedome rozmiestnenými v koncertnom štúdiu, umožňovalo i poslednú tvorivú úpravu skladateľom, ako keby ovplyvnené najnovšími trendami skupiny francúzskych tvorcov, presadzujúcich akuzmatický prístup – teda priamo tvorbu hudobného procesu v konkrétnom priestore. Ten koncert mohol zaznieť rovnako v Paríži alebo v Tokyu, či v Buenos Aires alebo v Bruseli. Domáce i zahraničné publikum so záujmom sledovalo celý priebeh.

Ponajprv zaznelo dielo brnianskeho priekopníka počítačovej hudby **Rudolfa Růžičku**, nazvané Crucifixion I., inšpirované svetoznámym obrazom Salvatora Daliho. Nakoľko poznám ten obraz, môžem konštatovať, že jeho hudobné vyjadrenie bolo adekvátne.

Popredný maďarský skladateľ **János Decešny** prezentoval zo svojej tvorby dielo Kameň, kde základným stavebným zvukovým materiálom sú konkrétne prírodné zvuky rôznych druhov kameňa, od vulkánu a lávy cez skaly a hru menších a väčších kameňov, ďalej cez kvaple a drahokamy, až po štrk a piesok.

tvorcov **Zoltán Pongrácz** sa prezentoval dielom Concertino per zimbalo ungherese, ktoré okrem hudby z pásky, ešte naživo interpretovala skvelá **Viktória Herenczárová**. Dielo skúseného autora vzbudilo zasluženú pozornosť, i keď je opreté o vyložene špekulatívne prostriedky tvorby, ako to už pri tomto autorovi býva.

Na mňa však osobne vari najsviežším dojmom zapôsobil dielo mladej poľskej skladateľky **Magdalény Długoszovej**, ktoré realizovala v našom štúdiu v minulom roku. I keď východiskom jej opäť boli prírodné zvuky,

zov diela Pri prameni, evokuje temer mystické vízie, ak ho dáme do súvislosti s počutým.

Nasledovali ešte dve diela, ktoré však už mali skôr multimediálny charakter. Obe totiž prekračovali čistý rámec hudby. Ponajprv zazneli vybrané ukážky zo široko koncipovaného diela rakúskeho skladateľa **Dietera Kaufmanna**, ktoré interpretoval sám autor v spolupráci s jeho manželkou **Gundou Koenigovou** – ktorá ho dopĺňala hereckými akciami. Musím konštatovať, že toto časovo rozsiahle dielo, vlastne celovečerné predstavenie, by bolo potrebné vidieť a počuť vcelku, aby sme ho v tých proporciách mohli objektívne zhodnotiť, pretože vybrané ukážky boli iba akousi propagačnou náhradou za kompletný projekt. Je len samozrejme, že ma práve preto neuspokojilo bezozbytku. Dúfam len, že toto významné dielo budeme môcť percipovať niekedy kompletne.

V závere koncertu zaznelo dielo mladého slovenského skladateľa **Petra Zagara** – Hudba zo štúdia. Nebola to však sama hudba, do akcie sa ešte zapojila i skupina súčasného tanca, pod vedením Zuzany Hájkovej. Teda opäť typické multimediálne dielo. Kombinácia tanca, živej hudby a hudby pripravenej na páske si vyžaduje veľmi cieľavedomú a koncentrovanú kompozičnú prácu. Zagar však túto prácu zvládol, i keď azda nie celkom bezozbytku. Nepodarilo sa mu vari celkom pregnantne artikulovať skryté symboly vo vzájomnej koordinácii, aby pôsobili komplexnejšie. Rozhodne však toto dielo mu poskytne dostatok skúseností pre budúcnosť, aby mohol mnohé veci artikulovať presvedčivejšie.

Záverom by som rád tľmočil akýsi osobný postreh. Akokľvek neprajníci elektroakustickej hudby kedysi argumentovali tým, že je to kozmopolitická hudba, v súčasnosti, ale i starších dielach vystupujú výrazne do popredia skutočné národné rysy tejto hudby. I v referátoch na sympóziu sa ozývali formulácie, najmä zo strany Poliakov a Maďarov, že ide o typické prejavy národného charakteru. I našu tvorbu s viac ako tridsaťročnou tradíciou vďaka vo svete označujú ako typicky slovenskú a tak ju chápu už dávnejšie i slovenskí skladatelia. **JOZEF MALOVEC**



**Magdalena Długosz interpretuje svoju kompozíciu na koncerte v rámci IFEM '92 v štúdiu 5 Slovenského rozhlasu.** Snímka B. Sálek

Z tohoto jednotného, ale i jemne diferencovaného materiálu, podarilo sa mu sklbiť koncíznu skladbu, plnú vnútorného pohybu a napätia.

Nestor maďarských elektroakustických

ky, ich re-syntéza, digitálne samplovanie do počítača, prinieslo celkom nový uhol pohľadu na súčasný spôsob práce v štúdiu, pričom jej zmysel pre mieru, vyrovnanosť formy a práce s detailom je obdivuhodný. Už i samotný ná-

## Hudobný svet ILJU ZELJENKU

Keby som mal písať len o hudbe, bolo by to oveľa ľahšie. Lenže prichádza čas, keď sa treba popasovať s úlohou napísať, ba priam portrétovať tvorca hudby. Lebo i keď hudba v tých najkrajších prípadoch prichádza z neznáma, niekto ju predsa len musí zapísať; dať tomuto neznámemu hlasu určitý poriadok, aby sme to čo počujú niektorí, mohli počuť všetci. Toto striafanie sa do notových čiar a medzier je vec nesmierne dôležitá; márne by znel hlas z neznáma, márne by rezonoval celý vesmír v ľudskom vnútri, keby sa skladateľ nevyvíčil v schopnosti všetko to, čo počuje zapísať. Zdá sa mi, že asi toto bol hlavný problém pre I. Zeljenku v rokoch učňovských: hlas z neznáma síce prichádzal, ale unikal, strácal sa v zábudlivej pamäti či v roztopšnej improvizácii, ktorá sa bez stopy vytratila ako prchavá vidina. Improvizácia stojí ešte veľmi ďaleko od skutočnej tvorby, schopnosť počuť hlasy z neznáma sú len predpokladom. Predpokladom, ktorý možno premrhať alebo zveladiť. Ilja Zeljenka túto danosť, ako viem, zveladil. No zveladoval ju nielen v školských laviciach, ale i dlho potom. Zrejme bolo potrebné zničiť a roztrhať veľa papiera, aby sa človek naučil napísať to, čo počuje. A to je vlastne celé tajomstvo Zeljenkovej tvorby. Vedieť to všetko zapísať je zaisť i časť úmornej práce, bez ktorej to však nejde a ktorá dáva veciam konečnú podobu. Tu by som teda nehľadal tajomstvo či kľúč k pochopeniu Zeljenkovej tvorby, ale skôr v tej istej prvej fáze, ktorá má čiste duchovnú podobu. To je presne to, čo umelec dostáva do vienka – to ďalšie je výsledkom tvrdej práce. V Zeljenkovom prípade stojí však nad spomínanými vecami zvláštny strážca, ktorý dozerá na to, aby sa nie všetko dostalo do výsledného tvaru, aby sa prvotné impulzy korigovali, prípadne posilnili ďalšími novými nápadmi. Filter intelektu a sebakontrolovania funguje. Nie, že by intelekt nedôveroval intuícii – to rozhodne nie, len chce i on kooperovať, chce sa spolupodieľať na veciach ako partner. Zdá sa, že Zeljenka dokázal postupne v sebe zharmonizovať participujúce zložky a riadiť ich. Našťastie nedopustil, aby intuícia pohltila iné sily, ktoré v tvorbe spolupôsobia. Hlas z neznáma teda prichádzal skôr než

schopnosť ho zapísať a pravdepodobne i neskôr sa nemuselo podariť zaznamenať všetko to, čo na skladateľa doliehalo. To, čo postupne začínalo vychádzať z pera sa nijako nepodobalo na hmlistý či nesmelý začiatok. Bolo teda zrejme, že proces tvorby sa začal oveľa skôr, než proces zhmotňovania ideí do podoby notového záznamu. V prípade I. Zeljenku by som túto transformáciu zo sveta ideí do zhmotneného tvaru nijako nebagatelizoval. V tom je totiž jedna z jeho veľkých predností, že dokáže zapísať znejúcu víziu; že ju dokáže zaznamenať nesmierne presne. To je vlastne jeden z veľkých problémov tvorby, alebo presnejšie osobný problém každého, kto si trúfne komponovať. Zeljenka vedel zhmotňovať svoje hudobné predstavy a navyiac z jeho batoha sa priam vysypala taká hudba, na ktorú už v začiatkoch mnohí upriamili pozornosť a záujem. Nebudem tieto diela menovať – každý si ich názvy môže prečítať v skladateľových profiloch. Napokon, názvy sú i tak

veľmi približné a len nedokonalo sa dotýkajú znejúceho tvaru hudby. Oveľa dôležitejšie je nastolenie otázok súvisiacich s tým – aká je vlastne táto hudba, aký má výzor, čo hovoriť... každý v nej bude hľadať niečo iné, ja však verím, že súhrn názorov na túto hudbu by nebol až tak rozdielny a protirečivý. Od skladateľovho vstupu do hudobného života bolo zrejme, že prišiel so svojím vlastným hudobným svetom. Nie ako novátor, ale ako pokračovateľ ideí, že pravým umelcom je len ten, ktorý sa preukáže svojím vlastným duchovným svetom – svojím kozmom. To, čo vychádzalo zo Zeljenkovho pera, malo v sebe už od začiatku nesmierne veľa protirečení. Bola to hudba, ktorá bola súčasťou, no zároveň v nej tľela zvláštna archaická tajomnosť. Až zrazu človek nevedel ako sa tieto dva svety vliavajú v jedno, kde končí pohanské rínčanie hudby akoby totému a kde sa toto všetko prelína do súčasnosti. Alebo, ako sa skrúcajú tajomné kantilény do rôznych zakľína-

díel, tajomných magických obrazov a formulácií. Kde sa vzal tento svet rovinného pohanského videnia? Slová sú len nedokonalou pomôckou tam, kde sa pohybujeme v oblasti duchovna – no bez nich sa nedajú veci vypovedať. To, čo som dosiaľ o Zeljenkovej hudbe povedal, je len nepatrné torzo z toho, čo by bolo potrebné ešte povedať. Pretože v hudobnom svete žijú i tklivé polohy nočnej hudby – opantané opäť akýmsi tajomstvom. Niekedy dávno som nazval Zeljenkové melodicke tvary stenochoरिकkými – dnes by som to povedal trochu ináč. Je v nich aj istá ceremoniálna obradnosť, ktorá nechce byť vefavraná. Preto tá tvrdošijnosť, koncentrovanosť na strohú formuláciu, aby nedošlo k prestúpeniu tabu – prísneho príkazu, ktorý nedovoľuje prekročiť prísne vymedzený myšlienkový diaľpazón. Ako nazvať túto skladateľovu črtu? Alebo, ako vykresliť narábanie s časom, mierou, proporionalitou, metrickou a rytmickou prácou...

Na jednej strane je to pocit bujarej živelnosti a na strane druhej opäť prísnosť, ktorá dáva veciam priestor len po určitú hranicu. Nie všetko si človek dokáže osvojiť z duchovného sveta ako trvalú hodnotu. Bohato rozvetvená tvorba však dáva priestor na výber. V tomto panteóne diel (dovolím si povedať) však už spoznáваме identitu onoho hlasu z neznáma. Čaro prvých dotykov je za nami, prichádza súdny deň a tým je v umení čas. A ten bude veru prísnejší a dôslednejší, než vrtošivé názory ľudí. Otázka hodnoty je tajomstvom, ktoré si netrúfam rozlusknúť. Možno to človek tuší v neverbálnej sfére, možno to všetko i neobratne vyslovuje. Dôležité je, aby bol človek napojený na frekvenciách transcendentna, aby s ním viedol dialóg v mlčaní a počúvaní. Možno po čase hlas z neznáma človeka osloví – možno aj nie. „Veni creator spiritus“ tak to bolo napísané na pracovnom stole G. Mahlera. Bola to skoro pokorná prosba, skoro ako súčasť modlitby, v ktorej človek prosí stvoriteľa o chlieb každodenný, ba dokonca ešte o niečo viac. Na to sú však nebesá ešte skúpejšie. Naša neskromnosť spočíva neraz v tom, že si to nechceme priznať. Preto je ťažšie nepísať než písať. Šalamún vysoko ocenil jedno i druhé. Na prahu istých životných križovatiek počítujeme potrebu a túžbu tak trochu bilancovať. A tak ostáva v platnosti i naďalej „Veni creator spiritus“.

IGOR BERGER



Snímka R. Polák



Nedávno, jeden z najvýznamnejších žijúcich dirigentov súčasnosti Sir Georg Solti oslávil svoju osemdesiatku (21. 10.) v plnej pracovnej aktivite. Pre svoj večer si „oslávenc“ vybral londýnsku Covent Garden, Verdiho Othella, Placida Dominga, Kiri Te Kanawu a ďalších, aby dokázal, že je ešte stále pánom operného javiska.

Budapeštiansky rodák, žiak Zoltána Kodályho, Ernesta von Dohnányiho a Bélu Bartóka na Lisztovej akadémii v Budapešti, začal dirigentskú kariéru v budapeštianskej opere, r. 1936 a 1937 bol v Salzburgu Toscaniniovým asistentom. Hoci bol vynikajúcim klaviristom (v Ženeve r. 1942 na medzinárodnej súťaži získal 1. miesto), po štúdiu u Felixa Weingartnera v Zürichu sa definitívne rozhodol pre dirigentskú kariéru. Pôsobil ako dirigent švajčiarskeho rozhlasu, šéfoval v mnichovskej, riaditeľoval vo frankfurtskej opere, dirigoval

## G. Solti osemdesiatročný

mnohé svetové operné súbory a orchestre. Vrcholom jeho interpretačného majstrovstva je však dlhoročná spolupráca s Londýnskou Covent Garden operou, Chicagským symfonickým orchestrom, Londýnským filharmoniickým orchestrom, Parížskou operou. Pod jeho taktovkou i umeleckým vedením dosiahli citované hudobné inštitúcie vrchol svojho interpretačného majstrovstva. V jeho opernom repertoári boli Mozartove opery, patri dodnes k jedinečným interpretom opier

Richarda Straussa a Richarda Wagnera, pamätné sú jeho inscenácie Hindemithovho Cardillaca a Bergovej Lullu vo Frankfurte, Straussova Elektra v San Franciscu, Straussova Salome a Wagnerova Valkýra v Chicagu, v Paríži Mozartova Figarova svadba a Schönbergov Mojžiš a Áron a i. Jeho štýlový záber bol neuveriteľne široký. Osobitou kapitolou v Soltiho doterajšej biografii je nahrávanie pre gramofónovú firmu DECCA, pre ktorú natočil vsuktu jedinečné nahrávky. Spomeňme aspoň Wagnerovu Valkýru z roku 1957 s Kirsten Flagstad a Viedenskou filharmóniou, kompletný Ring z 1965 a najmä Tristana a Isoldu s Brigit Nilsonovou (čo je podľa mňa dosiaľ neprekonaná nahrávka), Berliozovho Benvenuto Celliniho a Mahlerovu 7. symfónia, z roku 1972, o rok neskôr realizovanú Berliozovu Fantastickú symfóniu, diela Straussa, Verdiho a i. Stal sa viacnásobným nositeľom najvyšších pôct za gramofónové nahrávky, ktoré dodnes sú skvostom gramofónových diskotiek.

Richarda Straussa a Richarda Wagnera, pamätné sú jeho inscenácie Hindemithovho Cardillaca a Bergovej Lullu vo Frankfurte, Straussova Elektra v San Franciscu, Straussova Salome a Wagnerova Valkýra v Chicagu, v Paríži Mozartova Figarova svadba a Schönbergov Mojžiš a Áron a i. Jeho štýlový záber bol neuveriteľne široký. Osobitou kapitolou v Soltiho doterajšej biografii je nahrávanie pre gramofónovú firmu DECCA, pre ktorú natočil vsuktu jedinečné nahrávky. Spomeňme aspoň Wagnerovu Valkýru z roku 1957 s Kirsten Flagstad a Viedenskou filharmóniou, kompletný Ring z 1965 a najmä Tristana a Isoldu s Brigit Nilsonovou (čo je podľa mňa dosiaľ neprekonaná nahrávka), Berliozovho Benvenuto Celliniho a Mahlerovu 7. symfónia, z roku 1972, o rok neskôr realizovanú Berliozovu Fantastickú symfóniu, diela Straussa, Verdiho a i. Stal sa viacnásobným nositeľom najvyšších pôct za gramofónové nahrávky, ktoré dodnes sú skvostom gramofónových diskotiek.

Hoci bol Solti svetovo uznávaným odborníkom na Wagnera a R. Straussa, svoje osemdesiatiny sa rozhodol osláviť Verdiho Othellom v londýnskej Covent Garden Opre. Malo to viaceré dôvody; jednak preto, že Solti bol pre Anglicko Sir Solti, a najmä preto, že oslavy vlastne usporiadala jeho londýnska gramofónová firma DECCA v úzkej spolupráci s londýnskou operou. K predstaveniu Othella dostal Solti k dispozícii to najlepšie čo v súčasnosti bolo k dispozícii: Placida Do-

MARIÁN JURÍK

# Festival súčasnej hudby ULTIMA, Dni severskej hudby

V existujúcom neprebernom množstve festivalov súčasnej hudby je ťažké vytvoriť nový zaujímavý festival, ktorý by originálnou dramaturgiou zároveň potvrdzoval opodstatnenosť svojej existencie. Je to úloha nesmierne náročná a preto je len niekoľko festivalov, ktoré si zachovávajú svoju osobitosť.

Existuje určitá skupina tzv. „rotujúcich“ umelcov, ktorí nechýbajú na žiadnom renomovanom festivale súčasnej hudby. K nim patria Kagel, Feldman, Carter, Seclis, Reich, Xenakis, Nono, Berio, Maderna, Crumb sa postupne pripájajú mladší, ako Youngi Pagh-Paan, Tristan Murail, Alexandro Viňao a ďalší. Ani druhý ročník festivalu súčasnej hudby ULTIMA, ktorý sa konal 3.–10. októbra v Oslo, nebol v tomto smere výnimkou. Zazneli na ňom skladby všetkých spomenutých autorov. 8-dňový hudobný maratón mal však aj svoje špecifiká. A bolo ich hned niekoľko:

Nóri ako pomerne malá kultúra si uvedomujú nevyhnutnosť prijímania stále nových impulzov zvonku, aby to, čo je u nich najlepšie, nezapadlo v provincionálnom sebaoputovaní, ale aby sa mohlo presadiť v medzinárodnej konfrontácii. Aj svoj festival dokázali nasmerovať priamo do centra súčasného diania nielen pozvaním mnohých zahraničných umelcov, novinárov a hostí, ale aj tým, že zapojili do spolupráce prestížne domáce i medzinárodné inštitúcie.

Abý potvrdili severský profil celého festivalu a zároveň začlenili severskú prehladku

novej tvorby do medzinárodného kontextu, spojili NORDIC MUSIC DAYS s Ultimou a tak z 25 koncertov bola takmer polovica venovaná skladateľom severu. Myslím, že nemá zmysel vymenovávať všetkých autorov a interpretov, ale spomeniem aspoň tých, ktorí ma niečím zaujali.

Z domácich interpretov to bol Cikada ensemble, ktorý sa modifikuje podľa požiadaviek do rôznych obsadení. Najviac ma zaujalo v zostave sláčikového kvarteta, Cikada sláčikové kvarteto, ktoré uviedlo Crumbových Čiernych anjelov, Lutoslawského Sláčikové kvarteto a Sláčikové kvarteto mladého Fína Kimmo Hakolu.

Z nórskeho autorov to bola premiéra cirkevnej opery Nilsa Henrika Asheimu (1960) Martin Luther King, v ktorej autor využíva ako hudobný materiál černošské spirituály. Dost zvláštne pôsobila súčasná opera, využívajúca všetky náležitosti súčasnosti – tanec, alebo lepšie povedané pohyb, sólisty, zborný, orchester, svetelné efekty v priestoroch a akustike Dómu. Z ďalších mladých Nórov za povšimnutie stojí Rolf Wallin (1961) komponujúci s vynikajúcim citom pre bicie nástroje a Asbjorn Schaathun (1961), minulo-ročný víťaz skladateľskej súťaže o Cenu Gaudeamus.

V prezentácii ostatných severských krajín nechýbali diela dnes už renomovaných fínskych skladateľov – Kaaji Saariaho a Magnusa Lindberga. Mňa zaujala aj minimal music ovplyvnená skladba Concerto Grosso od dán-

skeho skladateľa Pelle Gudmundsen-Holmgreena.

Zo zahraničných neseverských účastníkov jednoznačne vynikal koncert KRONOS quartet, ktorý bol aj vrcholom festivalu. Byť v repertoári tohto súboru je pre súčasného skladateľa nesmierne ťažké. Z nórskeho skladateľa bola takto poctená Cecilie Ore so skladbou Present Subitus.

Okrem toho na koncerte nechýbal už tradičný repertoár súboru, diela Johna Zorna – tentokrát to bol The Dead Man (1990), ako aj preslávené Different Trains (1988) od Steva Reicha. Vidieť KRONOS QUARTET naživo je skutočný zážitok, nielen pre ich dokonalú interpretáciu, ale aj kvôli spektakulárnemu chápaniu koncertu, to je s komplexným vyriešením všetkých detailov, svetelných a scénických efektov.

Napriek dodržaniu všetkých konvencií, ktoré sa od festivalu súčasnej hudby očakávajú, predsa len sa organizátori ULTIMY snažili prezentovať čo najširšie spektrum rôznych štýlov súčasnej hudby, ba čo viac, dbali aj na ich zaradenie do primeraného priestoru.

A tak jednou z festivalových akcií bol koncert voľne improvizovanej hudby s Joelle Léandre Triom. Výborné muzikantky – spev, kontrabas a klavír – všetky tri ženy, príjemne osviežili svojou muzikalitou a invenciou.

Nemôžem nespomenúť ešte jednu závideniehodnú zvláštnosť festivalu. Nestáva sa často, aby sa jedným dychom s festivalom súčasnej hudby vyslovovalo aj meno naftovej spo-



Kronos quartet

ločnosti. V prípade festivalu ULTIMA sa spoločnosť FINA preslávila nielen tým, že je hlavným súkromným sponzorom festivalu, ale aj preto, že jej predstaviteľ ani jeden deň nechýbal na festivalových podujatiach a veľmi aktívne sa zaujímal o dianie v oblasti súčasnej hudby. Aj tým ULTIMA napriek svojej menu prekročila mnohé zvyky a tradičné ULTIMY.

OLGA SMETANOVÁ

## INFORMÁCIE

- Wagnerov festival v Bayreute sa v roku 1993 začne 25. júla inscenáciou Tristana a Isoldy v réžii Heintera Müllera. Scénu navrhuje Erich Wonder, dirigovať bude Daniel Barenboim.
- Španielsky kráľ Juan Carlos vyznamenal Joaquína Rodriga titulom „Marqués de los Jardines de Aranjuez“. Nositeľmi tohto čestného titulu sa okrem iných, dosiaľ stali Andrés Segovia a Salvador Dalí.
- Francúzsky skladateľ a dirigent Pierre Boulez získal za tento rok Cenu Theodora E. Adorna, ktorú udeľuje vo výške 50 000 mariek mesto Frankfurt n./M. Slávnostné udeľenie ceny moderoval skladateľ Wolfgang Rihm.
- Teatro Comunale vo Florencii menovalo Semiona Bychkova za hlavného hosťujúceho dirigenta festivalu Maggio Musicale. Pre otvorenie festivalu, v máji 1993, nastuduje Janáčkovu operu Jej pastorkyňa. Bychkov naďalej zostáva šéfdirigentom Orchestre de Paris.
- Dlhoročný hudobný riaditeľ Nemeckej štátnej opery v Berlíne Heinz Fricke, bude hudobným riaditeľom Operného divadla vo Washingtone. V sezóne 1993–94 bude zodpovedný za orchester a všetky baletné, tanečné

- a muzikálové produkcie. Fricke, ktorý v rokoch 1961–1991 pracoval v Berlíne, bol predtým častým hosťujúcim dirigentom v nemeckých a európskych operných divadlách.
- Dmitrij Kitajenko, šéfdirigent Symfonického orchestra Hessenského rozhlasu vo Frankfurte, bude mať predĺženú zmluvu na ďalšie dve sezóny do roku 1996.
- Peter Ustinov bude na Drážďanskom hudobnom festivale 1993 inscenovať dve opery: Jolantu P. I. Čajkovského a Francesca da Rimini S. Rachmaninova.
- Švajčiarsky skladateľ Jost Meier napísal na libreto Georga Whyta operu o Dreyfusovej afére. Dielo bude mať svoju svetovú premiéru na scéne Nemeckej opery v Berlíne v sezóne 1993/94.
- Marjana Lipovšeková bola nemeckým ministrom kultúry Hansom Zehetmaierom menovaná za Komornú speváčku bavorskej štátnej opery.
- Skladateľská súťaž, ktorá sa uskutočnila v rámci 10. Viedenských letných seminárov pre Novú hudbu v roku 1992, vyhlásila tieto výsledky: 1. cena Wladimir Rosinskij (Rakúsko), 2. cena: Wolfgang Walter (Saarbrücken), 3. cena ex aequo Jonny-Gustav Johannsen (SRN) a Eve Duncan (Austrália).
- Nositeľmi cien skladateľskej súťaže Witolda Lutoslawského za rok 1992 sú Tetsuji Emura za dielo Interior no. 5. pre orchester, Thomas Reiner za dielo Two movements

- pre orchester a Massimo Mauricella za dielo Spectra pre orchester.
- Koncom septembra sa v Regensburgu uskutočnilo druhé Sudeto-nemecko-české sympóziom. Usporiadali ho Sudeto-nemecký hudobný inštitút a Univerzita v Regensburgu. Hlavnou témou sympózia bol Prínos Židov pre hudobné dejiny Čiech a Moravy.
- Finančné problémy berlínskych hudobných divadiel rastú. V súčasnosti je vo finančnej núdzi aj Nemecká opera, ktorá v dôsledku zníženia dotácií ešte vo februári, má ohrozenú prevádzku t. r. Ak sa situácia nezmení, a parlament neposkytne pomoc, v najbližšej dobe prevádzka divadiel bude musieť byť obmedzená. Prehlásil to intendant Nemeckej opery Gótz Friedrich.
- Louise Zemlinská, vdova po skladateľovi Alexandrovi Zemlinskom zomrela 21. októbra t. r. v New Yorku vo veku 92 rokov. Louise Zemlinská bola speváčkou najprv v Prahe a potom vo Viedenskej štátnej opere.
- Werner Raekwitz, intendant Komickej opery v Berlíne požiadal o uvoľnenie. V poslednom období sa totiž čoraz viac ozývali hlasy na jeho odstúpenie, nakoľko Raekwitz bol od roku 1981 námestníkom ministra kultúry NDR. Raekwitzova demisia bola prijatá, no súčasne bol požiadaný, aby zostal vo funkcii až do nástupu nového designovaného intendantu Komickej opery Alberta Kosta.
- Podľa zahraničnej tlače – mj –

## Viedenský filharmonici proti EHS

Prednedávnom sa v zahraničnej tlači rozšírila správa, že tradičný novoročný koncert Viedenských filharmonikov 1. januára 1993, sa bude konať v rámci reklamnej kampane Európskeho hospodárskeho spoločenstva. Tento brusselský „sen“ sa však neuskutoční. Viedenský filharmonici s takýmto podujatím nesúhlasia a nechcú niesť zodpovednosť zato, aby sa ich novoročné umelecké poslanstvo využilo na reklamu akéhokoľvek druhu. Toto odmietavé stanovisko kolégia filharmonikov prijala väčšina členov orchestru. „Umenie musí zostať umením“ – povedal na margo tohto rozhodnutia Werner Resel, predseda kolégia filharmonikov a dodal: „Chápeme, že niektorí politici majú záujem využiť novoročný filharmonický koncert ako reklamný prostriedok pre EHS a zvýšiť tým šancu na prijatie našej krajiny. Na strane druhej však takáto akcia by mohla spôsobiť opak, než splniť to, čo sa zamýšľalo.“

Na rozhodnutí Viedenskej filharmónie sa zrejme už nič zmení, konštatuje viedenský denník Die Presse a uzatvára, že na Nový rok si cestou rozhlasu a televízie nepozrieme vlajkovú výzdobu EHS a nevypočujeme jej hymnu. Filharmonici zostanú – tentoraz s Ricardom Muttim – pri Johannovci Straussovi.

– mj –





Tolcsvay, L. – Müller, P.: Evanjelium o Márii. Nová scéna Bratislava (Y. Lábska)	7/6
Verdi, G.: Korzár. SKO Žilina (P. Unger)	5/6
Verdi, G.: Traviata. Opera SND Bratislava (P. Unger)	21/6
***	
Jurik, M.: Don Giovanni v Stavovskom	2/6
Litschauerová, N.: Štyri premiéry	18/2
Podolská, A.: Katarina Izmajlova v La Scale	17/6
Unger, P.: Arabella – malý zážrak	14/6
Unger, P.: Boris podľa Tarkovského	1/6
Unger, P.: Do Remeša cez Prahu	18/6
Unger, P.: Komu sadli na lep?	22/8
Unger, P.: Kopčák „na skok“ doma	10/6
Unger, P.: MET včera a dnes	10/6
Unger, P.: Naparfumovaná Mignon	14/6
Unger, P.: Nemorinissimo	9/6
Unger, P.: Neohrozená kráľovná koloratúry	18/7
Unger, P.: Neprebudená Butterfly	22/8
Unger, P.: Piková dáma bez šablóny	14/6
Unger, P.: Talianske operné festivaly I., II.	16/6
	17/6
Unger, P.: Z kaluže do blata	7/6
Unger, P.: ZHZ neprekročili svoj tieň	15/6
Unger, P.: Zürich – Európsky operný dom	22/8
Urbanová, H.: Tanečná rozprávka pre deti	2/4
Ursínyová, T.: Dáma v klobúku	4/7
Varga, J.: Bayreuth '92	17/1
Varga, J.: Budapešťianska Ariana	23–24/10
Varga, J.: Operné show v Budapešti	11/6
Varga, J.: Orfeus v Budapešťskej Komornej opere	5/6
Varga, J.: Rossiniho Mojžiš v Budapešti	9/6
Vitula, J.: Bohéma v pražskom Národnom	5/6

## ROZHĽAS, TELEVÍZIA, FILM, VIDEO

Bokes, V.: Ďakujem za takú podporu	13/3
Dibák, I.: Niekoľko poznámok k článku E. Weidlera „Naozaj podporiť tvorbu“	13/3
Dohnalová, L.: Obratom na obrazovke	11/8
Dohnalová, L.: Vianoce s rozhlasom	3/6
Jurik, M.: Slovenská hudba v brnenskej produkcii	5/2
Redakcia: Hudba v rozhlase je vážna vec	13/3
Štefko, V.: „Drobnosť“ k polemike	15/2
Trnavský, V.: Bez odpovede...	13/3
Trnavský, V.: Quo vadis rozhlasové vysielanie?	6/3
Weidler, E.: Naozaj podporiť tvorbu	10/3

## GRAMO

Böhme, O.: Koncert pre trúbku a orchester. Melchior, J.: Koncert pre trúbku a sláčikový orchester. Ponchielli, A.: Koncert pre trúbku a orchester F dur.	
Perry, W.: Koncert pre trúbku a orchester. A. Ghitalla – trúbka, Capella Istropolitana, Slovenská filharmónia. W. Perry. (M. Jurik)	4/5
Dvořák, A.: Malé orchestriálne skladby – Suk, J.: Fantastické scherzo op. 25. J. Suk husle, Česká filharmónia, J. Belohlávek (M. Jurik)	12/5
Hindemith, P.: Symfonické metamorfózy. Malhar Mathis. Nobilissima visione. Česká filharmónia, G. Delogu, O. Danon (M. Jurik)	12/5
Mozart, W. A.: Klavirne sonáty KV 330, KV 545, KV 310, Fantázia KV 396. S. Zamborský klavir (I. Berger)	12/5
Rossini, G.: Arie inedité. E. Palacios – tenor. Slovenský filharmonický zbor, SOCR, C. Rizzi (M. Jurik)	4/5
Schubert, F.: Symfónia č. 2 B dur, Symfónia č. 6 C dur. Slovenská filharmónia, Z. Košler (M. Jurik)	3/5
Vaňhal, J. K.: Koncert pre husle a orchester C dur. Benda, J. A.: Koncert pre husle a orchester B dur. SKO, B. Warchal (M. Jurik)	3/5

## KNIHY, HUDOBNINY

Burlasová, S.: Vojenské a regrútske piesne. Antológia. Veda SAV 1992 (H. Urbanová)	15/5
Elschek, O.: Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny. Veda SAV 1991 (A. Mőži)	12/5
kol.: Európske súvislosti slovenskej hudby. Musicologica slovacca 1990 (J. Petőczová)	5/5
kol.: Krok a miera. Budapešť 1989 (L. Burlas)	19/5
kol.: Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen. Musicologica slovacca 1990 (J. Albrecht)	19/5
kol.: Spirála vo vede a umení. Budapešť 1988 (L. Burlas)	19/5
Körner, W. – Scholz, I., A.: Dies Bildnis ist bezaubernd schön. Musikalisches im Exlibris (K. Izaković)	3/5
Pečman, R.: Sloh a hudba 1600–1900. (O. Svätiková)	4/5
RILM – Medzinárodná databáza muzikologickej literatúry. 25 rokov od vzniku (E. Ferková)	18/4
Schaffrath, H. a kol.: Computer in der Musik. Stuttgart 1991 (E. Ferková)	18/4
Ursínyová, T.: Život na dvoch scénach (M. Jurik)	3/5

## ROZHOVORY

Berger, I.: Trávnickovo kvarteto v USA	2/7
Čárka, E.: Svet nedotknutý časom (Valter Savant-Levet)	11/11
Čížik, V.: Návraty a rekapitulácie (Elena Letňanová)	
Dohnalová, L.: Chcem hrať, hrať, hrať... (Marian Pivka)	6/7
Dohnalová, L.: Kvalita a náročnosť (Ida Černecká)	13/8
Dohnalová, L.: Molto affabile (Interpretačný seminár Eugena Indjica na VŠMU)	3/1, 2
Dohnalová, L.: O tichých úspechoch nahlas... (Eugen Prochác)	2/1, 2
Dohnalová, L.: S pocitom vlastnej užitočnosti (Juraj Čizmarovič)	6/6
Dohnalová, L.: „V kúme neexistuje falšné kamarátstvo“ (Ondrej Lenárd)	5/1, 3
Dohnalová, L.: Tadeáš Salva	23–24/3
Földesová, M.: Veríme v nové obecnstvo (C. Király, I. Moreová, M. Szabóová, G. Eckhardt)	11/11
Hanzelová, M.: Aj doma prorokom? (Peter Pažický, Aleš Solárik)	1/7
Hanzelová, M.: Nové možnosti pre študentov VŠMU (Milos Jurkovič)	8/2
Hanzelová, M.: Život s umením (Ján Pragant)	13/11
Horváthová, B.: „Poslucháč chce objavovať“ (Theodor Guschlbauer)	4/3
Jakubcová, D.: Budúci Warchalovci? (Jindřich Pazdera)	12/1, 3
Jurik, M.: ...aby fakulta bola mladšia, krajšia a kreatívnejšia (Peter Krbaľa)	1/3
Jurik, M.: Premeny hudobnej Ukrajiny (Jelena Zinokevič)	11/8
Jurik, M.: Rozhlas novou štruktúrou (Ludovít M. Vajdička)	3/6
Jurik, M.: Vydavateľské aktivity SR (Elena Matulayová)	13/8
Kramárová, N.: Vynikajúci hráč s úchvatným tónom (David Rowland)	5/7

Marenčinová, D.: S jubilujúcou muzikologičkou Lýdiou Urbančikovou o podmienkach a práci v regióne	5/7
–mjk–: Na slovíčko s Evou Blahovou	14/7
Polák, P.: Helmuth Rilling – Široké spektrum starej hudby	12/1, 3
Režuchová, V.: Možnosti pre mladých (Yvetta Tannenbergerová)	11/12
Unger, P.: Odmietam hegemoniu režisérov (Peter Feranec)	6/7
Ursínyová, T.: ...v novej funkcii (R. Stankovský)	17/7
Vičar, J.: O Etose v hudbe (George Crumb)	11/1, 3
Vitula, J.: Duchovná hudba má ohnisko v Brixene (Jozef Lanz)	2/7
Vitula, J.: Salzburkské hry do novej umeleckej éry (Gerhard Mortier)	14/7
Vitula, J.: Umelecké návraty Jiřího Kouta	10/7

## VÝROČIA, JUBILEÁ

Brož Miroslav (I. Wasserberger)	12/7
Filip Miroslav (L. Chalupka)	14/2
Fischerová-Martvoňová Eva (V. Čížik)	17/2
Gabčová-Kamasová Janka (I. Berger)	10/2
Heriban Jozef (P. Unger)	14/8
Horváth Vladimír (pf)	21/2
Hrušová Anna (V. Blaho)	2/2
Hudcová-Frešová Zita (J. Krémeryová)	8/2
Kamrlová Eva (V. Čížik)	20/2
Kopačka Milan (P. Unger)	17/2
Kowalski Július (vč.)	4/2
Lenárd Ondrej (M. Blahynka)	16/2
Messtaen Olivier (F. Křinda)	11/6
Mokry Ladislav (T. Ursínyová)	12/7
Móry Ján (M. Hanzelová)	14/2
Poláková Anna (V. Blaho)	14/8
Potemrová Mária (J. Lengová)	4/2
Sauberová-Nitrayová Alica (E. Kučerová)	12/7
Skladany Ján (J. Albrecht)	12/7
Smid Miroslav (V. Č.)	8/2
Šubert František (P. Unger)	7/2
Terrayová Jana (L. Kačič)	8/2
Toscanini Arturo (A. Podolská)	6/1
Vrteľ Albin (M. Jurik)	13/11

## NEKROLÓGY

Jirásková Milada (D. Gabajová)	17/2
--------------------------------	------

## ZO ZAHRANIČIA

A. K.: Račania opaf vo Viedni	22/7
Albrecht, J.: Musica aeterna vo Versailles	19/7
Albrecht, J.: Violový koncert vo Viedni	21/7
Bodnár, N.: Aj Resz by sa čudoval	3/7
–BOR–: Triumf Žilinského miešaného zboru v Rakúsku	17/7
Burlas, L.: Z edičnej činnosti vydavateľstva Helbling Innsbruck	23–24/13
Cenkova, K.: Cesta za konfrontáciou	13/2
Domanský, H.: Tri dni s triom	3/7
–Gel–: Slovenský komorný zbor v Taliansku	17/10
Jurik, M.: Eberhard Waechter – oboj divadla?	7/7
Jurik, M.: Frankfurtská dejinná križovatka	7/1, 7, 8/7
J. V.: Úspech Lívie Aghovej	10/7
Kramárová, N.: Umelec musí byť spoľahlivý	6/9
Kramárová, N.: Za skúsenosťami do sveta	13/1, 7
Machajdik, P.: Pacta Cageovi v Drážďanoch	21/7
Martinez Gonzales de la Rubia, D.: Hummel v Španielsku	9/7
Miháliková, E.: Sviatok gitary	22/7
N. L.: Salzburkské čiepky a bonbóniky	17/10
N. L.: Vivat Rossini	16/5
Pariková, N.: Lucifera v Argentine	22/7
Poul, F.: Organový den	10/7
Ursínyová, T.: I. viedenský jarný festival so slovenskými speváčkmi	8/6
Vajda, G.: V Turecku tleskali Big Bandu	15/5
Vazanová, K.: Barokový festival v Malmö	17/10
Vitula, J.: Čarovné večery na Bodamskom jazere	21/7
Vitula, J.: Česká hudba v Berlíne	23–24/10
Vitula, J.: Luzern – Veľtrh európskej hudby	19/7
Vitula, J.: Salzburg '92 v znamení Janáčka	16/1, 2

## Z REDAKČNEJ POŠTY

Bokes, V.: Ani ohyzdne neľudský, ani podrazník	6/3
Bokes, V.: Brahms alebo Wagner?	6/3
Bokes, V.: Mozart alebo Salieri	11/2
Dohnalová, L.: Da capo al Fine	17/2
Kupkovič, L.: Konečne diskusia	9/2
Kupkovič, L.: Salieri? to radšej Mozart, Vlado Bokes...	13/2
Kupkovič(ovci), L.: „Ohyzdne neľudský“	4/2
Lukáč, A.	18/2
Podracký, I.: Milý Vlado!	7/2
Svátková, O.	19/2

## RÔZNE

(av): Spoločnosť Jarmily Novotnej	17/2
Beznáková, M.: Aktivity Spolku hudobného folklóru	5/2
Celoslovenská konferencia Slovenskej hudobnej spoločnosti. Príhovor M. Jurkoviča	20/9
Referát J. Hatrika	20/10
Ceny SHF za rok 1991	19/2
Diplom kritiky E. Suchonovi a M. Kopelentovi	19/2
Filo, V. – Konečný, A.: Koncerty v kostoloch	7/8
Hanzelová, M.: Slovenská filharmónia a kasíno?	10/2
J. V.: Pražská jar s novou koncepciou	7/2
Kopernický, K.: Polemika	10/3
Lapšanský, M.: Pred festivalom Hexagonály	4/2
Mrózek, D.: Nadácia Ludovita Rajtera	17/9
Päťročné aktivity Slovenskej hudobnej spoločnosti	17/11
Schleicher, L.: Spoločnosť F. Liszta	22/8
Unger, P.: Svoj hlas si vžim a opatrujem	1/2
II. valné zhromaždenie Slovenskej hudobnej únie	18/3
Vitálová, Z.: Slovenská spoločnosť F. Schuberta	9/8
Vitula, J.: Česká filharmónia na rúzceti	7/2