

SLOVENSKÁ HUDBA

VEDÚCI REDAKTOR

Oskár Elschek

REDAKTORI

Igor Vajda, Peter Faltin, od č. 5 Štefan Klimo ml.

REDAKČNÁ RADA

Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr.
Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. La-
dislav Leng, CSc., prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr.
Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay, Eva Pensdorfová.

1968

XII. ročník

BRATISLAVA

Zväz slovenských skladateľov

ČLÁNKY, ŠTÚDIE, ÚVAHY

Blaukopf K.: Hudba, mládež a technické médiá	13
Bozděch M.: Ludová pieseň na koncertnom pódiu	208
Burlas L.: Suchoň pedagóg	294
Demo O.: Ludová hudba v rozhlase	206
Dille D.: Bartókov hudobný prejav a folklór	216
Dobrodinský J. M.: C. Monteverdiho Vespro della beata Vergine	60
Dóša L.: Súčasné interpretačné problémy organovej tvorby	418
Elschek O.: Európska hudobná tradícia včera a dnes	197
Elschek O.: Ilúzie a skutočnosti	340
Elscheková A.: Slovenská ľudová pieseň	201
Faltin P.: Luigi Nono	171
Faltin P.: Posledná šanca hudby	193
Gajdoš V. J.: Bol F. Liszt františkánom?	258
Hatrik J.: Z hlavy na nohy	337
Havlíková K.: Suchoň a klavír	306
Hrčková N.: Úvahy nad verejným tajomstvom	352
Hrušovský I.: Situácia slovenskej hudobnej kultúry v r. 1939—48	162
Hurník I.: Každý niečo pre deti	9
Chalupka L.: 30 rokov dialógu so svetom	313
Jurík M.: Hudobný(á) kritik(a) v novinách	101
Karbusický V.: Mládež a hudba	1
Keller H.: Čo očakávame od dejín hudby?	152
Klimo Š. ml.: K melodickému mysleniu E. Suchoňa	300
Kresánek J.: Podstata hudobného myslenia	241
Kresánek J.: Klasik Suchoň	289
Kriška B.: Opera spoza opony I.	406
Kupkovič L.: Metóda skladateľovej práce dnes	355
Kupkovič L.: Komorná hudba zajtra	422
Macudzinski R.: Moje stretnutie so Suchoňovým dielom	308
Malovec J.: Hudba, elektronika, súčasnosť	97
Matzner A.: Masové hudobné žánre a mladí poslucháči	65
Neumann K.: O vývoji hudobnej prípravy mládeže	18
Paneula D.: Stretnutie s osobnosťou	310
Pilka J.: Nové formy počúvania hudby v televízii	412
Polák P.: Hudobná história mŕtva a živá	145
Potemrová M.: Dejiny hudby — barometer hudobnej vzdelanosti?	156
Rajter L.: Priateľstvo s E. Suchoňom	312
Rybarič R.: Slovenská historiografia a deformácie	398
Skřepek R.: Niektoré problémy práce operného dramaturga	410
Šedivá V.: Claudio Monteverdi	49
Tvrdoň J.: K príprave učiteľov hudby	250
Ursínyová T.: Kto som, odkiaľ prichádzam, kam idem?	103

TRIBÚNA

Diskusie, poznámky

Bozděch M.: Ferenczyho Shakespearovské sonety	31
Pri okrúhlom stole — diskusia pred mimoriadnym zjazdom ZČSS	342

ANKETY

Čo je hudba?	23
Názory mladých na hudbu	168, 224, 255
Slovenská ľudová hudba a slovenská národná hudba	210
Predzjazdová anketa	357

INTERVIEW

Štefan Klimo (Š. Klimo ml.)	27
Yveta Czihalová (r)	70
Bohdan Warchal (L. Chalupka)	129
60 minút s V. Neumannom (J. Pilka)	160
O našom folklóre s prof. Kresánkom (I. Marton)	213
Miloslav Kabeláč o svojej práci (J. Pilka)	222
Ako ďalej, fakulty? (T. Ursínyová)	253
Darina Žuravleva (Š. Klimo ml.)	325
Ivan Sokol (V. Lorberová)	429
Banskobystrická opera pred jubileom (I. Vajda)	426

TVORBA

Bartók B.: Sláčikové kvartetá (L. Chalupka)	32
Beneš J.: Nahý kráľ (I. Vajda)	432
Burlas L.: Metamorfózy krás (Š. Klimo ml.)	264
Debussy C.: Jeux (Š. Klimo ml.)	228
Ferenczy O.: Nevšedná humoreska (I. Vajda)	432
Hrušovský I.: Čakanie, Jar (Š. Klimo ml.)	264
Očenáš A.: Komorné diela (I. Vajda)	74
Sálva T.: Koncert pre klarinet (L. Chalupka)	180
Šimai P.: Sen a ráno (Š. Klimo ml.)	264

OPERA, OPERETA, MUZIKÁL

Bratislava

Leigh M.: Man of la Mancha — Chvála muzikálu (mnk)	79
Moyzes A.: Udatný kráľ — Svätoplukovská legenda (ZM)	134
Rossini G.: Barbier zo Sevilly — Profil režiséra + sólistická kríza (J. Blaho)	266

Ostatné slovenské a české mestá

Berg J.: Opery J. Berga — JAMU Brno (M. Štědroň)	80
Cimarosa D.: Tajné manželstvo, ŠD Košice — Smiech v opere (M. Potemrová)	35
Hába K.: Kalibov zločin, ŠD Košice — Zločin? (I. Vajda)	367
Suchoň E.: Krútnava, Sliezske divadlo Opava (ym)	231
Verdi G.: Don Carlos, DJGT Banská Bystrica - Veľká opera skomornená (I. Vajda)	230
Verdi G.: Aida, ŠD Košice — Aida so smútočným flórom (M. Potemrová)	328

KONCERTY

Bratislava

Slovenská filharmónia (V. Čížik, Š. Klimo ml., J. Pospíšil)	37, 84, 136, 182, 231, 270
Symfonický orchester bratislavského rozhlasu (V. Čížik, J. Pospíšil)	82, 268
Komorné koncerty (V. Čížik)	87, 185, 273
Organové koncerty (L. Dóša)	139
Hudba dneška opäť v Bratislave (J. Hatrík)	39
Q a X ensemble (J. Pospíšil)	140
Jubilujúce Slovenské kvarteto (A. Kovářová)	141
Warstat muzyczny znamená hudobná dielňa (J. Pospíšil)	184
Slávnostný koncert zboru Lúčnica (Ch.)	233
Nová hudba — stará prax (J. Pospíšil)	272
Rumuni v Bratislave (Š. Klimo ml.)	329
Večer francúzskej a slovenskej hudby (V. Čížik)	330
Dva pozoruhodné koncerty (V. Čížik)	331
SF vo Francúzsku (A. Kovářová)	332
BHS 1968 — orchestrálne koncerty (J. Pospíšil)	368
„ — Hudba dneška (J. Pospíšil)	372
„ — Komorné koncerty (V. Čížik)	373
Košická hudobná jar 1968 (M. Potemrová)	377
Suchoňovský koncert (J. Pospíšil)	435
Rok slovenskej hudby (J. Hatrík)	434
II. komorný koncert z novej tvorby (Š. Klimo ml.)	434

Ostatné slovenské a české mestá

III. dni komornej hudby v Banskej Bystrici (ra)	38
XII. týždeň novej tvorby pražských skladateľov (K. Mlejnek)	275
Skupina K (A. Matzner)	333
Mladí po tretí raz v Trenčianskych Tepliciach (V. Čížik, I. Vajda)	439
Mladí v Martine (V. Čížik)	443

JAZZ, TANEČNÁ HUDBA, POP SONG

IV. medzinárodný jazzový festival Praha 67 (I. Wasserberger, A. Matzner)	40, 89
--	--------

Four Freshmen v bratislavskom PKO (I. Wasserberger)	237
Detvianska Zlatá ruža (T. Ursínyová)	282
Bratislavská lýra 1968 (I. Wasserberger)	436
Národná súťaž a prehliadkové koncerty (A. Matzner)	437

ZAHRANIČIE

Festivaly, prehliadky, kurzy, opera, balet

Berliner Jazztage 1967 (I. Wasserberger)	90
Niekoľko postrehov z Arezza (Š. Klimo ml.)	92
Balet SND v Drážďanoch (mj)	143
Kassel (R. Rybář)	187
MIDEM — trhovisko s hudbou (M. Jurík)	234
IV. stretnutie mladých hudobníkov v Egeri (I. Vajda)	284
Týždeň experimentálnej hudby v Berlíne (P. Faltin)	446
Štajerská jeseň (MM)	444
Súmrak bohov — dominanta festivalu 68	445

ROZHLAS A TELEVÍZIA

O hudbe a umeleckých blokoch (P. Faltin)	42
Ján Cikker: Mister Scrooge — televízny film (J. Szelepcsényi)	381

RECENZIE

Burian K. V.: Arturo Toscanini (ŠK — M)	334
Doružka L. — Poledňák I.: Československý jazz — minulost a přítomnost (I. Was- serberger)	286
Dvořák V.: Hudobná pozostalost M. Ruppeldta v UK Bratislava (J. P.)	46
Kantor Š.: Metodická příručka hudobnej výchovy 1. a 2. roč. ZDŠ (F. Sedlák)	45
Karkoschka E.: Das Schriftbild der Neuen Musik (J. Paclt)	43
Leng L.: Slovenské ľudové hudobné nástroje (I. Mačák)	379
Ormisová-Záhumenská B.: Súpis hudobnín z bývalého premonštrátskeho kláštora v Jasove (J. P.)	287
Potuček J.: Súpis slovenských nenotovaných spevníkov (R. K.)	287
Teplou B. M.: Psychologie hudebních schopností (V. Fedor)	334
Istoriya muzyky narodov SSSR (J. Tvrdoň)	191
Musikgeschichte in Bildern, zv. II. Musik des Altertums	
„ „ „ zv. III. Musik des Mittelalters und der Renaissance (O. Elschek)	188
Slovenské ľudské pesni. Dokumentarni posmetky glasbeno-narodopisnega insti- tuta v Ljubljani (OE)	239
Zbierka tancov a pesni A. Szirmay-Keczerovej (O. Elschek)	239

DISKOTÉKA

Slovenské ľudové muziky (O. E.) 238

RÔZNE

In memoriam J. Krasko (J. P.)	46
Hudba v knižnici (M. Berka)	78
IV. zjazd ZČSS (V. Neumann, M. Jůzl, J. Valach, M. Klega, V. Karbusický, M. Ko- pelent, A. Piños, J. Joran, V. Kučera, R. Vanek, V. Šeřl, J. Dadák)	122
Stanovisko ZSS k demokratizácii verejného života	126
Nové cesty hudobnej výchovy v Juhoslávii (A. Elscheková)	127
O aprobovanosti hudobnej výchovy (V. Gregor)	132
Rezolúcia aktívu ZSS	195
List redakcii (M. Galušková)	227
Smolenice 1968 (L. Chalupka)	228
Katarína Lačná a F. Schubert (ifh)	261
Z aprílového aktívu ZSS (J. Hatřík, I. Zeljenka)	364
Kronika augustových dní	385

JUBILEÁ

dr. Jozef Šamko 60-ročný (Š. Hoza)	94
dr. Vojtech Měrka 80-ročný (MP)	95

VYOBRAZENIA

Podobizne

[illegible]

Inscenácie

Krútnava, opera E. Suchoňa — Poznaň	324
Man of la Mancha, muzikál M. Leigha — NS Bratislava	79
Udatný kráľ, opera A. Moyzesa — SND Bratislava	135

Rôzne

[illegible]

Katarína Lačná	261
Zábery zo Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu	278, 280, 281
Eugen Suchoň a Karl Böhm	299
E. Suchoň v klube skladateľov	303
E. Suchoň na Hudobnom lete v Trenč. Tepliciach	311
E. Suchoň s K. Havlíkovou a Z. Mácalom	335
Z diskusie pred mimoriadnym zjazdom ZČSS v redakcii SH	348, 349
Marta Kubišová	437
Karel Černoch	438

SLOVENSKÁ HUDBA

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 1/68

Ročník XII

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ,
M. POTEYROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori

IGOR VAJDA, PETER FALTIN

EUBOMÍR CHALUPKA

návrh obálky

JÁN BERGER

v čísle

MLÁDEŽ A HUDBA

v príspevkoch

V. KARBUSICKÉHO (Mládež a hudba),
I. HURNÍKA (Každý niečo pre deti),
K. BLAUKOPFA (Hudba, mládež a tech-
nické médiá),
K. NEUMANN (O vývoji hudobnej prí-
pravy mládeže)
ďalej prinášame
dokončenie Medzinárodnej ankety,
zamyslenie nad sláčikovými kvartetami B.
Bartóka z pera L. CHALUPKU.
Hudobný život — rozhlas — recenzie —
informácie

v budúcom čísle

CLAUDIO MONTEVERDI — neumlčaný gé-
nius — v príspevkoch V. ŠEDIVEJ, J. M.
DOBRODINSKÉHO a i.

OBSAH

V. Karbusický: Mládež a hudba . . .	1
I. Hurník: Každý niečo pre deti . . .	9
K. Blaukopf: Hudba, mládež a technic- km médiá	13
K. Neumann: O vývoji hudobnej prí- pravy mládeže	18
Anketa (IV)	23
Tribúna (M. Bozděch: Ferenczyho Sha- kespearovské sonety)	31
Tvorba (Sláčikové kvarteta Bélu Bar- tóra	32
Hudobný život	35
Rozhlas a televízia — recenzie — in- formácie	42

INHALTSÜBERSICHT

V. Karbusický: Jugend und Musik . .	1
I. Hurník: Jeder etwas für die Kinder	9
K. Blaukopf: Musik, Jugend und tech- nische Medien	13
K. Neumann: Ueber die Entwicklung der musikalischen Vorbereitung der Jugend	18
Enquete (IV)	23
Tribüne (M. Bozděch: Ferenczys Sha- kespeare — Sonette)	31
Musikschaffen (Die Streichquartette von Béla Bartók)	32
Musikleben	35
Rundfunk und Fernsehen-Rezensio- nen-Informationen	42

CONTENTS

V. Karbusický: Youth and Music . .	1
I. Hurník: Everybody something for Children	9
K. Blaukopf: Music, Youth and Tech- nical Media	13
K. Neumann: On musical Instruction of Youth	18
Inquiry (IV)	23
Tribune (M. Bozděch: Shakespeare's Sonets by Ferenczy)	31
Musical Works (Béla Bartók's String Quartets)	32
Musical Life	35
Radio and Television — Reviews — In- formations	42

Vladimír
Karbusický

MLÁDEŽ a HUDBA

Požiadali ste ma o príspevok na túto tému — a som v rozpakoch. Predovšetkým preto, že sa už tak zavčasu mám zaradiť do pozície vážnych uvažovateľov o tom, kam to speje s našou mládežou, po druhé preto, že mám ešte v čertovskej pamäti — a dodnes sa z to-
ho spamätávam — akými peripetiami výchovy sme prešli (táto téma má predsa vyústiť do nejakého poučenia, nie?). Učil som sa spočiatku o légiách ako o blaníckom vojsku, 7. marca som spieval „Tatičku starý náš“, zanedlho to však nebola pravda, v čítankách sa to tušom vyčiarkovalo a dozvedeli sme sa o novom poriadku v Európe, potom som sa v Hamburgu v uniforme Nothilfe hral v jeho troskách, potom to zasa na chvíľu bola pravda, a potom znovu nie; za spevu masových piesní som chodil na brigády, už v štyridsiatomšiestom roku a dobrovoľne som 2 mesiace fáral, potom som sa od s. Štolla učil chápať nebezpečenstvo teigovštiny bez toho, že by som mohol z Teigeho čítať čo len jeden riadok, bol som upozornený na imperialistických agentov druhu André Bretona, a keď som to ani nie tak dávno chcel z jeho knihy odcitovať, už to zase v záujme ochrany autorovej osobnosti nesmel vyjsť, na hudobnej vede som sa učil — keď nám zavreli pána profesora — že Smetana bol väčším umelcom než Janáček, pretože by na scéne nenechal zabíť dieťa, a že Stravinskij a Schönberg sú hnílobou hudby, hoci som dovtedy nemal možnosť počuť ani jedinú ich skladbu; zanedlho nás pozbavili aj tohto vyučovania, potom sme zažili prvé slávnostné vysielanie Čs. televízie otvorené koncertom hudby socialistického realizmu (Československé polky a Pieseň o lesoch), v tomže roku (1953) zrušili v 8. a 11. triede hudobnú výchovu a od tých čias diskutujeme o jej nedostatku a permanentne zakladáme spoločnosť pre hudobnú výchovu. Môžem veriť, že to, čo na konci článku objavím ako ponaučenie, niečo zmení a niekam povedie? A po tretie: Čo sa už na túto tému nahovorilo, napísalo, nauznášalo! Hoci:

a) Z hľadiska strážcov tradícií: Mládež nepozná hodnoty, ktoré si ctíme my, ktoré sme vyzdvihli my, ktoré sme prevzali ako národa roľu dedičnú my. Má iný vkus, čo znamená zánik všetkého, ak tomu nezabrátime, ak neurobíme včas potrebné opatrenia. (Pozri rôzne uznesenia o výchove mládeže a zhubných vplyvoch, v ktorých odsúdenie hudby, ktorej mládež práve holduje, hrá nemalú dôkazovú úlohu!).

b) Z hľadiska uctievačov mládežníckeho kultu: Ona, mládež, spasí náš prehnitý svet, zmetie jeho pochybnú morálku, lebo miluje pravdu, nenávidí pretváрку, karierizmus otcov, ona hľadá jasným pohľadom v ústrety svetlej budúcnosti. (Napriek tomu, že stav hudobnej výchovy nás nemôže uspokojovať, mládež sa predsa vzdeláva na LŠU a rastie. Rastie! Nemýľme sa: sú predsa aj party mladých, kde sa hrá na zobcovú flautu a miluje sa umenie fúgy)!

c) Z hľadiska záchrancov v hodine dvanástej: Ak nevybojujeme od budúceho školského roku hodinu hudobnej výchovy, definitívne vymrie hudobnosť nášho národa, mládež už tak či tak nepozná poklady našej národnej piesne a diela našich klasikov; pre koho budú teda písať naši skladatelia?

d) Z hľadiska rozvíjačov vkusu: Mládež dychtí po hudbe, no na nepravú cestu ju zvädza komerčný tovar, odrhovačky, kozmopolitné šlágre, nespieva už, ale reve. Chopme sa tohto záujmu, rozvíjajme ho, vezmime jednu takú partu big beatu na koncert! (S akým uspokojením sa v hudobnej publicistike berie na vedomie, že konečne po rokoch snaženia podarilo sa dospelým založiť Hudobnú mládež!)

e) ??

f) ?

Kolko ešte názorov?

Trebárs ešte heslo „čo ľud chce, všetko zdravé je“. Dajme mládeži všetko, čo chce, veď ľudový vkus je neomylný. (Pozri napr. niektorý úspešný nábor mladých ľudí do závodných dychoviek; mládež si aj tu rada zahrá, a po našom!)

Stálo by za to, zhromaždiť všetko, čo sa u nás na tému MLÁDEŽ za 20 rokov vyslovilo. Aj na hudobnom poli by to bol zaujímavý materiál pre sociálnu psychológiu a pre historické poznanie najrozmanitejších modifikácií falošného vedomia doby. Tých slov a slov!

Soubory mládeže jsou hlavním pilířem lidové umělecké činnosti nejen pro svůj počet, ale především proto, že jejich program je jasný, lidu srozumitelný a blízký, že tyto soubory jsou nositelem pokrokové tvorby historie našich národů... Bude třeba, abychom všechny dobré zkušenosti souborů ČSM, které nás poučují o metodách rozněcování budovatelského elánu a tím i umělecké lidové tvořivosti, přenesli do všech souborů lidové umělecké tvořivosti.

Časopis Lidová tvorivost 1951, str. 3

Nedávno sme sa smiali Maovým knihám, ale aj my sme vtedy vari pre úspešné vystúpenie speváckeho súboru čítali v citátoch klasikov:

Má-li mít i ta nejlepší hra úspěch a výborný účín, musí umělecký prožitek a výraz každého jednotlivce souboru pramenit z vlastního hlubokého uvědomění. Proto zvládnutí marx-leninské teorie je základním kamenem pro tvorbu lidových umělců v našich souborech.

Tamže, str. 397

Všetko bolo vtedy nové, mladí ľudia sa aj novo milovali, ako sa dočítame — hoci z kritiky Kálíkovej opery Lásky div — v Hudobných rozhľadoch z tohože roku; podľa kritiky spôsob, akým skladateľ spracoval dej, je „naprosto netypický a vzdálený realistickému, materialistickému pohľadu na život; lidé se dnes zamilovávají do sebe z jiných pohnutek než třeba feudální šlechta nebo měšťáci!“ Preto aj skladateľská budúcnosť tkvela v mládeži:

V žádné době neuplatnili mladí skladatelé svoje nadání a práci, jako je tomu nyní. Snad proto tento mladistvý elán mohl vítězně projít mnohými nedorozuměními v trnitých cestách nových problémů a požadavků.

Hudební rozhledy 1954, str. 733

Lenže — ako sa to mladí skladatelia už za tri roky po tomto výroku zmenili? Veď naraz sú tu v podivnej úlohe potlačovateľov všetkého nového a zdravého:

Možno, že (Zeljenka) svojou smelosťou bude inšpirovať svojich mladších kolegov k ešte väčšej moderne (zdá sa, že niektorí z jeho kolegov snívajú i o elektrofonickej hudbe). Mladí experimentátori však už nikoho a nič neudusia, keďže slovenská hudba má dnes príliš zdravé a pevné korene...

Hudební rozhledy 1957, str. 1007
(pisateľ mal však na mysli nie elektrofonickú, ale elektronickú hudbu — stav informovanosti bol už vtedy taký).

Ale vráťte sa zase k mládeži „vôbec“, k tomu, ako sa o jej hudobnosť prejavovala starostlivosť v tom istom čase:

Zkušenosti z posledních let ukazují, že nastal katastrofální zlom v záujmu mládeže o naše nejnárodnější umění: hudbu.

Dokumenty boja o hudobnú výchovu. Knižnica HR II/9, 1956, str. 7

No akýsi záujem tu predsa len bol: čo rock and roll?

Je ovšem možné, že různé výstřelky dneška (při rock and rollu) jsou už ty poslední, a že se v budoucnu k zastaralým jazzovým polemikám už nevrátíme, poněvadž nová mládež bude bez pásků a bez módních výstřelků snad přece jen vůči jazzu imunní, takže se opravdu spíní, že pojede jednou vozka po Karlově mostě a ukáže bičem: „Tady hrával kdysi jazz“.

Hudební rozhledy 1957, str. 503

Táto aktualizácia Sybilinho proroctva nás môže vnútri duše znepokojovať. A preto hráme po našom, starí i mladí:

Hudba podávána orchestrem K. Valdaufa, je nám blízká a srozumitelná. Tento názor byl přijat ve výboru T. J. Dynamo Kutná Hora jednomyslně přesto, že jeho složení jest přibližně z poloviny ze starší a mladší generace.

Z ankety na obranu ľudovky, Hudební rozhledy 1961, str. 84

Lež naše hudobné školstvo urobilo medzitým mierny pokrok v medziach zákona:

Do moderní hudby patří také jazz a malé formy... Mládež po taneční hudbě doslovně blázní. Je to tedy náramná součást naší doby, ať se nám líbí nebo nelíbí. Vnučuje se nám a my se s ní musíme vyrovnat... Jak si tu počínat pedagogicky? I zkusili jsme (na konzervatoři) jazzový kurs.

Hudební rozhledy 1964, str. 691

To je, pravda, konzervatórium. Ako sa starali hlavní vychovávatelia o ostatné masy mládeže?

(Redukce počtu hodin) neznamená, že zapomínáme na estetickou výchovu. My naopak vidíme její význam, a to především její význam pro budoucnost, pro níž mládež vzděláváme a připravujeme, pro ten vpravdě atomový věk, do něhož naše mládež vstoupí již jako středoškolsky vzdělaná. Velmi vážně se zamýšlíme nad tím, jak si představit obraz tohoto našeho nového člověka, jak tento člověk bude asi myslet, jak bude jednat a cítit... Soudruzi, prohlášení zde zcela závažně, že by bylo ovšem osudné, kdyby ministerstvo školství estetickou výchovu potlačovalo a význam hudební výchovy neuznávalo. Představovat si něco takového je nedorozumění.

Minister školstva a kultúry po dvoch rokoch obmedzenia hudobnej výchovy. Prejav na konferencii SČS o hudobnej výchove ľudu, 28. 4. 1956.

Málo, málo sme sa veru zamýšľali nad budúcim myslením, počínaním a cítením mladých ľudí; ešte dobre, že tak robila vrcholná inštitúcia za nás! My sme boli totiž skôr zahľadení do minulosti :

Na hudbu se hľadí stále jako na zcela okrajový předmět, jako na vetřelce do školské soustavy. Neví se vůbec, že již ve středověku byla hudba zastoupena na universitách jako rovnocenný obor vedle aritmetiky, geometrie a astronomie. Kdo by se dnes odvážil zpívat s žáky všeobecněvzdělávacích škol klasičskou polyfonní skladbu? Již z toho srovnání vidíme, jak jsme v tomto ohledu pozadu za hudobností našich předbělohorských škol.

Prof. Dr. Josef Plavec v projevu na tej istej konferencii.

Mladý človek, ktorého obraz si zodpovední činitelia, na ministerstve pred desiatimi rokmi len predstavovali, je už tu. Napr. v rámci svojho školenia urobil na konzervatóriu sociologický prieskum a zistil:

Gramofón — na niektorých školách je to jediný nástroj, ktorý vyludzuje nejaké tóny — je dlhé mesiace mimo prevádzky, a keď je opravený, leží zamknutý, aby sa opäť nepokazil... No i školská mládež by mala vstupovať do života s istými všeobecnými hudobnými vedomosťami a aspoň s čiastočnou orientáciou v súčasnej hudbe.

Sborník prieskumových akcií bratislavského konzervatória 1964/65

Ako prežíva hudbu stelesnený obraz nášho nového človeka dnes, po desiatich rokoch od čias, keď sa nad ním vážne zamýšľali?

... Z hudby mám pôžitok, najmä z tanečnej zahraničnej hudby. Pri hudbe zabudnem na všetky ťažkosti a som šťastná. Hudba príjemná chvíľu, najmä Straussove valčíky, ale aj Smetana a Dvořák.

... Pôsobí na mňa najmä big-beat, na iné sa nemôžem sústrediť. Niekedy som z big-beatovej hudby celý preč!

... Pri big-beate sa ukludním, prídem si na svoje, zabudnem na všetko.

... Pri vážnej hudbe nemám žiadne dojmy, pri big-beate mám pocit veselosti, dobrej nálady a radosti.

... Pri tanečnej hudbe mám pôžitok a zabúdam na starosti. Naproti tomu pri niektorých operných melódiách, symfonických a komorných skladbách mám zlý pocit a veľmi to pôsobí na moje nervy. Strácam dobrú vôľu a som nervózna.

Výroky mladých ľudí o hudbe, z tej istej prieskumovej akcie publikovanej Dr. K. Neumannom, Konzervatórium Bratislava, 1965

Pri našom veľmi vážnom zamyslení sa nad budúcim novým človekom tento neprijemne prevažujúci tón kulinárneho poňatia hudobného zážitku našej predvídavej pozornosti zrejme unikol. Ešte väčšmi prekvapuje (nielen v týchto citovaných výrokoch) túžba „zabudnúť na všetko“. No poďme ďalej, k mysleniu a cíteniu nového človeka pri vnímaní tých zhubných modernistických, západných, experimentátorských smerov v hudbe, pred ktorými sme boli odhodlaní ho chrániť:

Posledná ukážka (elektronickej hudby) vo mne vyvoláva pocit niečoho nadzemského, niečoho, čo je nám ešte neznáme, a zatiaľ nepochopiteľné. Mám pri tom pocit, že je to určite hudba budúcnosti, a preto ju vždy počúvam s určitým vzrušením.

Hudobno-sociologický výskum bratislavského rozhlasu 1966; Vyjadrenie poslucháčky, ktorá patrila k mládeži v čase, keď bol napísaný horeuvedený výrok o nebezpečenstve elektronickej hudby v radoch mladých skladateľov; zhodou okolností je teraz učiteľkou ďalšej generácie.

Posledná skladba umožnila mi popustiť uzdu fantázií. Predstavovala som si pri nej pravek: Obrovské stromy, prasličky nevidaných rozmerov, v povetří letia pravtáky, spúšťajú sa ako blesk za koristou a opäť vzlietajú... Skladby takéhoto charakteru mám najradšej. Môžem pri nich na chvíľu zabudnúť na okolie a preniesť sa do sveta minulosti, fantázie a dobrodružstva. Sú to pre mňa krásne chvíle, ktorých je, žiaľ, málo.

Ten istý výskum z r. 1966, vyjadrenie 18 ročnej študentky.

Ako sa nám tu mládež dokonale skazila a pohrdla našou krásnou a zrozumiteľnou hudbou socialistického realizmu!

Dnes je nám vnucováno (zastánci elektronickej hudby) presvedčenie, že ne sovětský člověk, ale západní intelektuál-snob vede pokrokovou hudbu. Od západnického puntualismu, serialismu a aleatorismu přešel obdiv na elektronicnou hudbu... My však budeme obdivovat vždy s Leninem přírodu v sobě i mimo sebe. My budeme ze života odstraňovat všednost (elektronické hudby) v zájmu dalšího vývoje lidských schopností, aby člověk mohl plně užívat, čeho jeho technika vydobyla, k sebezdokonalování, k cestě za životním štěstím všech, kdož dnes dovedou snít o budoucím komunismu, i těch, kdož po nás již budou v tomto komunismu žít.

Z vášnivej diskusie proti elektronickej hudbe, Hudební rozhledy 1961, str. 938

Kam sme to dnes dospeli? Pozri po piatich rokoch vyjadrenie jednej z tých, ktorí teda budú po nás žiť v komunizme a zdá sa, že bez škody na duši aj s elektronicnou hudbou:

Vo vesmíre pristála raketa. Marťania vyhlásili poplach a začal sa boj so šablami. Naši neboli pripravení na boj, preto boj vyhrali Marťania.

11-ročná žiačka napísala r. 1966 rozhlasu svoje predstavy vyvolané ukážkou elektronickej hudby.

Tragický osud „našich“, pravda, nie je dokladom inherentného pesimistického obsahu elektronickej hudby. Ide iba o reflexívnu tvorbu tohto dieťaťa, pričom zmyslom tragickej tvorby bol predsa ododávna opak — budiť kladné životné pocity a presvedčenia; nájdete to v ktorejkoľvek estetickej príručke z päťdesiatych rokov.

Tisíce varovaní, nárekov, uznesení, zdvihnutých ukazovákov, výchovných apelov, pokyvovaní hlavou, starostlivých pohľadov, mravných rozhorčení vrátane cenzúrnych zásahov voči všetkému, čo by „mohlo kaziť mládež“, znáša sa denne — ako hádam už u starých Rimanov — na ten obrovský konglomerát, ktorý sa tak fatálne jednoznačne pomenúva MLÁDEŽ. Každý ju vidí tak, ako ju vidieť chce, každý má pravdu a má na to dôkazy, každý o nej zmýšľa tak, ako ju stretol na ulici, ako ju videl, zbadal, podľa toho aké má skúsenosti zo správania svojich detí a detí svojich detí. Presne tak sociologicky nepresne sa pozerá aj na jej budúcnosť. A nielen pozerá, ale sa aj starostlivo o nej zamýšľa, plánuje a snívá. Kvôli fantómu budúceho rajskeho šťastia mládeže sú plánovači a strojcovia snov ochotní vystúpiť proti hocčomu, čo sa im osobne nepáči, nepozdáva, čomu nerozumejú. Pozor, čo ak to ohrozí budúce šťastie mladej generácie? Tejto psychóze sme sa, pochopiteľne, nevyhli ani v oblasti hudby. Aj tu sme sa starali, snívali, zatracovali, plánovali, premýšľali so všetkou vážnosťou o budúcom profile nového človeka.

To, čo označujeme slovom MLÁDEŽ, predstavuje 2 milióny vychovávaného, vystríhaného a manipulovaného obyvateľstva v našej krajine a my dospeli, ostatné milióny, ich

de facto vôbec nepoznáme. A predsa sa podľa našich vidín uznášame o jeho blahu a improvizujeme už dvadsať rokov tak pekne jeho výchovu pre budúci vek žiarivého šťastia. Našu MLÁDEŽ vôbec nepoznáme sociologicky exaktne, ale predsa máme odôvodnené temné tušenie, že ak sa u mladého človeka stretneme hoci s takýmto vyznaním,

„mám veľmi rada barokové obdobie v hudbe, najmä Bacha a Vivaldiho no veľmi obdivujem hudbu 20. storočia; páči sa mi Šostakovičova údernosť, pravdivosť, Musorgského monumentálna ruskosť, Stravinského hra s hudobnými tvarmi a v poslednom roku sa mi veľmi páči začína páčiť elektronika; z Poliakov napr. Kotoňski, z našich Zeljenka a mimoriadne obľubujem Schönberga, ktorého Varšava ma práve v nemeckom prevedení inšpiruje...“

(Odpoveď študentky umeleckého priemyslu na anketu konzervatória v Bratislave 1964/5),

tak je to niečo výnimočné, náhodné, výsledok zrenia, za ktorý vlastne ani nemôžeme. (A tento mladý človek má dokonca mnoho hudobných lások napriek oficiálnej protimodernistickej línii vychovávateľov. Alebo hádam práve vďaka tejto línii?)

Koľko nepoctivosti, slabosti, pozérstva, nevedomosti, improvizátorstva je v tzv. výchove mládeže aj v tejto hudobnej oblasti! Už 13 rokov vidíme, že LŠU sú síce vymoženostou, ale z hľadiska rastu hudobnosti predsa len neúprimnou záplatou na zlé svedomie z následkov reformy r. 1953. A predsa na existenciu LŠU jednoducho poukazujeme ako na jedinú nádej našej hudobnej výchovy, tak, ako nám to už r. 1953 servirovalo ministerstvo. Vieme dosť dlho, že niektoré krízové javy v morálke mládeže majú akúsi súvislosť aj s nedostatkami estetickými a citovej výchovy, ale nevidíme vedecky, aká je to súvislosť, pričom tým súčasne zakrývame skutočnosť, že tieto javy majú ešte väčšiu súvislosť s kazmi nášho politického života. Sme ako rodina, v ktorej sa dospelí navzájom pretvarujú a klamú, pričom od detí kategoricky vyžadujú pravdovravnosť a čestnosť. Keď to nemá výsledky, zvädzame to predovšetkým na nedostatok estetickú a citovej výchovy v škole. Veľa osobných pozícií, vydaných kariér a záujmov nášho dospelého života sa ešte tak často bráni vonkajšími ideálmi a záujmami šťastia hudobných generácií — aj v oblasti nášho hudobného života, pozri uvedené citáty! Marx nikdy nepovedal: „funkcionári všetkých umeleckých sväzov, chráňte sa, zase sa vynáša jedna novinka“, a predsa podľa tohto hesla sa hriechne už od tridsiatych rokov formulovala kultúrna politika spoločnosti, manifestačne založená na vedeckom marxizme.

Je treba se vyzbrojiť ešte silnejšími argumenty pro silný boj proti dekadentným experimentátorským smerom, ktoré zachvacujú hudbu západných zemí a proti nimž chceme ve své tvorbě postavit pevnou hráz... Proto byly přehrávány typické ukázky dodekafonické, punktuální i elektronické hudby, jež většina účastníků společné porady měla prvně příležitost vyslechnout. Lépe a názorněji než pouhým čtením partitur nebo statí mohli jsme tak posoudit nicotnost této pochybné cesty.

Provolání ze společného zasedání svazových funkcionářů ČSSR a NDR z roku 1957

Po prvý raz vypočuli, suverénne posúdili, posúdenie ideologicky posvätili. Je to azda postoj, ktorý už naozaj v socialistických krajinách voči modernému umeniu vymizol? A konkrétne aj u nás, v našej hudbe? Porovnajme ideologické manipulácie V. Soukupa v HR v predsjazdovej diskusii! Najzaujímavejšie je, že sa stále akosi manipuluje v záujme ohrozeného šťastia pracujúceho mladého človeka, ktorého duševné zdravie chcú zní-

žiť moderní experimentátori. Pritom v roku, keď sa zverejnilo citované vyhlásenie, závozník ČSAD z Košíc mal iba 19 rokov a r. 1966 takto reagoval na elektronickú hudbu:

Tak som sa cítil, ako keby som lietal v kozmickom priestore. Niečo úžasné! Fantastické!

A tento študent mal vtedy 16 rokov:

Pri posluhu 21. ukážky vybavili sa mi krásne maliarske kompozície Paula Klee a Piet Mondriana.

Pravda, možno ísť aj s protichodnými hlasmi:

Ukážka č. 21 to predsa nie je hudba! To pripomína stredovekú inkvizíciu a pálenie bosoriék! Alebo obrazy Picassa.

(50-ročný úradník, Bratislava)

Potom však nesmieme požadovať od mládeže, aby tento hodnototvorný názor bol jediný ideologicky žiaduci v záujme jej budúceho šťastného života!

Tému „mládež a hudba“ nemožno už naďalej improvizovať ani publicisticky, ani v rea-lite hudobnej výchovy. Rovnako ako nie je možné improvizovať v socialistickom hospodárstve, technike, exaktných vedách, v politike. Nie je to predsa téma tak okrajová. Vezmime si len časový objem a intenzitu hudobných impulzov, ktorým je vystavené vedomie mladého človeka. Psychično je nedeliteľné. Tok týchto impulzov silne spoluutvára duševnú náplň, mysliteľské návyky, vnímaciu reflexivnosť.

Pozerajúc typologicky, je to práve akákoľvek spoločensky fungujúca „lahká“ hudba, ktorá vo vyspievajúcom vedomí utvrdzuje základné stavivo našej hudobnej kultúry vôbec. Stupnicové, harmonické a rytmické elementy, ktoré sa vyvinuli v našej civilizácii od antickej hudby a gregoriánskeho chorálu, každoročne sa v obrovskej šlágrovej produkcii obnovujú, stále sa nanovo intonujú, stavajú do ďalších vzťahov tak, že vzniká dojem súčasných hudobných štruktúr. Túto prácu prevzal za školu — ktorá to robila spevom národných piesní — definitívne kultúrny priemysel a masové technické médiá. Preto musí mať hudobná výchova moderných čias — ako na to nedávno poukázal prof. Kresánek — inú náplň než obrodeneckú. Musí rešpektovať fakt činnosti masových komunikatívnych prostriedkov a ich vplyv na utváranie hudobných dispozícií mladých ľudí. Malo by byť naozaj hlavným cieľom citlivé vedenie k hodnotám týchto hudobných štruktúr, o ktorých sa nazdávame (pritom sa nikdy nezabavíme istej miery ilúzie), že sú adekvátnym apelom na rozvíjanie ďalších oblastí psychična mladých ľudí, apelom v oblasti typologickej inej hudby, s inými funkciami a vlastnosťami i požiadavkami na vnímanie.

Ziaľ, sociologické výskumy ukazujú, že biologicky najpriaznivejší vek pre zlom medzi výhradným vnímaním hudby „lahkej“ a „vážnej“ (nie u nadaných jedincov, ale v masovom meradle) vrcholí v čase, mimo dosahu školskej výchovy; medzi 18. a 21. rokom, keď sa u najväčšieho percenta nášho obyvateľstva vytvára „definitívny“ kladný postoj len k lahkej, zábavnej hudbe už na celý život. Proces sa rozbieha, pravda, už v 14, 15—16 rokoch, keď sa nadanejší jedinci začínajú diferencovať, už aj vo svojej miere predstavivosti. Druhý výskum hudobnosti pražského rozhlasu, ktorý sme uskutočnili spolu s J. Kasanom roku 1965, ukázal, že učni až trojnásobne zaostávajú za študentmi rovnakého veku vo svojej reflektívnosti voči hudbe. Isteže, nechceme z každého občana vychovať obdivovateľa Prokofievovej či Schönbergovej hudby, aj tu sa musíme zmieriť s nerovnomernosťou nadania, lenže humanistickým zmyslom vedecky podloženej metodológie hudobnej výchovy by malo byť — ako si to mladšia generácia hudobných pedagógov uvedomuje — vytvorenie predpokladov pre budúce možné pochopenie náročnejšej hudby aj u neštudentskej mládeže, učňov a pod., ktorých predsa nechceme odsúdiť na ľudovkový vkus ich dedov a otcov.

Lenže čo vieme o sociálnej štruktúre a psychológii tohto neujasneného generačného celku, ktorý nazývame MLÁDEŽ? Čo vieme o schopnosti najnovších hudobných smerov zastupovať v nej pocit súčasnosti a jej v l a s t n é, nie imputované videnie budúcnosti?

Mám dojem, že ešte dlho sa nám bude mstiť vyčiarknutie sociológie zo sústavy vedných odborov v rokoch 1949—1962 i napriek tomu, že sa ju už veľkoryso pokúšame rozvíjať a všetko chceme dohnať. No kde je naša hudobná pedagogika a psychológia ako naozaj pestovaná muzikologická disciplína, ktorá má svoje kádre a svoj základný výskum? Akú úroveň majú tieto disciplíny (hudobnú sociológiu z tejto záverečnej patetickej otázky nevynímame) v socialistických krajinách? Nebudeme opäť po rokoch citovať humorne znejúce výroky a Sybiline proroctvá tam, kde by už malo ísť o vedecky podložené pohľady na problematiku a o riešenia podložené situačnými analýzami odborníkov?

Končím a ponáhľam sa na schôdzku, kde nám o. i. majú referovať o ďalšom vývoji situácie v otázke, kedy nám konečne ministerstvo povolí založiť spoločnosť pre hudobnú výchovu, a vlastne ktoré to bude ministerstvo, či školstva, alebo kultúry.

VLADIMÍR KARBUSICKÝ

Ilja Hurník

Každý niečo pre deti

Keby sa ma niekto opýtal, ktorý zážitok mojej klaviristickej dráhy bol najlepší, povedal by som, že to bola práca v pražskom gramofónovom štúdiu. Keby chcel niekto vedieť, čo bol môj najhorší zážitok, bez váhania by som odpovedal: výchovné koncerty.

Pojem výchovný koncert začína byť pre mnohých umelcov traumou. Kto to nechápe, nech sa raz postaví pred sálu nabitú stovkami detí, ktoré sem prišli, lebo museli, ktoré nemožno ničím utíšiť, pretože sa rozhodli zabaviť sa tu, ako sa dá, keďže od toho človeka na pódiu nemôžu očakávať nijakú zábavu. Ako možno hovoriť s týmto publikom, keď v prvom rade kopú nohami deväťročné deti, ktoré sa pri prvej len trošku odbornej vete začnú nudiť, a v poslednom rade šesťnásťroční výrastkovia začnú robiť poznámky, len čo sa človek obráti detským slovníkom k tým vpredu? A čo hrať týmto poslucháčom, keď aj najprístupnejšie klavírne skladby sú ešte stále obťažné? I vyberie si klavirista to najefektnejšie čo vie, s vedomím, že deti vnikajú do hudby zvonku, t. j. od zvuku, a že len virtuositou ich môže ako-tak zaujať. A tu, v urputnej snahe dostať z klavíra čo najviac sily a farby, uchýľuje sa klavirista k planej bravúre, pri ktorej sa hrozne opotrebúvajú prsty i nervy — čo umelec potom trpko pocíti večer na koncerte pre dospelých, ktorý obyčajne nasleduje. I skončí umelec svoj výchovný koncert, deti spustia skandovaný potlesk a usporiadateľ — jeden z tých uštvaných ľudí, ktorí to myslia dobre — umelca uistuje, že „predsa len zopár detí ticho počúvalo“. A kultúrna povinnosť sa splnila.

Je to vždy také zlé? Nie, nie je. A to je dôvod, prečo opäť prijímam ďalšie pozvania. Možno sa i v inom meste vyskytne učiteľ, ktorý privedie deti schopné byť ticho. Áno, stačí jediný človek, aby svojím vplyvom zmenil celú školu. Alebo sa nám podari nájsť taký program a taký tón, že deti stíšime sami, ako sa to darí hoci učiteľovi Bláhovi v Gottwaldove. Čo už si tento človek vytrpel od kritikov za to, že z hudobnovedeckého hľadiska získava deti nelegitímnymi prostriedkami. Keby tí kritici zažili to, čo my, vedeli by, že už dosiahnuť ticho v sále je vzácny výsledok, že je to prvý nevyhnutný krok pre ďalšie výsledky, a pochopili by, že nejaké sploštenie vo výklade hudobného diela — ak nejde o vyslovenú lož — možno si nevšimnúť. Veď aj slávny Bernstein musí sploštiť, sprimitizovať nejednu tézu, aby ju bolo možné pochopiť. To už je údel popularizácie.

Keď však uvažujem, čo je prvou podmienkou pre aký-taký úspech výchovného koncertu, zisťujem, že je to tá istá podmienka, ktorá podmienkuje úspech hociktorého diela — totiž čistý štýl.

Výchovný koncert je úhrnný názov — mimochodom dosť neprijemný — pre niekoľko druhov akcií, z ktorých každá má svoj štýl, a tento štýl treba udržať v čistote a pregnancii. Sú to:

1. I n š t r u k t á ž. Příklad: Bernsteinove koncerty, známe z televízie. Hovorí sa tu o jednej jedinej téme. Ak sa hovorí o inštrumentácii, tak sa už nehovorí o programe skladby, o skladateľovi a jeho osude, skrátka o ničom inom. Ak poslúži ukážka, netreba trvať na autentickom predvedení

celku. Nejde o koncert, ale o školskú lekciiu, pravda o takú, ktorá by šetrila všetkými pedagogickými zásadami názornosti, prístupnosti atď. Nik to nevie lepšie než Bernstein. V šarme osobnosti je nenapodobiteľný, v metóde áno. Má tému, jednu, lapidárnu a všetko mieri k nej: slovo, skladby, ba aj réžia. Hráči majú ukážky vypísané, aby sa nelistovalo, aby lekciiu bežala rýchlo, plynule ako film. Každá sekunda je vyplnená. Po každom vysvetlení ide vzápätí ukážka, a o tom, čo nemožno ukázať, sa nehovorí. Tu môže dôjsť k zjednodušovaniu, ku splošteniu. Nič to. Lepšie podať kus pravdy než celú, ale nezapamätateľnú. To je zásada popularizácie.

2. *B e s e d a*. Možno ju usporiadať v malom kruhu detí rovnakého veku. Približuje deťom hudbu tým, že predstavuje toho, kto ju robí. Deti poznávajú odborníka určitého odboru zblízka, vo forme neformálneho, improvizovaného hovoru. Odbornosť priťahuje a imponuje aj nezasväteným. Z úcty k odborníkovi ovládajúcemu svoju vec môže sa vyvinúť aj záujem a napokon i láska k tej veci. Oproti inštruktáži tu nebude tak záležať na tom, čo umelec deťom predvedie. Ide skôr o to, aby dal nazrieť do svojho remesla. Nebude hovoriť, že „Mozart bol predstaviteľom viedenského klasicizmu“, ale povie, ako sa sám začal učiť a čo všetko musel robiť, aby mohol Mozarta hrať, aby mu stupnice nepokrivkávali, a aby tón, čo ako slabúčko udretý, letel od strún ako vystrelený a naplnil celú sálu. Nebude hovoriť vôbec o hudbe, ale o sebe a svojom remesle. Nebude kázať ako vyvolený, ani bľabotať ako „jeden z vás“, ale hovoriť ako ten, čo niečo vie, ako kováč o svojej kovadline alebo ako inžinier o svojom stroji.

3. *Koncert pre mládež*, napr. Hudobnú mládež. Je určený pre dievčence a mládencov, ktorých je už neskoro niečomu naučiť. Chcú, aby sa k nim správalo ako k dospelým. Idú na koncert z rozličných dôvodov, hoci len ukázať šaty. Nech ich teda ukážu. Každý dôvod je dobrý na to, aby prišli, a lepší než záhaľka. Podistým však idú ti mladí za spoločenskou slávnosťou; nech ju majú. Nech je to teda pravý koncert so všetkou obradnosťou, s frakmi na pódiu, s kyticami. A nech sa uskutoční večer, tak ako pre dospelých. To jedine, čím sa môže líšiť od normálnych koncertov, je slovný úvod. No nesmie mať stopu po kriedovom prachu. Nesmie mať nič z inštruktáže ani besedy. Úvod by mal navodiť atmosféru skôr slovom literárne vytríbeným, predovšetkým krajne stručným a skôr trizvo poetickým než opačným. Tieto koncerty bývajú zoradené do cyklu, a tak možno usporiadať programy do dramaturgicky vyhranených celkov, napr. koncerty monografické. Nebál by som sa koncertov venovaných jedinému autorovi alebo slohovému obdobiu. Niekedy je slohový program aj pre laikov pôsobivejší než tzv. pestrý. Vyhovoval by som mladým ľuďom v ich záľubách, pokiaľ nie sú v rozpore s dobrým vkusom, i keď pôjde o módu. Napokon, ak sa Bach stal teraz pre kdekoho len módou, pánboh zaplať, nemôže byť lepšia móda.

To sú teda tri typy výchovných podnikov; všetky sú užitočné, keď zachovávajú štýl, t. j. keď inštruktáž dodrží pedagogickú dômyselnosť poučnej lekcii, beseda dôvernú pohodu priateľského rozhovoru, koncert dôstojný lesk spoločenskej slávnosti. Stačí, aby sa formy zmiešali – a je zle, napr. ak umelec na koncerte pre mládež začne poučovať ako na inštruktáži alebo žoviálne žartovať ako na besede. Alebo ak orchester, chtiac si ušetriť prácu, namieša do predpoludňajšieho vystúpenia to, čo má momentálne v repertoári. Skladby, ktoré by inak dobre naplnili večerný koncert pre mládež, majú sa tu stať objektami pre inštruktáž, a rečník rozpráva

pri Bachovi, že autor mal 20 detí, pri Mozartovi, čo je sonátová forma a pri Smetanovi, čo je inšpirácia ľudovou piesňou. Údaje sa hromadia, letia ponad hlavy mladých poslucháčov a číra vedecká pravda takého všeobšiahleho výkladu sa z výchovného hľadiska obracia na lož.

Inštruktáž sústredená na jedinú tému, intímna beseda a noblesný koncert sú také dobré ako skok do výšky, lyžovanie či vrh guľou, no ak sa tieto formy zmiešajú, máte pred sebou lyžiara, ktorý skáče cez latku s guľou v ruke.

* * *

Redakcia ma vyzvala, aby som povedal, čo si myslím o našej hudobnej výchove, a ja som začal tým, čo pre ňu môžu urobiť výkonní umelci a usporiadatelia. Teraz by mali prísť na rad ďalší – skladatelia. Tu je to jednoduchšie, aspoň tak sa to zdá. Mali by jednoducho komponovať dobré skladby pre deti. Táto požiadavka znie skladateľovi asi tak, akoby ho niekto vyzýval: Piš dobré opery a dobré kvartetá. Veľmi rád by písal jedno alebo druhé, a dobre. Lenže to závisí od niečoho, čo nie je v jeho moci: od myšlienky. Získať peniaze na usporiadanie výchovných koncertov, zostaviť správny program, naučiť sa novú skladbu je akiste problém. No najväčší problém je dostať nápad. A práve detská hudba stojí a padá s myšlienkou viac než hocktorý iný žáner. Tu nemožno nahradiť nedostatok invencie technickou virtuositou, ba ani pedagogickou poučnosťou. Veď na najlepších detských skladbách, ako sú Bachove prelúdiá, Schumannove kúsky z Albumu pre mládež či Bartókov Mikrokosmos, poznať pedagogický úmysel práve najmenej. Od skladateľov nemožno v tomto prípade veľa chcieť, lebo ani oni sami toho od seba veľa nevymôžu. Ťažko si viem predstaviť skladbičky pre deti od A. Schönberga. Zato Orff ich písať vie a možno lepšie než kantáty. Skladateľ môže mať dobrú vôľu, no silný nápad si neprivoľá a svoju povahu nezmení. Navyše sa vynára problém v detskej tvorbe aj pre tých, čo v tejto oblasti tvoria:

Nové hudobné prúdy sa vzdávajú tonality. Detské hudobné myslenie však bude vychádzať z tonality, pokiaľ budú mamy spievať Pec nám padla. Dnešná hudba sa odcudzila lapidárnej, elementárnej rytmike. No dieťa bude dovtedy začínat rovnými štvrtkami, kým bude tlať vareškou do hrnca a pochodovať raz, dva. Nevravím, že by budúce deti nemohli dospievať k atonálnemu čítaniu či k Messiaenovej rytmike, alebo, že dnešní dodekafonici by nevedeli písať tonálne. Turdím iba toľko, že zatiaľ čo Schumann mal jediný slovník pre Karneval i pre Album, dnešný skladateľ bude musieť prispôbovať svoju reč pri tvorbe pre deti. Predovšetkým pre nejedného to musí byť ťažké v tvorbe inštruktívnych klavírných skladieb, kde treba myslieť aj na detskú ruku; tá potrebuje istú svalovú a nervovú „hygienu“, prirodzený vývoj, ktorý je nemysliteľný bez klasických technických prvkov, ako je diatonická stupnica, akordický rozklad, päťprstová diatonická figúra, dvojhlas atď. Ak nemajú byť deti na tomto elementárnom stupni jednodušie odkázané na klasikov a ak majú súčasní autori chuť pokúsiť sa o skladbu tohto typu, neostáva im, než použiť tieto základné pianistické prvky, čo ako cudzie, a pokúsiť sa uplatniť svoju osobitosť aj s týmto obmedzením.

* * *

Inštrumentalisti, skladatelia, ostávajú pedagógovia. Netrúfam si navrhovať, čo by mali pedagógovia robiť pre hudobnú výchovu. Sú to odborníci, ktorí vedia, čo by bolo pre vec potrebné urobiť, keby mali na to podmien-

ky. No predsa si trúfam povedať jedno: poznal som metódu, skvelú, modernú, určenú prebudiť hudobnosť aj v malých deťoch, metódu overenú a pre nás ako stvorenú, pretože ideálne aplikuje Komenského Schola ludus. Je to Orffschulwerk. Veľa sa už o nej u nás hovorí, vždy rozčúlene, čo je dobrý znak pre metódu aj pre učiteľa. Verím, že sa o nej bude hovoriť ešte viac, až vyjde na gramofónovej platni naša verzia tejto školy. Už to bude čochvíľa. Orffova myšlienka je jedinečne prostá. Vedie dieťa od spontánnej hry k práci na sebe bez toho, že by to dieťa spozorovalo. Orff prijíma dieťa také, aké je, vedie a kultivuje jeho prirodzenosť. Baďá, že dieťa je od počiatku skladateľom — skôr, než prijíma pesničky od matky, vymýšľa, improvizuje svoje „melódie“ aj „rytmy“ — a túto potrebu vymýšľať podporuje. Dieťa sa zoznámi s rytmom, melódiou i formou tak, že ich samo vynájde za nenápadnej pomoci učiteľa. O Orffovom Schulweku sme pisali inde, tu aspoň vyslovujem svoju vieru, že táto metóda by mohla pohnúť našou výchovou najmä u tých detí, ktoré z nejakých dôvodov nemajú nádej na učenie na klasických nástrojoch.

Hru na klavír či husle, pravda, nič nenahradí, a Orffschulwerk sa o to ani neusiluje. Ten chce iba dať deťom plastelinu prv, než vezmú do rúk kameň a dláto. Orffschulwerk chce len rozdúchať iskričku, dodať deťom odvahy. Dieťa, ktoré má čo len trochu talentu, musí do hudobnej školy ku klavíru či inému nástroju, musí na koncerty...

Musí? Vlastne nemusí, keď nebude chcieť. Trebárs bude chcieť robiť niečo iné, alebo vôbec nič. My, čo medituujeme o výchove, sme občas náchylní vidieť v deťoch hlinu, ktorú možno zmodelovať do akéhokoľvek tvaru, len ak sa príde na to, akými prostriedkami. Keď sa nám to nedarí, hľadáme vinu na sebe, v úradoch, v metódach, len nie v dieťati. Pravda, dieťa naozaj nenesie vinu na tom, že na hudbu nereaguje. No príčina predsa môže byť v ňom. A zdá sa mi, že to býva najčastejšia príčina. Je to nedostatok talentu. Trochu talentu treba aj na pasívne prijatie hudby. Ak ho niet, tak dieťa hudbu neprijíma, lebo nie je tvárne ako hlina, je už človekom napoly prebudeným, ktorý má už svoju hlavu, kus svojej slobodnej vôle. Voči dieťaťu sme v postavení hostiteľa k hosťovi. Môžeme vystrojiť hostinu, všetkým možným podnecovať chuť, dokonca môžeme hosťa donútiť, aby jedol. No nebudeme mať vplyv na to, či mu bude jedlo chutiť. Napokon priznajme si, že koľkí z nás, hudobníkov, dokonca dospelých, si nepovšimne lyrickú báseň alebo maliarsku výstavu, hoci nás literáti a výtvarníci zahrnujú svojimi výchovnými metódami, tvrdiac, že bez básni či výtvarníctva nemožno žiť, práve tak, ako i my tvrdíme našim hudobne netečným objektom. Umelecká výchova môže prebudiť talent, ale len v tom, v kom dajaký talent spí. Bez talentu, bez dispozície aspoň minimálnej, ťažko sa pohne umelecký život v človeku.

Toto poznanie nie je dôvodom pre skepsu, naopak, je to dôvod byť rozšafne kľudným: vieme, kam až siahajú naše výchovné možnosti. Treba ich vyčerpať a uspokojiť sa s čistým svedomím, že sa tak stalo. V našich možnostiach je vymýšľať chutné pokrmy a vzbudzovať v hosťoch, ktorých kľudne pozveme, apetít. Môžeme ich ešte taktne upozorniť, že v tých pokrmoch sú vitamíny. To ostatné bude ich vecou.

ILJA HURNÍK

Kurt Blaukopf

HUDBA, MLÁDEŽ a TECHNICKÉ MÉDIÁ

Medzi pedagógmi platí zásada, že na dosiahnutie určitého učebného cieľa treba nielen ovládať látku, ale vedieť tiež ako ju sprostredkovať žiakovi, a navyše poznať aj žiakov duševné a telesné vlastnosti. Na zisťovanie predchádzajúceho vzdelania, duševného a telesného habitu žiaka, študenta možno voliť rôzne cesty. Možno usporiadať rozsiahle ankety — dnes je to veľmi moderné — a pomocou elektronických počítačov z nich vyvodit výsledky. Možno pokračovať aj skromne, takou formou, že si položíme otázku: Čo by sme sa predovšetkým mohli dozvedieť o študentoch akadémie? Akí sú to ľudia, čo sa rozhodli zaklopať na dvere hudobnej akadémie s prosbou, že by sa tu chceli podrobiť prijímacej skúške? Každému z nastávajúcich študentov sme teda dali dotazník so žiadostou, aby ho vyplnil. A v tejto súvislosti sa ukázalo, že celý rad skutočností, o ktorých sme mali predtým isté predstavy, sme teraz videli v trochu zmenenom svetle.

Otázky sme vybrali tak, aby sa nik necítil dotknutý vo svojej dôstojnosti. Ak sa dnes vyptujete mladého človeka: Máš rád Beatlesov? Alebo: Lúbiš šlágrovú hudbu?, tak nikdy alebo len zriedkakedy dostanete pravdivú odpoveď. Ale ak sa opýtate: Čo myslíš, ktorý šláger je dnes najobľúbenejší u širokej masy mladých ľudí? — tak je to otázka, ktorá apeluje na znalosti opýtaného, a nie na jeho emóciu alebo reputáciu. A bude ochotný odpovedať: Áno, u širokej masy je ten alebo onen šláger najobľúbenejší. Ukázalo sa, pokiaľ napr. ide o zábavnú hudbu, ako hovoríme, komerčného druhu, že temer všetci opýtani — aj takí, u ktorých možno predpokladať fundované hudobné vzdelanie — vedeli vymenovať jeden alebo dva šlágre, pričom málokedy spomenuli šláger, ktorý bol moderný pred tromi alebo šiestimi mesiacmi. Anketa v rakúskom rozhlasu ukázala, že temer vždy sa uvádzal šláger najpopulárnejší a najviac hraný v tom týždni, keď sa dotazník vyplňoval. To znamená, že tu máme — sociologicky povedané — obraz totálne manipulovanej mienky o zábavnej hudbe a máme tu aj zhruba povedané obraz mladej generácie, ktorá sa nemôže vymaniť spod vplyvu technických médií vzhľadom na to, čo poskytujú. Zdôrazňujem to preto, lebo niektorí mladí ľudia prejavujú úprimnú vôľu vymaniť sa spod vplyvu technických médií, ako sú rozhlas a televízia. To možno celkom ľahko zistiť. Ak totiž niekto v dotazníku správne napíše slovo Symphonie Fantastique, no názov šlágru, ktorý sa v predošlom týždni hrával, píše nesprávne, tak osobne nemá záujem o tento šláger; ináč by vedel, ako ho písať. Napokon má aj možnosť hocikedy si overiť takýto názov v rozhlasových a obrázkových časopisoch. Podľa spôsobu, podľa

počtu pravopisných chýb pri názvoch šlágrov a mien šlágrových hviezd poznáme — a to je čudné prevrátenie faktov — stupeň vzdelania. Čím viac chýb sa opýtani dopustili pri šlágroch, tým vzdelanejší a školenejší boli na poli koncerta grossa. Bolo to asi takto, aby som uviedol príklad: Na otázku: Ktorá je vaša najobľúbenejšia hudobná forma? odpovedal niekto v dotazníku — symfónia. Nasledovala kontrolná otázka: Uveďte príklad pre túto formu! A teraz sme zistili, či opýtaný odpovedal úprimne, alebo či vyhovel iba svojej túžbe po reputácii. Niekedy odpoveď znela: 5. symfónia od Brahmsa. Vtedy sme ihneď poznali, že vec akosi nesúhlasí, že predstieraná záľuba pre symfóniu zrejme nie je veľmi úprimná. Alebo sme dostali odpoveď, ktorá síce teoreticky mohla byť správna, prakticky však nie: 3. symfónia od Mozarta; pretože nik, kto sa zapodieva hudbou, nečísľuje týmto spôsobom Mozartove symfónie. Myslím, že ani Jupiterovu symfóniu nezvykneme označovať ako č. 41, hoci sa takto uvádza v súbornom vydaní. Z takýchto odpovedí sme mohli poznať, aký úzky je styk s hudbou. A čím precíznejšie boli odpovede v oblasti klasickej, predklasickej a barokovej hudby, tým nesprávnejšie boli v oblasti šlágrov, ako aj jazzu; čím správnejšie a čím menej pravopisných chýb bolo v údajoch o šlágroch, tým nesprávnejšie boli v oblasti hudby, ktorou sa my zvyčajne zapodieваме. Takto došlo napr. k 5. symfónii od Brahmsa a v jednom prípade k Nedokončenej od Dvořáka.

Za dôležité v tejto súvislosti považujem to, že aj takí ľudia, ktorí nemali vnútorný pomer k šlágru a k technickým médiám nemohli sa vymaniť z ich vplyvu. To znamená, že ich návyky počúvania v značnej miere určovali hudobné udalosti — alebo označme ich opatrnejšie zvukovými udalosťami, nemusí to práve byť hudba — teda zvukové udalosti tlmočené technickými sprostredkovateľmi tónov. Teda nie v koncertnej sieni, nie v divadle alebo v opere, ale v podstate gramofonárňou, rozhlasom a televíziou.

A teraz prišlo niečo, z čoho sme v tejto súvislosti chceli ťažiť. Chceli sme sa celkom nevinné povypytať na používanie technických médií v domácnosti nastávajúceho študenta a o pomere týchto technických médií k domácej hudbe, k živej domácej hudbe, ku komornej alebo ľudovej hudbe, pokiaľ sa dnes v domácnosti ešte praktizuje. Viete, že hudobní pedagógovia (alebo aspoň väčšina z nich) vychádza z tejto tézy: Technické médiá zatlačili domácu a komornú hudbu do úzadia. Považujeme to za exaktný zákon a za niečo tak samozrejmé ako to, že zajtra vyjde slnko. Ale je to práve tak málo samozrejmé ako to, že zajtra slnko vyjde. Veď fyzika nás učí, že nie slnko vychádza, ale odohráva sa niečo celkom iné. Ako ukázali najnovšie výskumy, skutočne sa odohráva niečo celkom iné a v tom sa naše výskumy náhodou zhodujú s tými, ktoré organizoval Klausmeier v Koline. Spýtali sme sa: Aké máte doma prístroje? Rádio všetci, 100 %, gramofón 80 %, televízor 41 %, magnetofón 40 %. Toto poradie je presvedčivé. Je iba nápadné, že magnetofón nasleduje tak tesne za televízorom. Ale to možno ľahko vysvetliť. Ide tu o ľudí, ktorí majú veľmi blízko k hudbe a pre ktorých magnetofón je nástrojom, pomocou ktorého si nahrávajú dobrú rozhlasovú reláciu, aby si ju mohli uložiť, alebo si prehrávajú platňu na pás, alebo si nahrávajú vlastný výkon. Tento pomer sa pravdepodobne nevzťahuje na celkové obyvateľstvo Rakúska, o tom nemáme údaje. Potom sme sa spýtali: Aké prístroje používate častejšie? Možno niekto má rádio, a vôbec ho nepoužíva. Tu sa ukázalo, že rádio sa používa na 75 %, gramofón — 80 % malo gramofón — z toho 54 % ho často používalo; to sa vzťahuje vždy na celkový počet. A teraz príde niečo veľmi zaujímavé: U ľudí, ktorí vlastnili televízor, ho často používala presne polovica. Ale z tých, čo vlastnili magnetofón — a tých bolo temer práve toľko — tento magnetofón skutočne častejšie používal oveľa väčší počet. To znamená, že rozhodnutie kúpiť magnetofón je spojené s úmyslom častejšie ho používať. Pre rádio vznikla teda kvóta využívania — to je nami zavedený termín — 75 %, to zn., že sa rádio skutočne používa iba v troch štvrtinách všetkých prípadov, pre gramofón 68 %, pre televízor 49 % a pre magnetofón 58 %, teda oveľa viac. To znamená, že magnetofón u týchto mladých ľudí figuruje pre d televízorom. Zaujímavá skutočnosť!

Ďalšia otázka, ktorú sme kládli, znela: Ako je to s praktickou domácou hudobnou činnosťou — dobrovoľnou, neplatenou, samostatne volenou hudobnou činnosťou pre vlastnú radosť, a nie v nejakej inej súvislosti? Ukázalo sa, že tí, ktorí nemali magnetofón, nevenovali sa nijakej domácej hudbe, zatiaľ čo tí, ktorí magnetofón a gramofón vlastnili, ju spravidla pestovali, či už ako ľudovú, alebo ako komornú hudbu v tom slova zmysle, ako ju my chápeme, alebo v podobe jazzovej hudby. Skrátka venovali sa dajako hudobnej činnosti.

Všetky údaje, ktoré sme mohli získať, ukázali celkom zreteľne, že vlastnenie hudobno-technického prístroja kráča súběžne s vyššou hudobnou aktívnou činnosťou. Javi sa teda presný opak tézy o hudbe vo všeobecnosti, vyskytujúcej sa už takých 20, 30 alebo aj 40 rokov, ktorá mala azda platnosť v inom období hudobnej histórie.

Ak si uvedomujeme, že majstrovské hudobné diela sa mladým ľuďom sprostredkujú pomocou technických prístrojov, musíme si uvedomiť aj to, že táto generácia má celkom odlišné prvé dojmy o týchto majstrovských dielach, než aké sme mohli mať my či príslušníci inej generácie. Hudobný pedagóg konfrontovaný s televíznou produkciou Dona Giovanniho na to zabúda alebo je naklonený zabudnúť na túto skutočnosť. Azda toto dielo voľakedy za svojej mladosti zažil v divadle, alebo sám si ho ujasnil, dopracoval sa k nemu hrou z klavírneho výťahu. Možno niekedy mal príležitosť na koncerte počuť ak nie celé dielo, tak jeho predohru. Alebo počul kde-tu niektorú áriu alebo dueto. Dnešnému mladému človeku sa toto súborné dielo — toto alebo aj iné (nie je teraz dôležité, či už ide o Predanú nevestu, o Don Giovanniho alebo o iné dielo) — nanucuje vo forme údajnej technickej dokonalosti, ktorá je v skutočnosti úplnou deformáciou. Pedagóg, ktorý môže byť o 10, 20, 50 rokov starší ako študent, spája s televíznym prenosom alebo s rozhlasovou reláciou spomienku na predchádzajúcu interpretáciu diela. Pre mladého človeka po prvý raz konfrontovaného s dielom prostredníctvom technického média je tento program chvíľou rozhodnutia, chvíľou — azda možno povedať — prvej lásky. Alebo prvej antipatie. Je prekvapujúce, že viacerí študenti — inškríbenti vyhlásili, že sa s obľúbenými dielami zoznámili prostredníctvom televízie a rozhlasu. A to v takom hojnom počte, že si to ani nevieme predstaviť. Ak sa teraz zamyslíme nad technickou kvalitou televízneho a rozhlasového zvuku, nad gramofónovou reprodukciou, bude vám jasné, že tu máme do činenia s nebezpečnou novou orientáciou hudobného vkusu, poskytujúceho vyrábateľom technicky konzervovanej hudby možnosť zabudovať do zábavnej hudby niektoré — chcel by som povedať — akustické omamné jedy, ktoré takzvaná vážna hudba nepozná. Nemôžem tu hovoriť o podrobnostiach tejto akustickej deformácie, pretože to v užšom zmysle neprináleží hudobno-pedagogickému výskumu, no veľku by som chcel povedať, že deformácia ide tak ďaleko, že skutočne pôvodný zvukový obraz tak znetvorí ako napr. pri prenose Dona Giovanniho z javiska Tylového divadla v Prahe na televíznu obrazovku. Ide totiž buď o umelecky zodpovedateľnú zmenu zvukového a optického substrátu, alebo o znásilnenie. A vo väčšine prípadov — kto už sedával pred obrazovkou alebo počúval rádio, vie, že okrem nepatrných výnimiek temer vždy ide o deformáciu. Táto deformácia tvorí základ prvého hudobného zážitku. Bolo pre mňa otrasným zážitkom, keď som sa zo štatistiky dozvedel, že mladí ľudia vyhlásili: Mojm najobľúbenejším dielom je Pucciniho Tosca. Odkiaľ ju poznáš? Z televízie. Neviem si totiž predstaviť, že možno mať čo len približnú predstavu o Pucciniho Tosce, ak ju prežívame pri malej obrazovke, hoci je určená pre veľké javisko. Iba ak by sa vhodne prepracovala.

No ponechajme optický aspekt stranou! Nevieť si predstaviť, že to, čo vychádza z televízora ako zvuk, možno nazvať zvukom. To môže slúžiť iba najlacnejšej komerčnej zábavnej hudbe. Práve v tejto súvislosti sa aj medzinárodné kongresy, čiastočne aj kongresy UNESCO zapodievali požiadavkou, aby sa zlepšila zvuková reprodukcia televízorov.

K otázke pôsobenia toho, čo v súčasnosti vystriedalo ľudovú pieseň a ľudovú hudbu, totiž šlágru, nám chýbajú, vlastne donedávna chýbali základné výskumy. Hudobná veda sa šlágru nezapodieva, lebo nie je pekný. A hudobná veda, veda o umení sa zameriava na to, čo je krásne. Hegel zastával síce názor, že sa treba zapodievať aj ohavným, ale táto pripomienka ostala zatiaľ nepovšimnutá. Odhliadnuc od toho treba položiť otázku, či je správne, aby sa pri objektívnom vedeckom nazeraní už od prvej chvíle vnášali do výskumu vlastné priania a predstavy. Pokojne môžeme vyvodzovať dôsledky zo šlágru a môžeme byť voči nemu zaujatí, no predsa by mal aj naďalej byť predmetom nášho bádania. Bolo teda potrebné vykonať nevďačnú prácu: analyzovať množstvo šlágrov tak, akoby išlo o Appassionatu, s tou istou pozornosťou a s tou istou analytickou výzbrojou vzhľadom na harmóniu, melódiu, formu atď. Nestačí analyzovať noty na papieri. Šláger nepozostáva len z nôt. Je reálnym, znejúcim zážitkom, ktorého písaná podoba temer nič nehovorí o jeho reálnej existencii. A toľko sme sa z hudobnej sociológie počuli, aby sme vedeli, že je jej predmetom nikdy nemôže byť samotný zapísaný doklad, ale že je to zvuková udalosť, ktorou sa zapodieваме. Zapodievajúc sa zvukovou udalosťou, zameriavame sa na to, čo znie z reproduktora, teda na hudbu z reproduktora. Museli sme teda tieto šlágre analyzovať podľa notového obrazu a podľa zvuku reproduktora spätne posúdiť metódy produkcie, použité v nahrávacom štúdiu, ktoré vzbudili patričný zvukový dojem. Analýza teda nevyhnutne pozostávala zo všetkého toho, čomu hovoríme hudobná analýza ako forma: takt, rytmus, periodická stavba, harmónia, inštrumentácia, melódika atď.; no pritom musela zahŕňať aj mikrofónovú prax, miešanie zvuku, reguláciu rôznych mikrofónových vstupov, zvlášť nezosilňovania, elektroakustické filtre v určitých zvukových polohách.

Táto analýza priniesla veľmi pozoruhodné výsledky, a to odzrkadlenie veľkosti mestskej masovej osamelosti, potvrdenie tézy o izolácii jednotlivca v mestskej civilizácii, ktorá predstiera, že je masovou civilizáciou a ktorá predsa v stále rastúcej miere smeruje k osamelosti, práve k masovej osamelosti. Pritom vyšlo najavo, že forma nami skúmaných slágrov sa počas desiatich rokov stala čoraz primitívnejšou.

Aké slágre sme skúmali? Informovali sme sa u najväčšej západonemeckej gramofonovej spoločnosti, aké slágre majú najvyšší odbyt a z akých sa predalo viac ako jeden milión exemplárov. A tieto slágre sme analyzovali. Zistilo sa, že v čase medzi rokmi 1954 a 1964, teda v rozpätí desiatich rokov, sa rok čo rok znižovalo tónové rozpätie melódiky, a to z duodecimy na kvintu alebo sextu, že harmónia sa redukovala z používania štyroch alebo piatich stupňov na používanie iba tóniky a dominanty, že v tomto čase sa redukoval počet použitých nástrojov z veľkého orchestra s veľkým počtom sláčikov a kompletnými drevenými a plechovými nástrojmi na spôsob relatívne blízky operetnému slohu 19. stor. — na použitie najjednoduchších, ľahko ovládateľných masových nástrojov, ako sú gitara, okarina, niekedy aj fúkacia harmonika a bicie nástroje, ktoré sa dnes predávajú v miliónoch exemplárov a ktoré — dalo by sa povedať — opäť elektronicky zosilňujú akustickú osamelosť. To bolo všetko.

Teda ochudobnenie všetkých jestvujúcich prostriedkov plus obohatenie množstvom elektronických transformačných procesov, ktoré doteraz boli mimo nášho obzoru. Nejestvuje tu ani modulácia do medianty, povedzme z C dur do E dur, jestvuje iba úsekové nahrávanie osemtaktovej periódy v základnej tónine. Tým sa to končí, mikrofón sa vypne, regulátor sa odstaví a potom sa začína všetko — celá perióda — znova v E dur a nakoniec sa ten pás zlepí. Nejestvuje nijaký prechod, iba tvrdý skok z jednej tóniny do druhej. Nikoho to neruší, ak vedie do tritónu. Je to zvláštny efekt, ktorý s istou rafinovanosťou stvárajú niektoré ďalšie skupiny slágrovej hudby, totiž skupiny à la Beatles, a ktorý — to by sme nemali podceňovať — pri istej rafinovanosti môže vzbudiť dvojmo zaujímavý a atraktívny dojem. Tieto výsledky platia, pravda, iba pre určitú oblasť. Pre nás bolo dôležité dokázať, že je možné odkryť hudobné, inštrumentáčno-technické, formové, harmonické, melodické, elektroakustické, technicko-reprodukčné recepty, používané v priemysle úžitkovej hudby a poukázať na to, že sa veľmi dobre zhodujú s obrazom takého spoločenského vývinu, aký prebiehal prinajmenšom v NSR a v Rakúsku.

Keďže sme tento hromadný vplyv technicky sprostredkovanej hudby na mládež považovali za dôležitý, museli sme sa opýtať: Čo vlastne môže hudobná výchova podniknúť v ranom štádiu, aby zamedzila deformáciám, alebo ako by sa tieto elektroakustické transformácie — stereofónia, efekty pomocou interferenčných oblastí atď. mohli postaviť do služieb cennej hudby? To by bolo riešenie, o ktorom tiež hodno uvažovať.

Je možné vylúčiť tieto vplyvy už v základnej škole? Argumenty, ktoré hovoria pre potrebu ich obmedzovania, pochádzajú z Maďarska a z Československa. V Maďarsku skúmali sa vnímacie schopnosti, duševné a telesné schopnosti, objem hrudníka a kapacita dychu školákov, ktorí spievali, a takých, ktorí nespievali. Pritom sa zistilo, že kapacita dychu u spievajúcich detí je samozrejme väčšia, vnímacie schopnosti sú lepšie. Ukázalo sa, že ešte lepšia je schopnosť reprodukovať rozprávku. Druhý prvok našej argumentácie nám poskytol výskum uskutočnený dr. Karlom Pechom v Prahe, ktorý robil testy o vývine vnímacej schopnosti vo všeobecnosti prostredníctvom vývinu akustickej rozlišovacej schopnosti. Dr. Pech — zhrniem stručne — dospel k záveru, že vnímacie schopnosti človeka sa rozvíjajú tým rýchlejšie, čím lepšia je schopnosť rozlišovania intervalov, tónových sledov, teda čím lepšie je akustické rozoznávanie a jeho cvik u dieťaťa, u mladého človeka, a to aj preto, že tieto schopnosti sa v mozgu nachádzajú v tom istom mieste (nie som lekár ani fyziológ, nemôžem to teda odborne správne pomenovať) kde je lokalizovaná schopnosť vnímania a akustického rozlišovania.

Tréning akustických rozlišovacích schopností — nemusíme to nazvať hudbou — je dôležitý pre študijné schopnosti budúcej generácie technikov, fyzikov, futbalistov, onkológov atď. To je jedna stránka veci. Druhá spočíva v tom, že v dôsledku všeobecného preceňovania technických médií pri vyučovaní, ako aj všeobecného podceňovania technických médií hudobnou pedagogikou vznikla v pedagogike nová povera.

Ide o to, že sa teraz rozvíja učenie o takzvanom programovanom vyučovaní pomocou technických médií, ako televíziou, rádiom, gramofónom, zvukovým pásom atď. Táto povera súvisí s ďalšou poverou, že vraj žijeme v optickom veku. Zvykne sa o tom hovoriť: Rozhodujúcim faktorom pri osvojení si niečoho je zrakový vnem, menej rozhodujúci je sluchový vnem. Výskumy, uskutočnené v Prahe, ukázali v zhode napr. s výsledkami nemeckých fyziológov, ktorí sa tiež zapodievali týmto problémom, že rozvoj sluchového zmyslu je nesmierne dôležitý pre učenie vo všeobecnosti. Napriek tomu aj naďalej vládne presvedčenie, že deti rýchlejšie pochopia to, čo im možno ukázať, demonštrovať, pred-

vádzať na obraze, ako to, čo sa im predvedie iba akusticky. To by znamenalo, že celá staršia pedagogika, najmä do čias rozvoja knihtačiarstva, ktorá sprostredkovala učebnú látku iba akusticky, bola menej významná ako všetko, čo je možné v súčasnosti, keď máme neobmedzené možnosti pre použitie vyobrazení, počnúc farebnými diapozitívmi, fotografiou až po televíziu a video-rekordér.

Toto presvedčenie je však poverou. Teším sa každému novému svedectvu, ktoré používame v našom hudobno-pedagogickom výskume a ktoré dokazuje pravý opak, teda taký obrat, ako som sa o tom zmienil v súvislosti s komornou hudbou a používaním technických médií u mladšej generácie. Prirodzene, je to vec nebezpečná. Charles Darwin raz povedal: Ak zistím niečo, čo sa zhoduje s mojou teóriou, nemusím si to zapísať, lebo si to ihneď zapamätám. Ak však zistím niečo, čo sa nezhoduje s mojou teóriou, musím si to ihneď zaznačiť, pretože to automaticky zabudnem — veď to nechcem vedieť. Mám taký pocit, že to je temer politický výrok. Možno aj ja podlieham tejto snahe zabudnúť na svedectvá, ktoré sa nezhodujú s mojou teóriou alebo s mojim vopred stanoveným názorom. Dajme tomu, že tu skutočne ide o vopred utvorenú mienku, ktorá rezultuje z mnohých zážitkov, obzvlášť pred obrazovkou. No napriek tomu sa mi do dnešného dňa nepodarilo nájsť čo len jediné svedectvo z teórie, z literatúry a z praxe, ktoré by odporovalo tomuto názoru, tejto vopred utvorenej mienke. Poznáme sociológiu televízie istého Francúza (nepamätám jeho meno), ktorý jasne a zreteľne hovorí, že televízna relácia je menej účinná ako rozhlasová relácia — a to najmä v súvislosti s reklamnými reláciami, teda s oblasťou, ktorá na Západe má obzvlášť veľký význam — pretože tu sa v spojitosti s reklamou vylučuje fantázia poslucháča. Možno totiž ukázať vždy len určitý obraz určitého tovaru a poslucháč už nemôže snívať o tom, čo by skutočne chcel mať. To teda aj odborníkom reklamy dokazuje, že pri používaní obrazu nerobia dobrý obchod. Poznáme výskumy vykazujúce podobné výsledky — od amerického televízneho odborníka MacWaina, ktorý tak isto hovorí o dominancii akustického faktoru. Možno mu veriť, pretože firmám, ktorých je poradcom, odporúča: Vydávajte viac prostriedkov, viac dolárov a centov na akustickú ako na optickú reklamu. Som ochotný nielen veriť týmto ľuďom z praxe, ale uplatniť ich poznatky aj v iných oblastiach. To sú však iba teoretické konštatovania alebo praktické pozorovania z iných krajín.

Skolené učiteľské sily pozorujú deti počas vyučovania, počas školského rozhlasového alebo televízneho vysielania a potom sa spytujú: Kto by chcel teraz o vysielaní rozprávať, kto reláciu zhrnúť? Už prvé zprávy ukázali, že po rozhlasovej relácii 90 % žiakov je ochotných a schopných doslovne opakovať komplikované dlhé vety, že sa hlásia dokonca i najlenivejší žiaci, ktorí sa zvyčajne vyhýbajú účasti na vyučovaní, ak ide o rozhlasovú reláciu. No ak ide o televíznu reláciu, napr. o The young Persons guide to the orchestra od Benjamina Brittena, teda o chýrnu, do školského vysielania televízie vždy znova zaraďovanú reláciu, iba 10 až 20 % žiakov vie povedať obsah, opakovať čo hovoril komentátor, hoci to všetko videli. Po dvoch hodinách takmer nik z triedy nepoznal skladbu, hoci všetci ju predtým počuli, a to preto, že obraz ich síce zaujal, no nevedel trvalejšie zamestnať. To znamená, že v dostatočnej miere možno ovplyvniť mladú generáciu akustickými prostriedkami, no optickými iba vtedy, ak akustické prostriedky sú kvalitné.

Nazdávam sa, že ak technické médiá skutočne majú taký vplyv, o akom som sa zmienil, ak sláger skutočne natoľko ovplyvňuje masy ľudí, ako som už spomenul, nesmieme z toho vyvodzovať, že pomocou technických pomocných prostriedkov, pomocou nákladných televíznych relácií možno vytvárať náhradu za skutočnú hudobnú výchovu v základných všeobecnovzdelávacích školách. To, čo je dôležité v základných školách, opakujem: aby sme mali lepších futbalistov, lepších onkológov a mimochodom, povieme to celkom potichu, aj lepších hudobníkov (čo pre mnohých ľudí vôbec nie je dôležité) je školenie v elementárnom hudobnom zástoži, nácvik spevu, muzicírovanie, zaobchádzanie s nástrojmi. Azda sa spojeným úsilím rôznych výskumov, bádateľov a výskumných skupín a pomocou popularizačných hesiel podari ozrejmiť túto skutočnosť aj rozumove menej vyspelým ľuďom.

KURT BLAUKOPEF

Skrátený záznam prednášky prof. K. Blankopfa, prednesenej na schôdzi sekcie hudobných umelcov a kritikov v Bratislave v novembri min. r.

O VÝVOJI hudobnej prípravy MLÁDEŽE

Zapodievať sa hudobnou prípravou mládeže komparatívne z hľadiska časového, najmä vyvodzovať niektoré teoretické konklúzie, vyžaduje isté pragmatické poznatky. Problematika je neobyčajne zložitá. Zahŕňa práve tak mimoškolskú, možno povedať ekologickú sféru súvislosti vývoja mladého človeka v istom prostredí, ako aj v bývalých a našich dnešných, a nielen našich špecifických pomeroch, ide azda dokonca o primárnu relacionálnosť — vplyvy všeobecnovzdelávacej a prirodzene, odbornej (hudobnej) školy.

Otázky tradícií, výchovy v rodine a ostatných komponentov vytvárajúcich istú atmosféru, pozitívne alebo negatívne ovplyvňujúcu hudobnú pripravenosť mládeže, súvisia so zložitými sociologickými faktormi. Tieto zase neovplyvňujú iba sféru hudobnú. Ich dosah sa prejavuje neraz dôraznejšie v mnohých ďalších životných a spoločenských ukazovateľoch. Úvaha o nich, tobôž pokus o ich analýzu, by veľmi presahovala rámec tohto príspevku — práve tak ako meditovanie o permanentnej problematike estetikej (umeleckej) výchovy na všeobecnovzdelávacích školách. Jej akútnosť vyplýva najdôraznejšie z memoranda o hudobnej výchove, zverejneného III. sjazdom Svazu slovenských skladateľov. Ak sa teda k týmto danostiam v nasledujúcom výslovne nevraciam, nijako tým nepopieram ich koherenciu s nadhodenou problematikou.

Dalo by sa predpokladať, že nedostatky mimoškolského pôsobenia na (vo veľmi širokom zmysle slova chápanú) hudobnú pripravenosť mladého človeka — ide o nedostatky príliš evidentné, než aby sa mlčky cez ne prechádzalo — ale aj príslušný katastrofálny stav vo všeobecnovzdelávacom školstve, je čiastočne paralyzovaný odborným hudobným školstvom.

Otázka prípravy mládeže na odbornom hudobnom učilišti — opäť nevylučujúc mimohudobné vplyvy — je úzko spätá s úrovňou týchto škôl, resp. ich žiactva. Vymoženosti hudobného školstva na najnižšom stupni sú t. č. veľké, čo zodpovedá aj prirodzenému, logickému vývinovému pohybu. Kvantitatívne podchytenie detí je akiste imponujúce a inkomparabilné s minulosťou, s počtom žiactva na čiastočne či úplne privátnych hudobných školách alebo s niekdajšou prípravou u individuálne, súkromne vyučujúcich učiteľov. Kvalita týchto škôl bola iste veľmi rôzna. Pre objektívnosť treba pripomenúť, že svedkovia existencie niektorých týchto škôl na území ČSSR spomínajú na ne ešte aj dnes s veľkým uznaním, o kapacite niektorých osobnostne vyhranených súkromných učiteľov ani nehovoriac. Pravda, ich širšia funkcia, v celkom inej spoločenskej situácii zjavne jednostrannejšia, sa iba v niektorých črtách stotožňovala so zameraním dnešných škôl podobného stupňa. Výber žiakov ľudových škôl umenia — i pri prihliadnutí na nevyhnutné dispozície — sa vôbec nesústreďuje na výslovné talenty. Formulácia funkcie LŠU je natoľko tolerantná, že sa tu v širšom meradle ani neráta — vyjmúc pomerne málo výnimiek — s ďalším, cieľavedomejším podchytením žiakov na vyšších odborných učilištiach. No ich žiaci, najmä absolventi — pokiaľ otázka estetikej výchovy na vše-

obecnovzdelávacích školách nebude doriešená — tvoria, aspoň perspektívne (až vzklíči semeno zasiate za nekonsolidovaných pomerov dozrievania) najsilnejšie zázemie pre pozitívnu naklonenosť, aspoň receptívnu, hudobným prejavom na vyššom kvalitatívnom stupni. Ľudová škola umenia má teda nesmierny význam pri formovaní hudobnej pripravenosti svojich odchovancov, a tým aspoň istého percenta mládeže vôbec. Je to predovšetkým otázka kvality pedagógov, ktorá v tomto procese cieľavedomého formovania, často značne heterogénneho žiackeho materiálu, plne zaväzuje. Nielen z hľadiska zvládnutia nástroja, ale tiež pri kladení základov hudobnej predstavivosti na vyššej úrovni, formovania obzoru a skúseností, ako aj zosúladenia zážitkovej — emocionálno-rozumevej sféry žiaka v kritickom veku s kapacitou jeho osobnostného ambitu. Učiteľské kádre na týchto školách sú — ako všade — kvalitatívne značne odlišné. Popri talentovaných pedagógoch, často aj mladších (ešte neletargických), z ktorých by ne jeden nemal ukončiť svoju kariéru na LŠU — niektorí z nich by rozhodne oživil pedagógickú procesovosť na súčasných konzervatóriách — vyskytujú sa tu aj negatívne prípady. Príčiny toho netreba hľadať len v regionálnych danostiach, hoci poznáme napr. výborné školy v užšom bratislavskom okruhu (zmieňujem sa len o západoslovenských pomeroch), zatiaľ čo vo vzdialenejších lokalitách od kultúrneho centra (centier) badať — opäť nie všade — značnú zakrpatenosť. Príliš často sa zameriavali na pedagogickú činnosť tí, ktorým z existenčných, ale aj umeleckých dôvodov neostalo iné ako vyučovať. (Problém, ktorý poznáme aj dnes). Hudobná (pedagogická) pripravenosť týchto kádrov je neraz pomerne nízka. U starších aj preto, lebo požiadavky, najmä pokiaľ išlo o harmonické rozvinutie osobnosti, boli za čias ich štúdiá — o diletantoch sa nezmieňujem — relatívne nižšie ako dnes. U mladších, zvyčajne slabších kádrov aj z netalentovanosti, ak nie z averzie proti pedagogickej práci, prípadne rezultujúcej z komplexu fiktívnej degradácie. Dost výrečné svedectvo efektívneho stavu poskytujú v tomto ohľade okrem iných neraz aj skúsenosti pri práci — ak je toto slovo vôbec na mieste — s tými, ktorí si dopĺňujú kvalifikáciu štúdiom popri zamestnaní, na konzervatóriách. Odhliadnuc od tohto — treba to už raz otvorene napísať — veľmi pochybného spôsobu štúdiá (hudby), ktoré sa záujemcami vyhľadávajú, nech sa už navonok akokoľvek prizvukuje jeho dôležitosť pri nadobudnutí profesionálneho vzdelania, hlavne z ekonomických dôvodov (preradenie do vyšších platových kategórií po absolvovaní), poskytuje vyučujúcemu na konzervatóriu, či to už verejne prizná alebo nie, možnosť načrieť do často veľmi pochybnej pripravenosti a vôbec dispozícií týchto „dialkárov“, ktorí štúdiom získajú obdobný diplom ako ostatní študujúci. Pravda, toto štúdium — to vyplýva z povahy veci — nikdy nebude na úrovni štúdiá bežného.

Pripustíme však, že stále akútna priorita kvantít, teda potreba kvalifikovaných učiteľských kádrov, nedovoľuje za momentálnej situácie lepšie, tobôž optimálne riešenie otázok kvality. A la long však takéto kritériá neobstoja. Práve tak ako názor, že pedagóg je aj teraz štátnym úradníkom podľa vzoru z a. D. 1930, ktorý, hoci nechcem generalizovať, sa mohol spoľahnúť na nepriamu úmernosť, podľa ktorej postupoval platove, neraz titulárne pri ubúdajúcej pracovnej a osobnostnej potencii. Tak isto konexie, mimopracovné a mimoodborné ohľady neskompensujú skutočné schopnosti.

Pred konzervatóriami stoja veľké úlohy pri skvalitnení prípravy učiteľských kádrov pre LŠU. Aj problematika konzervatórií je zložitejšia, ako to niekedy predpokladajú nezásvätení odborníci, ale aj zásvätení neodborníci. Aká bola, resp. aká je pripravenosť ich poslucháčov pred a po skončení štúdiá so zameraním na ciele, ktoré si konzervatórium (môžem v tejto súvislosti hovoriť iba o bratislavskom ústave) vytýčuje? Predovšetkým treba poukázať na fakt, že po otvorení VŠMU nastala devalvácia konzervatória na strednú odbornú školu. Možno tvrdiť, že konzervatórium toto svoje poslanie plní, i keď s istými toleranciami. Na jednej strane je tu psychologicky zdôvodniteľný, nezalievateľný trend dokazovať na niektorých talentoch, že škola môže produkovať rela-

tívne špičkových absolventov. Aj keď ide o menšie percento a z hľadiska celku netypické prípady. Ich forsírovaná publicita zaniká obyčajne po odchode zo školy. Celkovo tu teda ide o to, **návazne na staršie tradície konkurovať aj pri dnešnom štatúte VŠMU.** Že takto stavané veci v našich pomeroch nevyvolávajú vždy eticky bezúhanné vzťahy, je, myslím, evidentné. Na druhej strane sa nevyhnutne prejavujú aj úkazy, ktoré asi v rovnakej kvantite ako spomenuté optimálne prípady (v očiach odborníkov konfrontovaných s príslušnou skupinou konzervatoristov) výsledky ústavu redukovujú na mieru nie celkom úmernú predstavám o strednej odbornej škole (napr. z hľadiska medzinárodných kritérií). Aj tento úkaz je prirodzený pri kvantite študujúcich, i keď sa zdá, že táto skupina je predsa len ešte redukovateľná. V strede medzi týmito extrémami sa pohybuje kvantitatívne najširšia vrstva poslucháčov, zodpovedajúca v najbližšom čase sotva prekročiteľnému priemeru.

Priemerná hudobná pripravenosť študentov na konzervatóriu bola v minulosti, v čase exkluzívnosti tejto školy, zrejme značne pozitívna. Študovalo menej ľudí, často za veľkých obetí, za veľkého osobného vypätia i nadšenia. I pri nedostatkoch niekdajšieho štúdia na globálnejšiu (hudobnú), a nielen hudobnú erudíciu (najlepšie o nich vedia starší absolventi, neraz konfrontovaní so širšími odbornými alebo afinitnými problémami) sa tieto medzery, ak nešlo o výslovne pasívne typy, kompenzovali osobnými ambíciami najmä hudobného zamerania. Dnes je napr. percento konzervatoristov — napriek cieľavedomým náborom školy — navštevujúcich koncerty SF pomerne veľmi nízke, hoci koncerty sú kvalitnejšie, dramaturgia veľkorysejšia ako kedysi. Tak isto návšteva SND je z hľadiska kvantitatívneho neporovnateľná s minulosťou. Vysvetľovať tento úkaz napr. údajnou preťaženosťou študentov (pohodlným konštatovaním, ktorým sa dnes častejšie operuje) znamená značne zjednodušovať jeho akiste zložitejšie korene.

Pri príchode na konzervatórium dominujú najmä tí, ktorých príprava bola v dobrých rukách učiteľa LŠU, najmä ak učiteľ konzultoval s príslušným profesorom konzervatória, vedel o požiadavkách atď., alebo ak si žiaka pripravoval sám pedagóg konzervatória. Vynikajú tu tradične predovšetkým klaviristi a sláčikári, najmä huslisti. Sú však aj takí adepti, ktorých príprava sa rovnala nule. Týka sa to (nie vždy) najmä spevákov, u ktorých situácia, žiaľ, vyžaduje preferenciu kandidátov s „krásnymi hlasmi“, pričom otázka muzikálnosti, hudobnej pripravenosti a celkového vzdelania ustupuje do pozadia. (Problematika, vyskytujúca sa akiste aj inde). Dychári, sčasti získaní aj presvedčovacou metódou (ak neprichádza do úvahy štúdium iného nástroja), už pre samú povahu nástrojovej hry preukazujú onedlho svoje schopnosti. Celková hudobná príprava pred štúdiom býva u nich prevažne slabšia. Príprava v mimohudobných disciplínach, s ktorou žiaci prichádzajú na školu, býva veľmi rôznorodá. Nebýva zriedkavým javom, že dokonca maturanti SVŠ neovládajú základné pravidlá pravopisu.

Poslucháč konzervatória je aj dnes formovaný predovšetkým profesorom hlavnej disciplíny, t. j. hlavného nástroja. Kapacita pedagóga sa nevyhnutne odráža na hudobnej príprave študenta (ak pod tým rozumieme širší komplex ako štúdium učebnej látky), ale aj — aspoň by to malo tak byť — na evolúcii celkovej osobnosti študenta. Oproti minulosti sa zhruba od 50. rokov javí zvýšená snaha rozširovať odbornú a vôbec vedomostnú kapacitu, ako aj občianskomorálny profil dôraznejšou výchovou aj v iných disciplínach. Táto tendencia je nesporne správna, aj keď vykúpená — opäť by sa našli analógie s inými lokalitami — neraz konfliktovými situáciami, psychologicky zdôvodniteľnými, objektívne však neopodstatnenými. Problematika pokiaľ možno optimálnej — zo zorného uhla našich možností — výchovy mládeže váži dnes v praktickom a najmä permanentne nerušenom uskutočnení daností, ktoré súčasné vymoženosti školstva poskytnúť. (Napriek príliš častým „reorganizáciám“, zmenám učebných plánov „zhora“ nemajú vždy pozitívny efekt). Viedlo by opäť príďaleko poukázvať na množstvo čiastkových problémov a ťažkostí, ktoré sa pritom vyskytujú. Nik však nemôže zakrývať, že popri de-

tailných existuje aj veľa veľkých diskrepancií. Z mnohých len jedna: Bolo by zaujímavé zisťovať špecifické hudobné schopnosti a čo len hudobné inklinácie, ktoré by mali byť celkom prirodzené u väčšiny profesorov vyučujúcich dnes na konzervatóriu niekoľko dôležitých (alebo menej dôležitých?) priradených predmetov. Ako vôbec zánietenosť pre hudbu, ako aj minimum hudobnej erudície, by malo byť predpokladom každého, kto na konzervatóriu vyučuje, toľko príslušníka brainstrustu ústavu! S tým kráča ruka v ruke už roky sledované, podnes však stále do dôsledkov neuskutočené zosúladienie predmetov, aby sa funkčne nielen stretávali kde-tu v priesečníkoch, ale vytvárali presne usmernený, pedagogmi pokiaľ možno v tej istej kvalitatívnej rovine indikovaný koncentrát potrebných vedomostí.

Zapodievať sa a viesť hudobnú prípravu adepta na profesionálneho hudobníka, pedagóga, prípadne študenta, ktorý sa hodlá ďalej vzdelávať na vysokej škole, si vyžaduje — ide o veľmi akútny problém — zmocnenie sa premenlivej a dynamickej problematiky takejto školy sui generis, najmä otázok vyšších metodických, didaktických, ale aj psychologických, a to citlivými pozorovaniami, zásahmi zaručujúcimi usmernenú evolúciu „zvnútra“. V tom by malo byť ťažisko skôr nenápadnej, skromnej a dialekticky jedine správnej pedagogicko-teoretickej a pracovnej cesty, hoci existujú rozhodne aj iné, azda atraktívnejšie úlohy a možnosti. Z mnohých dnes veľmi aktuálnych otázok by som v tejto súvislosti mohol uviesť eklatantný, už dávnejšie aklamovaný problém praktického vyrovnávania sa, lepšie povedané zvládnutia základných otázok estetiky, so zameraním na správnu aplikáciu rôznych hudobných štýlov.

Skúmať akýkoľvek jav vyžaduje podrobiť ho (pokiaľ možno) dôkladnejšej až hĺbkovej analýze. Pri nesporných úspechoch súčasného hudobného školstva, pri akiste relatívne dobrej priemernej pripravenosti absolventa konzervatória vyžadujú sa, už vzhľadom na stupňované nároky a možnosti konfrontácií — ak nie iných, tak prostredníctvom masových médií — pravidelné sondy, previerky, prieskumy — odкрývajúce nielen latentné možnosti a rezervy, umožňujúce nielen diagnostovanie, hoci navonok sa markantne neprejavujúcich medzier, ale uvádzajúce prípadné panegyrické sebauspokojenie nad status quo na správnu mieru. Takým prieskumom bola aj akcia uskutočnená v rokoch 1966—67 pod námetom Efektívnosť štúdia na konzervatóriu v Bratislave. Týkala sa najprv absolventov z rokov 1945 — 1963, neskôr som z istých dôvodov zúžil časové rozpätie na roky 1950 — 1960. Išlo o čiastkové overenie efektívnosti štúdia za spolupráce bývalých absolventov, ktorí po niekoľkoročnom odstupe a po náležitých konfrontáciách s potrebami praktického odborného života získali isté poznatky a mohli sa vyjadriť k skúmanej problematike. Pre prieskum boli vybraní predstavitelia rôznych pracovných kategórií a špecializácií, pôsobiaci v typických odborných povolaniach. Spolu išlo o 110 osôb prevažne modelových typov (51 % mužov, 49 % žien). Technika prieskumu bola dotazníková, ako aj — pokiaľ to možnosti pripúšťali — rozhovorová. Štúdiu na konzervatóriu sa venovalo 40 otázok, ktoré boli špecifikované podľa kategórií (skladatelia a dirigenti, sólisti, ensembloví hudobníci, pedagógovia). Nie málo získaných materiálov a údajov možno považovať za cenné, aspoň predčili všetky očakávania. Niektorí spracovali nadhodené problémy veľmi starostlivo, v elaborátoch, ktoré presahujú aj 20 strojom písaných strán. (Pričom kvantita neslúži za kritérium viac ako pozitívne ocenenie). Ani tu sa nemožno dotknúť podrobných a zaujímavých analýz, ako ani čiastkových otázok a konklúzií dedukovateľných z častejšie sa opakujúcich, teda kvantitatívne prevažujúcich pripomienok a poznatkov. Aj pri istej opatrnosti pri vyvodzovaní konklúzií z empirických výskumov (na báze špeciálnej problematiky so širšími sociologickými súvislosťami) môžem sa tu aspoň letmo dotknúť niektorých výsledkov.

Ukázalo sa, že príprava (predkonzervatoriálna) bola najdokonalejšia, do istej miery univerzálna u adeptov, ktorí absolvovali učiteľský ústav (!). Percento tých, ktorí kladne hodnotili privátne štúdium, je vyššie ako pozitívne hlasy k príprave na hudobných ško-

lách. K vzájomnému vzťahu profesora hlavného nástroja a študujúceho sa v pozitívnom zmysle vyslovilo 78 %, záporne 5 %, 11 % považovalo vzťah iba za čiastočne uspokojivý. K otázke, či štúdium bolo zamerané aj na interpretačné problémy rozličných štýlových prejavov 20. storočia, ak odhliadneme od niektorých obligátnych diel slovenských skladateľov, poukázalo sa na pomerne úzky kruh prednesového repertoáru, na periodicky sa opakujúce skladby preferované niektorými pedagógmi, na niekedy labilný, rozpačitý zástoj k problematike artikulovania a frázovania. Pokiaľ išlo o vzťah medzi štúdiom hlavného nástroja a priradených predmetov, 55 % prejavilo rovnako pozitívny postoj k obom. Hlavný predmet preferovalo 8 %. Disciplíny, ktoré nestáli v priamej spojitosti s hudbou zavrholo 11,6 %. Absolútne negatívne ku všetkým predmetom (vyjmúc hlavný nástroj) sa vyjadrilo 1,6 %. Medzi predmetmi, ktoré sa hodnotili najpozitívnejšie, figuruje na 1. mieste hudobná teória (13 %), nasledujú dejiny hudby (11 %), ďalej výkonné hudobné disciplíny, ako aktívny sprievod, komorná hudba, s odstupom nasleduje estetika atď. Značne negatívny bol postoj k obligátnemu štúdiu klavírnej hry (u nekлавiristov). Pozoruhodné boli niektoré návrhy týkajúce sa ďalších disciplín, ktoré by podľa názoru absolventov mali figurovať v učebných plánoch: Ide najmä o také, ktoré by viedli už počas štúdia k zmoženej osobnej aktivite, resp. k možnosti individuálnejšieho rozvíjania reprodukčných dispozícií, hudobnosti, tvorivejšej výkonnej praxe. (Improvizácia, transpozícia, skvalitnená, na nových základoch spočívajúca orchestrálna prax, spev z listu so zameraním na súčasnú hudbu, intenzívnejšia herecká výchova a pod.). Zaujímavé boli návrhy týkajúce sa zavedenia analytických interpretačných seminárov a semináru hudobnej sociológie. — Na otázku, či štúdium v niektorých prípadoch (predmetoch) nebolo formálne, odpovedalo vysoké percento (53,3 %) kladne, 26,6 % pripisuje túto skutočnosť pedagógom. Pokiaľ išlo o hudobné disciplíny, je azda symptomatické, že sa za formálne označili tie predmety, ktoré stoja v úzkom nadväzovaní na hlavný predmet. (Např. literatúra, dejiny, metodika nástroja). Pokiaľ ide o mimohudobné predmety, uvádzam veľmi kritické stanovisko k štúdiu jazykov, ktoré bolo (vyjadruje sa tak 61 %) veľmi formálne, neživé, odtrhnuté od života. Ešte negatívnejšie sa posudzovala telesná výchova a kultúrne dejiny. 67 % sa vyjadrilo v tom zmysle, že v kultúrnych dejinách sa vyučovalo všeličo, len nie to, čo by malo tvoriť náplň tohto predmetu na konzervatóriu. Málo lichotivé, i keď v prevažnej miere konštruktívne, sú poznámky k formálnemu spôsobu výučby spoločenských vied.

Je to len úzky výsek z posúdenia prípravy na konzervatóriu, ako ju ex post vidia dnes už v praxi pôsobiaci, zväčša v svojich povolaniach skúsení absolventi. Veľa čiastkových problémov, všeobecne komparatívne pohľady na mládež spred rokov a dnes, otázok ďalšieho vzdelávania, vzťahu k súčasným spoločenským úlohám a problémom — vždy vo vzťahu k niekdajším výchovným vplyvom konzervatória — môžeme na tomto mieste len registrovať.

Je isté, že pôsobnosť poznatkov z takého prieskumu môže byť obmedzená a môže sa stať po nejakom čase neaktuálnou. Netýka sa např. personálne väčšiny pedagógov, ktorí t. č. pôsobia na konzervatóriu, čo, pravda, neznamená, že sa v každom období nevynárajú nové problémy, resp. staré problémy v inom rúchu. Treba tiež povedať, že prieskum verifikoval veľa kladného. No prieskum zameraný primárne alebo dokonca funkčne na kladne anticipované výsledky by bol dosť neseriózný, čo koniec-koncov platí aj v negatívnej relácii. Nech je to akokoľvek, samotný fakt, že pri všetkých nedostatkoch akcia našla dosť vehementný ohlas — v cudzine, pri skôr rezervovanom (ak sa to tak vôbec môže nazvať) zástoji zloziek, ktoré o ňu u nás mohli prejavíť primárny záujem, posmeľuje v nádeji, že ďalší dlhodobý, špecializovanejší výskum, uskutočnený tentoraz z našej strany pod patronáciou Hudobného ústavu SAV, povedie k ďalším poznatkom o vývoji hudobnej prípravy mládeže.

Medzinárodná anketa

1. Čo znamená hudba pre dnešného človeka? Čo je vlastne hudba? Zábava, výchova, morálna kategória, spôsob sebakomunikovania, výraz alebo zobrazovanie citov, etc.?
2. Čo očakáva podľa Vášho názoru poslucháč od súčasnej hudby? Je dnešný poslucháč vôbec hudobne homogénny alebo jestvuje len množstvo záujmov, očakávaní, vkusu a názorov? Jestvuje nejaké pojítko alebo niečo, čo spája dnešného človeka s hudbou?
3. O čo sa usiluje alebo má usilovať dnešný skladateľ vo vzťahu k dnešnému poslucháčovi?

VÁCLAV KUČERA

1. Hudbu je možno klasifikovať z mnoha hľadísk: akustického, psychologického, sociologického, morfológického, informačne teoretického atp. Z hľadiska svojho významu pro človeka je hudba predovšetkým komunikačným systémom, potenciálne schopným prenosu všetkých druhů a typů zvukově dynamických (non-slovních) sdělení od znaku až po výraz. Z hľadiska sociologického rozvrstvení funkcí a jím odpovídající žánrové typologie pokrývá hudba veškeré mentální a psychofyziologické potřeby lidí jednotlivých sociálních sfér, etnických skupin atp., potřeby, vyvěrající z nutnosti strukturalizace a osvojování zvukových jevů skutečnosti. Hudba tedy může být specifickým druhem poznání a sebevyjádření stejně jako znakovým ornamentem, objektivací ideje a emoce stejně jako zábavou, navozující bujaré veselí či tichý splín. To vše jen potvrzuje, že hudba je jednou ze základních, nenahraditelných a nezaměnitelných forem individuálního i společenského vědomí, že je u m ě n í m.

2. Obecný typ „posluchače vůbec“ neexistuje. Zejména v podmínkách dnešní rozvinuté civilizace ovlivňuje jeho tvářnost mnoho faktorů ekonomických, sociálních, kulturních, historických atp. Neexistuje ovšem ani „hudba vůbec“. Každé dílo, i sebedrobnější projev hudby užité, vzniká adresně, s ohledem na určité sociální prostředí, typ posluchače a mnohdy i konkrétní situaci, u nichž autor předpokládá možnost osvojení, možnost realizace příslušné dominující funkce svého hudebního projevu. O homogénním typu posluchače je možno hovořit pouze a) v jednotlivých sociologických sférách) b) v rámci jednotlivých stupňů osvojení hudby, daných historicky vzniklým stavem hudebního života, zejména však možnostmi komunikace hudby a rozsahem, obsahem i formami hudební výchovy. S vědomím tohoto rozvrstvení, nebo lépe, právě na jeho základě je možno říci, že dnešní posluchači hledají v hudbě především nový model humanistického obsahu, jmenovitě pak polaritu dvou základních percepčních oblastí: strhujícího, psychologicky diferencovaného prožitku a klidu. Jako vždy v minulosti, i dnes je hlavním pojítkem posluchače s hudbou potřeba hudby, nikoliv však „hudby vůbec“, „hudby pro hudbu“, ale hudby pro mne. Snahou každého posluchače by však mělo být soustavné aktivní rozšiřování horizontu této potřeby, obohacování sluchové zkušenosti i novými poznatky o hudbě, jejích tvůrcích, interpretech atp.

3. Dnešní skladatel by měl více než kdykoli v minulosti usilovat o maximální možnou účinnost, pravdivost, jedním slovem maximální uměleckost každého svého projevu. Jen tak si dohude důvěry interpretů a posluchačů, získá své posluchače. Bez tohoto reálného svazku hudba umírá. Naopak tam, kde sa okruh jeho posluchačů, byť zprvu úzký, časem rozrůstá a dílo je schopno stát se organickou složkou kontextu hudební kultury, hudba žije. Nejen na koncertních pódiích, ale i ve vědomí posluchačů, což je rozhodující. Nebylo by však správné zamlčet důležitost poslání hudebních institucí (pořadatelských, výchovných, propagačních, vydavatelských atp.) i tvůrčích organizací hudebníků, které řeší vztah skladatele a jeho díla k posluchačům (a naopak) svou každodenní praktickou činností. Právě tento zprostředkující mezičlánek formuje vstup nového díla do života a do značné míry programuje jeho další osudy, neboť realizuje styk posluchače s hudbou.

JINDŘICH FELD

1. Nepochybně může znamenat hudba vše to, co v otázce sami nadhazujete (zábavu, výchovu, kategorie morální, může být výrazem citu i způsobem sebevyjádření autora atd.). Ba i více, je jedním druhem uměleckého poznání a jedním způsobem uspokojování estetických potřeb, které má každý člověk. Samozřejmě, na velmi rozdílné úrovni — jsou různé druhy hudby, jako i různé druhy lidí s velmi různými potřebami. Víím, že je to řečeno velmi obecně, toto je však námět k rozsáhlému esteticko-sociologickému pojednání. Faktem však je a zůstane, že hudba (neříkám jaká) jest potřebou každého člověka (nespecifikuji také, jak kterého člověka). Obecně to však platí.

2. Začnu druhou větou otázky: Dnešní posluchač naprosto není hudebně homogénní, existuje mnoho zájmů, vkusů, očekávání, názorů. Něco jiné očekává třeba publikum Matuškovy či Bécaudovy od nové písničky, něco jiného publikum od filharmonie či Národního divadla, něco jiného publikum avantgardního festivalu — a to vše je současná hudba i současný posluchač, který má přece právo na ukojení svých potřeb a zájmů! Jedno však, dle mého názoru a zkušeností, nechce žádné publikum, prostě nikdo: Nudu, jednotvárnost, nevzrušivou monotónii. A právě tímto vskutku osudným hříchem hřeší mnoho skladeb! Každý člověk chce mít přece život vzrušující, rozmanitý, podnětný a při tom chce vidět i jeho smysl, cíl a řád (jak těžké je toho dosáhnout!) — a pochopitelně hledá tedy toto také i v umění (a jak těžké je to i zde!). Staří estetikové klasicizmu měli jedno pravidlo: jednoty v rozmanitosti. Víím, že je to velmi obecné a nic konkrétního neříkající, zato to však platí obecně a vždy. Mnozí na to dnes zapominají, třebaže každý skladatel musí ze své praxe vědět, že není ani tak snadné, být ve své tvorbě jen neustále hodně rozmanitý, nový, nezvyklý, nebo zas zcela jednotný, přísně ukázněný (slohově, výrazově atd.). Dosíci však rovnováhy obojího a tedy i esteticky uspokojující působnosti, to jest vyhrazeno jen skutečně uměleckým tvůrcům. Znamená to ovšem také, brát citlivě zřetel k psychologickým předpokladům estetického vnímání posluchače — a ty ovšem nejsou neměnné historicky, ani nejsou stejné u okruhu publika různých žánrů umění. (Srovnej např. „božské délky“ symfonické hudby romantické éry s dnešním ideálem konciznosti, sevřenosti, odpovídajícím dnešnímu stylu života. Nebo to, co uspokojí v církevní hudbě, není již snesitelné v koncertní, neřeknu-li v žánrech zábavných, populárních! A mnohé jiné...) To však již odbíhám: hlavní je ta mnohost a rozmanitost vazeb mezi člověkem a hudbou, které si musíme být stále vědomi a reálně s ní počítat. Kde je vazba v posluchače narušena, nemá hudební dílo význam.

3. Především je nutné si uvědomit, že neexistuje a ani není dnes myslitelná hudba, která by byla určena pro každého. Z toho musí každý skladatel vycházet a uvědomovat si, pro koho, pro jaké publikum vlastně píše. Najde-li autor svého posluchače, má jeho práce smysl. Nerozhoduje zde ovšem množství publika, dle mého soudu je nejdůležitější jeho kvalita. I když je nepochybně nutné i záslužné tvořit i pro nejprostší posluchačské vrstvy (bez toho to nejde a nepůjde — jak důležitá je např. tvorba pro děti!), příkládám největší význam hlavně publiku kultivovanému, hudebně citlivému, poněvadž právě tato byt i poměrně úzká vrstva vyspělého posluchačstva jest hlavním spoluurčovatelem hudebního vývoje a garantem estetických hodnot. Zde utvořená kritéria pak působí i na méně zkušené vrstvy ve smyslu pozvedání všeobecné hudební úrovně. Domnívám se, že je u nás v tomto smyslu stále ještě úroveň značně vysoká (i přes neblahé působení nedostatečné estetické výchovy na školách i jinde) a že tedy československý skladatel rozhodně má pro koho psát. Dnešní skladatel by tedy především neměl ztrácet se zřetelem toto společenské poslání své tvorby.

Za svou osobu ještě dodám toto: Jsem přesvědčen, že každý člověk touží po radosti, zábavě, humoru, osvěžení a pod. — mělo by tedy i současné umění také toto přinášet. To ovšem nikterak nemá znamenat podceňování významu seriózních a závažných uměleckých snah a cílů, ale právě naopak. Myslím to asi v tom smyslu, jak to hlásala slova, která prý stála nad vchodem staré, ve válce zničené budovy lipského Gewandhausu: „Res severa verum gaudium!“

VIKTOR KALABIS

Nelze hovořit obecně o tom, co znamená hudba pro dnešního člověka, neboť pojem „člověk“ je velmi různorodý. V důsledku toho si i pod pojmem hudba bude každý člověk představovat asi něco jiného. Důležité však je, že to, co si bude představovat nebo by si mohl představovat, nezávisí na nebes ani není jednou provždy dáno, nýbrž je to závislé na nás samých, na naší společnosti, na atmosféře, kterou sme vytvořili, na výchově k umění, na kulturnosti prostředí, na celkové vzdělanosti jednotlivce, neboť náplň tohoto pojmu určuje společnost sama.

SLOVENSKÁ HUDBA

VEDÚCI REDAKTOR

Oskár Elschek

REDAKTORI

Igor Vajda, Peter Faltin, od č. 5 Lubomír Chalupka

REDAKČNÁ RADA

Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrik, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay, dr. Vladimír Šefl (do č. 5). Eva Pensdorfová (od č. 8).

1967

XI. ročník

BRATISLAVA

Svaz slovenských skladateľov

ČLÁNKY, ŠTÚDIE, ÚVAHY

Albrecht J.: Sovietska husľová a violová škola	405
Bozděch M.: Problémy koncertnej piesne	173
Burlas L.: Ku genéze slovenskej hudobnej moderny — roky 1928 — 1939	289
Čížik V.: Slovenský hudobný život	356
Dušinský G.: Bruno Walter v Bratislave 1897 — 98	113
Elschek O.: Píšeme, píšete, píšu (Marginálie o slov. hudobnej publicistike)	49
Elschek O.: Za Zoltánom Kodályom	161
Faltin P.: Smutný čas mlčania	145
Faltin P.: Pierre Boulez	165
Faltin P.: Karlheinz Stockhausen	309
Faltin P.: Nová hudba na Slovensku	341
Faltin P.: Čaj u Sergeja Slonimského	385
Földváriová N.: O fantázii v mašinérii	61
Frelh E.: Slovinská operná tvorba a jej tvorcovia	442
Hatrik J.: Ferenczyho Shakesperovské sonety — Poznámky k analýze	375
Hatrik J.: Opera a dnešný človek	433
Holzknicht V.: Charakteristické črty sovietskej klavírnej školy	402
Chalupka L.: Dmitrij Šostakovič	408
Keszöcze E.: Hudba v umeleckej gymnastike	111
Kolman P.: Elektronická hudba v Bratislave	348
Kresánek J.: Slovenská hudba na rázcestí — roky 1900 — 18	157
Kresánek J.: Umelecká výchova na všeobecnovzdelávacích školách	199
Kučera V.: Renesancia sovietskej avantgardy	387
Kupkovič L.: K interpretácii Novej hudby	440
Macudzinski R.: Slovenská klavírna tvorba	214, 263, 315
Mlynarčíková E.: Panton — čierna mágia?	63
Nováček Z.: Konzervatórium základný článok profesionálnej výchovy	204
Polanovskij G.: Nezabudnuteľná a blízka minulosť	392
Sedlák F.: Orffov Schulwerk a čo ďalej?	211
Sedlický T.: Zamyslenie nad pomôckami pre hudobnú výchovu	207
Stravinskij I. — R. Craft: Z ruského denníka	395
Vajda I.: Marginálie o súčasnej slovenskej opere	352
Vajdička M.: Žalospev na tému „gramoplatne“	65
Zavarský E.: Cesty do sveta	67
Žilák J.: Ruský balet v tradícii a sovietskej súčasnosti	437

TRIBÚNA

Besedy, diskusie

Hatrik J.: Partnerom alebo odbočkou?	29
Nováček Z.: Problémy pravé i nepravé	32
Nováček Z.: Trvalý problém	33
Redakčná beseda o hudobnej tvorbe	3
Redakčná beseda s T. W. Adornom	97

ANKETY

Skladatelia a interpreti o kritike (P. Blatný, J. Burghauser, A. Devátý, A. Hába, V. Jiráček, V. Kalabis, J. Klusák, M. Kopelent, D. Pandula)	21
--	----

Konfrontácie pred III. sjazdom SSS (L. Burlas, D. Kardoš, A. Očenáš)	57
Anketa o slovenskej hudobnej tvorbe posledných rokov (I. Hrušovský, L. Kupko- vič, J. Letňan, J. Malovec, K. Neumann, M. Vilec, I. Zeljenka)	70
Od sjazdu po sjazd (J. Grešák, J. Kowalski, Z. Strnadová-Paráková)	82
Ako sa plnili uznesenia? (J. Letňan, M. Vilec)	109
Medzinárodná anketa „Čo je hudba?“	365, 413

III. SJAZD SSS

Konfrontácie pred III. sjazdom (L. Burlas, D. Kardoš, A. Očenáš)	57
Panton — Čierna mágia? (E. Mlynarčíková)	63
Cesty do sveta (E. Zavarský)	67
Anketa o slovenskej hudobnej tvorbe posledných rokov	70
Zoznam tvorby skladateľov a hudobných vedcov 1964—66	74
Od sjazdu po sjazd (J. Grešák, J. Kowalski, Z. Strnadová-Paráková)	82
Aktív sekcie hudobných vedcov	108
Ako sa plnili uznesenia? (J. Letňan, M. Vilec)	109
Pohľad na odvrátenú stranu — O skladateľskej činnosti (R. Berger)	148
Z diskusie skladateľskej sekcie (L. Slovák)	153
Zpráva o priebehu III. sjazdu SSS	193
Nové orgány SSS	195
Uznesenia III. sjazdu SSS	196
Memorandum o hudobnej výchove	241
Hlavný referát z III. sjazdu SSS	244
Sjazdové diskusné príspevky (P. Faltin, V. Fedor, K. Havlíková, P. Kolman, L. Mokry, V. Neumann, J. Pospíšil, I. Zeljenka)	294

INTERVIEW

Úspech mladého klaviristu — P. Toperczer (M. Ferková)	35
Pierre Boulez odpovedá (J. Bužga)	168
Hra na slepú babu — L. Kupkovič (L. Chalupka)	260

TVORBA

Hatrik J.: Canto responsoriale, Čakanie (L. Chalupka)	379
Holoubek L.: III. sláčikové kvarteto (I. Vajda)	36
Kolman P.: Panegyrikos (L. Chalupka)	85
Kopelent M.: III. sláčikové kvarteto, Matka (O. Pukl)	119
Suchoň E.: 6 skladieb pre sláčiky (I. Vajda)	269
Šostakovič D.: Poprava Stenku Razina (I. Vajda)	417
Zeljenka I.: Sláčikové kvarteto (L. Chalupka)	178

OPERA, OPERETA, BALET

Bratislava

Bázlik M.: Peter a Lucia — L'art par excellence (ZM)	381
Britten B.: Albert Herring — Objavenie interpretov (ZM)	218
Friml R.: Rose Marie — Zvädnutá Rose Marie (-mnk)	180

Gluck Ch. W.: Orfeus a Eurydika — Gluckovo posolstvo (ZM)	87
Herman J.: Hello, Dolly — Operetný musical (-mnk)	38
Verdi G.: Trubadúr — Rozporné predstavenie (ra)	37

Ostatné slovenské a české mestá

Čajkovskij P. I.: Eugen Onegin, ŠD Košice — Čajkovského Tatiana spomína? (M. Potemrová)	123
Dvořák A.: Příroda, život, láska — ŠD Košice (VLK)	276
Janáček L.: Jej pastorkyňa, DJGT Banská Bystrica — Vrchol sezóny (ra)	276
Martinů B.: Grécke pašije, ND Praha — Sviatok v pražskej opere (J. Pilka)	420
Menotti G. C.: Stará panna a zlodej, DJGT Banská Bystrica — Menotti bis (ra)	453
Rossini G.: Barbier zo Sevilly, DJGT B. Bystrica — Secesný Barbier (I. Vajda)	124
Stravinskij I.: Vták ohnivák, ŠD Košice (VLK)	276
Szokolay S.: Krvavá svadba, ŠD Košice — Lorca operný (ra)	218
Verdi G.: Don Carlos — ŠD Košice (M. Potemrová)	419

KONCERTY

Bratislava

Slovenská filharmónia (V. Čížik, I. Vajda)	39, 88, 125, 181, 220, 277
Komorné koncerty (V. Čížik)	90, 184, 281
Organové koncerty (L. Dóša)	92, 427
Symfonický orchester bratislavského rozhlasu (J. Pospíšil, V. Čížik)	128, 279
Jubilejný koncert (jd)	87
Absolventi 1966 (A. Kovářová)	129
Slovenská skladateľská prehliadka (J. Hatrik, J. Pospíšil, I. Vajda)	223
Bratislavské hudobné slávnosti (V. Čížik, J. Pospíšil)	318
Talenty sa plánovať nedajú (A. Kovářová)	472
Slávnosti ľudových piesní a tancov (O. Demo)	475

Ostatné slovenské a české mestá

II. dni komornej hudby v Banskej Bystrici (ra)	41
Košické koncerty (VLK)	93
Pierre Boulez v Prahe (J. Bužga)	131
II. prehliadka tvorby západočeských skladateľov v Plzni (A. Matzner)	132
Akordeonisti v medzinárodnej súťaži (L. Koryčan)	186
Týždeň novej tvorby československých skladateľov v Prahe (J. Pilka)	229
III. prehliadka slovenského koncertného umenia v Košiciach (V. Raževa)	232
Košická hudobná jar 1967 (M. Potemrová)	328
Pražská jar 1967 (J. Pilka)	330
Festival ISCM v Prahe (L. Chalupka)	469

JAZZ, TANEČNÁ HUDBA

III. medzinárodný jazzový festival v Prahe (I. Wasserbberger)	42
Jazzová skladateľská súťaž (A. Matzner)	45
Problémy aj s tanečnou hudbou (P. Zelenay)	79

Berlínske jazzové dni 1966 (I. Horváth)	134
II. medzinárodný festival tanečnej piesne v Bratislave (L. Jehne, A. Matzner, I. Wasserberger)	422

ZAHRANIČIE

Festivaly, prehliadky, kurzy, opery

Tri dni v Kasseli (J. Paclt)	46
Dialóg juhoslovanskej tvorby (M. Kuna, I. Vajda)	94
Berlínske jazzové dni (I. Horváth)	134
Muzički biennale Zagreb (M. Jurík)	454
Orfeo ed Euridice — Viedeň (K. Neumann)	458
Dubrovačke ljetne igre (M. Potemrová)	458
Darmstadtské letné kurzy (J. Hatrík)	460
Varšavská jeseň (M. Jurík)	464
Budapeštianske týždne umenia (K. Neumann)	467

ROZHLAS A TELEVÍZIA

(L. Čížek, M. Jurík)	283, 136
--------------------------------	----------

RECENZIE

Bartók B.: Ethnomusikologische Schriften, zv. I, II (O. Elschek)	287
Blume F.: Syntagma musicologicum (J. Bužga)	187
Faltn P.: Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre (J. Kresánek)	382
Filip M.: Zákonitosti vývoja klasickej harmónie (J. Kresánek)	383
Fišer L.: Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy. Partitúra (CH)	335
Gallus J.: Harmoniae morales (Z)	237
Hörbinger E.: Generálny katalóg hudobní a kníh o hudbe. Časť II. (J. P.)	140
Hradecký E. — Rutová M. Katalóg orchestrálnych notových materiálov z archívu čs. rozhlasu. Časť I, II (J. P.)	140
Kabeláč M.: Eufemias Mysterion. Partitúra. (CH)	334
Lébl V.: Elektronická hudba (J. Malovec)	142
Liszt F.: Briefe aus ungarischen Sammlungen (V. J. Gajdoš)	137
Luhan V.: Generálny katalóg hudobní a kníh o hudbe. Časť III. (J. P.)	140
Müller — Blattau: Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers CH, Bernhard (J. Bužga)	187
Pala F.: E. Axman — Život a dílo (J. Tvrdon)	139
Rufer J.: Die Komposition mit zwölf Tönen (Z)	333
Schloezer B.: Entwurf einer Musikästhetik (J. Bužga)	188
Vostřák Z.: Zrození měsíce. Partitúra. (CH)	334
Zuckerkindl V.: Vom musikalischen Denken (jab)	333
Dejiny Prešova I, II. (F. Matúš)	141
Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft 1964, 65 (O. Elschek)	477

DISKOTÉKA

Bach J. S.: Orgelbüchlein (Z)	478
Hrušovský I.: Hirošima (A. G.)	285

Moyzes A: Symfónia č. 4 Es dur, op. 38 (A. G.)	236
Šimai P.: Víťazstvo (A. G.)	285
Šostakovič D.: Symfónia č. 1 f mol, op. 10. Slávnostná predohra, op. 96 (A. G.)	236
Zeljenka I.: Osvienčim (A. G.)	285
The Art of Askel Schiötz (Z)	478

RÓZNE

Aktív riaditeľov LŠU (M. Strausz)	136
41. festival ISCM v Prahe (H. Strobel)	337
Československo a hudobné festivaly ISCM (A. Hába)	366
Výchovné koncerty a ako ďalej? (ra)	429
Vedecké základy umenia spevu (L. Makovická)	430
Z ruského denníka (I. Stravinskij — R. Craft)	335
Na margo čitateľskej ankety (L. Chalupka)	449
Múzeum hudobných nástrojov (I. Mačák)	451

JUBILEÁ

K šesťdesiatke Pavla Tonkoviča (O. Demo)	142
Rudolf Macudzinski (I. Vajda)	188
Gejza Dusík (O. Kaušitz)	190
Tibor Andrašovan (O. Demo)	191
Zdravica k päťdesiatke — A. Vrteľ (L. Kupkovič)	335
K šesťdesiatinám J. Grešáka (M. Potemrová)	448
K šesťdesiatke prof. I. Godina (m-k)	479

VYOBRAZENIA

Podobizne

Miroslav Bázlik	344
Roman Berger	346
Pierre Boulez	165
Juraj Hatrík	343
Peter Kolman	344
Ladislav Kupkovič	345
Jozef Malovec	342
Ivan Parík	342
Juraj Pospíšil	346
Karlheinz Stockhausen	309
Heinrich Strobel	337
Eugen Suchoň	359
Pavol Šimai	347
Peter Toperczer	34
Ilja Zeljenka	343

Inscenácie

Krútnava, opera E. Suchoňa — Poznaň	353
Vzkriesenie, opera J. Ciklera — ŠD Košice	355

Peter a Lucia, opera M. Bázlika — SND Bratislava	381
Stará panna a zlodej, opera G. C. Menottiho — DJGT Banská Bystrica	453, 454

Rôzne

Diskusia kritikov v redakcii SH	2
Oskar Elsček, J. Hatrik	8
Marián Jurík, Peter Faltin	11
Big Joe Turner	43
Pierre Boulez diriguje v Prahe	131
Ilja Zeljenka a Ing. J. Stadrucker v elektronickom štúdiu	349
Sergej Slonimskij	385
Členovia Prokollu roku 1928	393
I. Stravinskij v zasadačke Sväzu sovietskych skladateľov	395
I. Stravinskij, T. Chrennikov	397
I. Stravinskij s V. Judinou	398
R. Craft, I. Stravinskij a jeho manželka	399
Dmitrij Šostakovič	408
L. Nono, D. Šostakovič a T. Chrennikov	411

Hudbu definujeme tedy podle toho, jací jsme, podle toho, kde žijeme a jak jsme byli vychováni. Obávám se, že zásluhou celé řady faktorů bude v dnešní době většina společnosti žádat od hudby po výtece zábavu, rozptýlení. To ostatně není nic nového, tak tomu bylo vždy. Jde pouze o to, že se nám procento těch, kteří kladou na umění vyšší nároky zdá relativně menší, než by mohlo být, než bychom si přáli. Je to tím, že jsme ponechali řadu problémů kolem výchovy člověka živelnému vývoji a pokud jsme zasáhli do tohoto procesu, bylo to spíše v neprospekch dobré věci. Takové chyby se těžko napravují. Při tom nelze říci, že bychom dovedli — poučení chybami minulosti — aspoň teď nastoupit v tomto smyslu novou, pravdivější cestu. Zdá se mi, že jsme zvolili pouze extrémní negaci našeho právě minulého úsilí, přičemž hlavními bojovníky za obě tak protichůdné cesty bývají často jedni a titíž lidé.

Žádá-li posluchač, aby ho hudba bavila, nechce tím nic nenormálního. Soudím, že i nejnáročnější hudba by měla především bavit, t. j. poutat pozornost, neboť má-li se stát mimo to i prostředníkem pro sdělení závažných idejí (Beethoven), neznamená to, že musí být dílem suchopárným, nezáživným. Vždyť největší doménou pravého velkého umění je přirozenost a prostota. Jen s jejich pomocí je možno posluchače zaujmout do té míry, aby přijal autorovo poselství a byl jím veden k žádanému cíli, aniž by si to třeba uvědomoval. Neboť nelze popřít, že v umění je i tento výchovný moment. Jde však o to, aby dílo, jež si klade takové cíle, se nestalo plakátem, z něhož tzv. idea neorganicky trčí a halasně na sebe upozorňuje, ať už ve zmyslu „kultovním“, či právě opačném. Srovnal bych tento výchovný proces prostřednictvím umění s rodinou, kde dítě je vychovááno spíše rodinným prostředím, jeho atmosférou, příkladem než stálým mentorováním a hubováním. A jsem-li už u tohoto srovnání, pak si myslím, že dnešní posluchač je skladatelem mnohdy „vychovávan“, tak jak se to děje ve špatných rodinách: bitím, strašením, výhrůžkami, ironickým podceňováním. Nelze se pak divit, že posluchač hledá útočiště u klasiků, kde nalézá svou „babliččinu náruč“, kde se mu dostane přirozené atmosféry, lásky a vlídného slova. Soudím, že posluchač očekává od hudby to, co očekával vždy: aby mu pomáhala žít. To znamená, že musí být srozumitelná, že skladatel musí prokázat hlubokou znalost života (a to i s hlediska jeho tragiky), aby světlo, kterým by chěl a měl osvětlit posluchačův obzor, bylo věrohodné a pravdivé. Znamená to dále, že pocit vyjadřovací svobody si nesmí skladatel změnit za anarchickou zvlášť člověka egocentrického a ješitného, kterému povrchní sláva a falešný pocit nadřaděnosti znamená víc než jeho vlastní poselství. To ovšem znamená, že i posluchač — jak jsem již shora uvedl — vychovaný aspoň částečně kulturní atmosférou společnosti, sleduje soustavně kontinuální vývoj svého umleckého oboru. Znamená to, že tvůrce nelže sám sobě a tedy ani svému posluchači. Znamená to, že posluchač nelže svému tvůrci tím, že předstírá porozumění dílu, kterému nerozumí mnohdy ani sám autor... Znamená to v neposlední řadě, aby dílo našlo především dosti porozumění u interpreta, který může autorův názor domyslet a učinit maximálně srozumitelným nebo jej naopak zcela popřít atd., atd.

Chci říci, že otázka vzájemného porozumění mezi tvůrcem a posluchačem je v zásadě komplexní problém společenský, který nemůže být v současnosti rozřešen pouze jednou z obou stran. Nepodceňujme vliv kritiky, propagace, rozhlasu, televize. Kdyby byla obrovská síla tohoto aparátu vržena jednoznačně na propagaci jen skutečných uměleckých hodnot aniž by jí byly podporována současně díla podřadná a matoucí či módní, není pochyb, že by byl v brzkou navázán kontakt mezi tvůrcem a posluchačem v daleko širším rozsahu. V tom smyslu by se i posluchač stal homogénnějším. Zatím však existuje chaotický rozptýl této propagační pomoci. Umění se, bohužel, dostává do zbožní sféry, kde umělecká hodnota mnohdy ustupuje do pozadí a často je obal ceněn více než obsah. Tomuto tlaku, bohužel, podléhají i někteří umělci sami. Snaží se vyhovět příkazům obchodníků. Tak vzniká na jedné straně kýč (viz některé druhy tzv. populární hudby), na druhé straně jakýsi „antikýč“ (některé druhy tzv. experimentální hudby). Jde v zásadě o rub a líc jedné mince, kde jedna strana v honbě za obchodem se vědomě vyhýbá všemu, co by vyžadovalo sebemenšího myšlení, zatím co strana druhá se naopak snaží popřít a vyhnout se všem obecně srozumitelným symbolům, předstírajíc, že je tím pravým uměním, vytváříc tak ovšem nikoli novou hudební řeč jako spíše hudební šifru, jejíž klíč není posluchači dán. Bezradnost publika se odbyde většinou značně povýšenecky poukazem na jeho nevzdělanost.

Na štěstí ne všichni umělci jsou ochotní se potácet ode zdi ke zdi. Jsou to ti, jejichž dílo si uchovalo vlastní profil v obou extrémních zkouškách a nepropadlo poplatnosti módních či obchodních nároků. Je povzbuzující vědomí, že jen taková díla nepropadnou sitem času a najdou i po odstupu desítek roků svou cestu k posluchači.

Je-li nějaké pojítko, které dnešního člověka spojuje s hudbou a uměním vůbec, je to touha po naplnění pravdy, spravedlnosti, jistoty a vítězství dobra nad zlem, — jakéhokoli řádu, který mnohdy lidé postrádají v životě a který touží nalézt v umění. Dostane-li se jim pouze naturalistické kopie krajních výstřelků života, jsou zklamáni stejně jako když jim předložíme naslédlý a narůžovo natřený divčí román. Bude na nás, aby jsme jim dovedli dát umění právě, bude na interpretech, aby je dovedli tlumočit, bude na kritikách, aby je oddělili od neumění a dovedli je propagovat atd., atd.

Skladateľ by sa mal snažiť zamieriť svoju pozornosť predovšetkým k pravdivému vnútornému hlasu, jehož originalita je dána osobitým videním sveta a nikoliv pouze netvůrčím pošilháváním po nejmódnějších výstřelcích „šokujícího“ paumění, které budí zdání avantgardy a okamžitého úspěchu. Ani sebeobratnější propagace nečiní z neumění umění. Toto vědomí by mělo skladateli dodávat klidu, který mu umožní, aby se vyjádřil co nejpravdivěji a nejsvobodněji. Pokora a skromnost pak pomáhají autorovi nepodceňovat ani hlas publika, neboť ať už si to mnozí chtějí přiznat či nechtějí, není opravdivého mistra, který by byl nenašel své posluchače. Heslo „Umění pro budoucnost“ je pouze milosrdný balzám pro netaentované.

MIROSLAV IŠTVAN

ad 1. a 3. Hudba má tu výhodu (někteří říkají nevýhodu), že čím přesněji se pokoušíme formulovat její specifikum, tím více nám uniká jeho podstata, podstata hudebního tvoření a vnímání, podstata kontaktu mezi skladbou a posluchačem. Zvláště skladatele přílišné úvahy o těchto věcech zavádějí a zpravidla způsobí, že výsledek jejich práce — skladba — bývá nudný; místo skutečné etiky chřestí kožeností, místo živých citů a myšlenek podává kopu neupřímných hudebních frází. Úvahy skladatelů se proto spíše ubírají jiným směrem: k otázkám techniky, stylu, konkrétních prostředků a pod. Jinak, aspoň v okamžiku tvoření, je vrchním kritériem instinkt, který rozhoduje o pravdivosti a účinnosti nápadů i rozumových konstrukcí. Dodal bych ještě, že se tento instinkt ani nevyživuje, ani necvičí na pojmech, v nichž se zpravidla pohybuje estetika.

ad 2. Nehomogenitu dnešního publika nemohu dost dobře pokládat za přirozenou diferenciaci. Rozdíly v citovém a myšlenkovém rozpětí, vkusu a zaměření jsou na to příliš příkré, přičemž spodní hranice těchto rozdílů převládá. Nechtě se na mne nikdo nezlíbí, ale raději bych se v této souvislosti tázal sám:

- co může dnešní hudebník (ale i výtvarník, spisovatel) očekávat od společnosti?
- věnuje společnost v budoucnu větší a zasvěcenější pozornost jeho práci (jinak nemůže umění nic ovlivnit, ani v dobrém, ani ve zlém)?
- uvědomí si někdy společnost, že výchovná funkce umění je příliš specifická, než aby mohlo suplovat nedostatečnou práci jiných výchovných institucí?

JOZEF TVRDOŇ

Domnívam sa, že účel každej ankety má byť úsilie o poznanie a konfrontáciu, nie zámer proklamovať určité tézy ako absolútne, podporiť zrod nového dogmatizmu a frakcionárstva. Aby anketa vyústila v syntézu relatívne objektívnu, pokladám za užitočné publikovať radšej viac názorov kratších než dva-tri dlhé monológy. Preto odpovedám na Vaše otázky čo najstručnejšie.

Po prvé: hudba je všetkým, čo obsahuje prvá otázka, je niečím viac, na čo ste nenašli slová. Len poradie a dominantnosť jedného, druhého sa mení podľa epochy, spoločenskej triedy a vrstvy, vkusu a vzdelania a pod. To „typické“ (v 50. rokoch v českej hudbe polka, v slovenskej hudbe zväčšená kvarta, dnes séria a jazzové prvky) je nová dogma, ktorá ochudobňovala a ochudobňuje nevyčerateľné bohatstvo krásy, emócií, kultúrno-politických vzťahov, výrazu i sebvýjadrovania.

Po druhé: čo spája dnešného človeka s hudbou, na to by najlepšie vedel odpovedať sociológ, psychológ a pedagóg, snáď aj osvetový pracovník. Vlastná skúsenosť ako pedagóga a osvetového pracovníka ma presvedčuje o jednostrannosti, ktorú zavinila nízka úroveň hudobnej výchovy, programová politika rozhlasu a televízie, osvetovej práce a pod. V tej jednostrannosti je aj istá homogénnosť napr. milovníkov tanečnej hudby. Tí majú klapky na ušiach, nie my milovníci vážnej hudby, ktorí vieme oceniť aj u tanečnej hudby invenciu a odmietame u ľahkej múzy remeselnosť a umenie ako kšeft.

Po tretie: vzniká kultúrna elita (i majetková následkom mnohoobrobníctva a nedemokratických osobných výhod), dostáva sa do izolácie od národného kolektívu; dnešná tvorba dosť často stráca svoju celospoločenskú hodnotu a funkciu. Recept na otázku? Bol by príliš dlhý. Umelec by mal dať na oltár socializmu aj niečo zadarmo, z lásky — aspoň raz začas, krtky by nemal verejnosť dezorientovať.

ROZHOVORY S INTERPRETMÍ

Štefan KLIMO



Namiesto obligátnej otázky o vplyvoch na rozvoj hudobnosti v mladosti sa pýtam: kedy si začal spievať, kedy a na akom nástroji hrať a kde si prišiel prvý raz do styku so sborovým umením?

Spievať som začal veľmi skoro, ešte v predškolskom veku. Prvým učiteľom mi bola matka, ktorá sama veľmi pekne spievala. Ako 8-ročný začal som sa oboznamovať s hrou na klavír najprv u učiteľky Maschkovej. K nej sme často chodili aj spievať v malých skupinkách. Potom — až do 19-teho roku — som študoval u prof. Bohumila Jelínka; súčasne ma učil aj hudobnú teóriu. Dodnes mi ho pripomínajú knihy a klavírne albumy s jeho venovaním. A so sborom to bolo takto: Otec, predseda Združenia speváckych sborov v Matici slovenskej so sídlom v Martine, veľmi nástojil na tom, aby sme aj s bratrom chodili do speváckeho sboru. A tak už ako 15-ročný som sedel v II. tenore spevokolu Tatran v Bratislave. A sedieť pri takom pedantnom predsedovi, ako bol môj otec, to znamenalo dokonale ovládať party a prísť na každú skúšku.

...a kedy si prvý raz dirigoval?

Keď raz dirigent Tatrana ochorel a neprišiel na koncert, na otcov odpor neznášajúci pokyn, som zachraňoval situáciu a prvý raz som si roztraseň zastal pred sbor. Ale odvtedy som bol dlhší čas asistentom dirigenta sboru Tatran prof. Deršáka a mal som možnosť sledovať jeho prácu.

Od sezóny 1951/52 si umeleckým šéfom sboru Lúčnice. Aký cieľ si si postavil pri práci so sborom pri vstupe do Lúčnice a aký cieľ sleduješ s týmto sborom teraz?

Pri vstupe do Lúčnice mojím cieľom bolo vytvoriť — so zreteľom na charakter súboru — spevácky sbor, ktorý by umelecky čo najhodnotnejšie interpretoval slovenskú ľudovú pieseň. Na to boli potrebné čo najkvalitnejšie úpravy týchto piesní. Myslím, že sa mi podarilo takéto úpravy získať od A. Moyzesa, E. Suchoňa, Z. Mikulu, D. Kardoša, Š. Jurovského, L. Burlasa a ďalších. Potom už šlo o ich kvalitnú interpretáciu. Napriek rôznym vtedy panujúcim názorom bol som proti naturalistickému prednesu, teda za kultivovaný prejav, technicky na vysokej úrovni. Na ľudovú pieseň som sa díval ako na

umeleckú hodnotu. Neprijal som preto ani v interpretácii ani v úpravách také názory, ktoré by túto hodnotu znížovali.

Na druhej strane mi bolo jasné, že nebude možné zotrvať iba pri ľudovej piesni, ani po dosiahnutí vysokej umeleckej úrovne. A tak mojím terajším cieľom je, aby sbor Lúčnice, neodcudzujúc sa svojim cieľom, bol schopný interpretovať adekvátne vokálne diela všetkých slohových období a aby sa postupne zmocnil aj diel komponovaných novými kompozičnými technikami. Výsledky z posledných medzinárodných súťaží nasvedčujú, že nejde o cieľ nespĺniteľný.

Ako dosahuješ, že sbor Lúčnice napriek pravidelnej výmene členov vykazuje trvalý umelecký rast a aký je v súvislosti s tým záujem vysokoškolačkov o prácu v sbo- re?

Nuž, to je vari tá najväčšia starosť. V podstate ide o to, aby tento sbor ostal „večne mladý“, pričom by nedochádzalo k poklesu umeleckej úrovne. A tak na skúškach sboru sedia členovia, náhradníci aj elévi. Tí poslední prestali byť práve členmi detských sborov. V tejto súvislosti treba povedať, že veľkou posilou bývajú už kvalitne pripravení odchovanci dirigentov O. Francisciho a J. Klocháňa.

Na jesenné konkurzy prichádza každoročne okolo 60 — 70 vysokoškolačkov. Z tohto počtu na trojmesačné kandidátske obdobie príde do úvahy okolo 10 chlapcov a 10 dievčat. A tí najlepší z nich sa potom stanú členmi. Veľmi dobrá situácia je teraz v ženskom sbo- re, s chlapcami je to už horšie.

Koľko členov prešlo sborom Lúčnice a ako sa po odchode uplatnili? Spolupracuješ aj s mladými dirigentami?

V sbo- re Lúčnice spievalo už vyše 400 mladých spevákov. Na všetkých bývalých sólistov môže byť sbor právom hrdý. Spievajú dnes zväčša na domácich i zahraničných operných scénach a v rôznych profesionálnych telesách. V Lúčnici začínala Ľuba Baricová, prvým hlasovým pedagógom bol J. Oniščenko, lúčničiar boli aj A. Malachovský, A. Judt, J. Špaček, J. Raninec, Š. Babjak, T. Vargová-Babjaková, Daniela Suryová, Lucia Poppová, Emília Bunčková a mnohí ďalší. Znamenite pomáha sboru konzervatórium v Bratislave, ktoré k nám posila svojich poslucháčov. Treba tiež spomenúť, že niektorí členovia po odchode zo súboru vedú sami spevácke sbory.

A ešte o mladých adeptoch sborového dirigovania! Vždy som vítal ich spoluprácu v Lúčnici, či to bol v minulosti E. Brčák a J. Svitek alebo v poslednom čase P. Hradil.

V poslednom období dosiahla Lúčnica vynikajúce výsledky popri prednese ľudových piesní aj v interpretácii diel starých polyfónnych majstrov. Na súťaži v Arezze v auguste 1967 dostal si od talianskych odborníkov otázku: „Čomu pripísať, že talianske telesá pomerne slabo obstáli v monteverdijskej súťaži; ako to, že to bola práve Lúčnica, ktorá skladby predviedla ukázkovo?“

V súťaži v Arezze boli povinnými skladbami najmä diela Cl. Monteverdiho, G. P. Palestrínu, C. Festu, O. Lassa a H. L. Hasslera. Na prípravu týchto diel sme mali niekoľko mesiacov, pričom nás viazali ostatné povinnosti spojené s programom celého súboru. Prvý styk s týmito skladbami nebol bez ťažkostí, no napriek tomu, že sbor v minulosti takéto diela neinterpretoval, vedel si ich veľmi obľúbiť, a tak jeho prejav bol napokon veľmi prirodzený a suverénny. Samotné Arezzo bolo napokon dokladom, že prístup k interpretácii tejto literatúry napriek určitým všeobecne vyhraneným princípom nie je jednotný. A v tomto smere nemožno nájsť oporu ani v interpretácii talianskych sborov. My sme sa dali uniesť krásou týchto diel, snažili sme sa hlboko do nich vniknúť, a to, myslím rozhodlo, že za Monteverdiho madrigal Sfogava con le stelle dostal sbor Lúčnica najvyšší možný počet bodov.

Koľko cien získal sbor Lúčnice za uplynulých dvadsať rokov a aký je tvoj najsilnejší zážitok s týmto sborom?

Spevácky sbor Lúčnice je držiteľom siedmich medzinárodných cien: dvoch zlatých (miešaný sbor 1, ženský sbor 1), štyroch strieborných a jednej bronzovej, a to zo súťaží v Anglicku, Taliansku a SSSR. Doma na celoštátnych súťažiach získal sbor 1 zlatú a 1 striebornú medailu.

Najkrajší zážitok: 1. V Llangolene, keď po odspievaní Moyzesových Trávníc obecnstvo i porota vstali zo svojich miest a aplaudovali ženskému sboru.

2. V Arezze, keď po odznení Monteverdiho Sfogava con le stelle obecnstvo dlhotrajúcim potleskom prerušilo súťaž, vyžiadalo si môj návrat na javisko a prstami ukazovalo smerom k porote, ako hodnotia výkon speváckeho sboru.

O Lúčnici je tiež známe, že sústavne navštevuje festival súčasnej vokálnej tvorby v Jihlave. Ktoré súčasné slovenské a české vokálne skladby už predviedol, resp. chystá sa predviesť sbor Lúčnica, hlavne sa zreteľom na sborový koncert pri príležitosti 20. výročia založenia súboru?

Na spomínaných festivaloch sme uviedli tieto skladby: J. Dvořáček: Nová jar (cyklus); K. Odstrčil: Deti a more, Na hodine kreslenia; Zdeněk Mikula: Vstaň, panna zakliata, Tá slovenská pieseň; E. Suchoň: Pieseň o spoločnej vlasti; A. Moyzes: Či organy hrajú (cyklus); M. Novák: Prípitok.

V koncertnom programe speváckeho sboru k 20. výročiu založenia súboru hodláme uviesť skladby Ľ. Burlasa na slová J. Smreka: Dievča a husle a Báseň o krásnej matke. Skladby sú koncipované modernou kompozičnou technikou a boli komponované priamo pre Lúčnicu.

Budú mať možnosť záujemci o sborové umenie zoznámiť sa s nahrávkami sboru Lúčnice z posledného obdobia? Existujú už nejaké? Chystajú sa nové?

Ak myslíš na rozhlasové nahrávky, tak tieto existujú a rozhlas skutočne veľmi pružne realizoval nahrávky sboru Lúčnice a plne ich uplatňuje vo svojich programoch domácich i zahraničných. Gramofónové nahrávky však spevácky sbor Lúčnice (okrem zopár veľmi starých) nemá. Mám však prísľub do budúcnosti na nahrávku folklórnych skladieb i skladieb starých polyfónnych majstrov. Bol by to najkrajší dar k dvadsaťročnej umeleckej činnosti speváckeho sboru i celej Lúčnice.

Ktoré sbory si okrem Lúčnice dirigoval?

Prvý bol gymnaziálny komorný sbor. Potom to bol mužský sbor Tatran, ďalej sbor Finančnej správy a teraz okrem Lúčnice ľudový spevokol učiteľov Slovenska. Mal som možnosť pracovať aj so speváckym sborom Slovenskej filharmónie pri pohostinnom nastudovaní skladieb Zdeněk Mikulu.

Ako sa ti pracuje s ľudovým spevokolom učiteľov Slovenska?

Je to zas celkom iný druh práce. Teším sa však, že mám takto kontakt aj s mužským sborovým spevom, ktorý má svoje osobité čaro.

Považuješ za možné interpretovať vokálne diela písané novými kompozičnými technikami v amatérskych súboroch?

V najvyspelejších amatérskych súboroch to považujem za možné a aj nevyhnutné. Na budúci rok v Arezze ako povinná skladba pre súťažné sbory je zaradená skladba Luigiho Dallapicolu: Il coro delle malmaritate.

Vychádzajúc z tvojej účasti na rôznych medzinárodných súťažiach, ako sa ti javí súčasná situácia sborového spevu v jeho vývoji: a) celkove, b) v československom a slovenskom meradle.

Predovšetkým si myslím, že sbor, ktorý sa príliš úzko špecializuje vo svojej dramaturgii, a to len na určitý druh skladieb, ťažko získa úspechy v dnešných medzinárodných súťažiach. Veď všetky popredné súťažiace telesá sa zúčastňujú na súťažiach v niekoľkých kategóriách, v ktorých sú stanovené rozdielne podmienky. Vyspelé sborové teleso musí byť pripravené zvládnuť skladby všetkých štýlových období. Takéto kvality vykazujú hlavne sbory nemecké, americké, maďarské i francúzske. Najmä vysokoškolské telesá — všeobecne veľmi obľúbené — sa zameriavajú na široké zvládnutie repertoáru. Najprogressívnejšie sa mi zdajú ženské a miešané sbory, kým mužské sbory zotrávajú v šedom akademizme. Ženské a miešané sbory sú totiž dramaturgicky pribojnejšie a ich výrazové prostriedky sú sviežejšie, novšie.

Pokiaľ ide o československé sborové telesá, výborné výsledky na medzinárodných súťažiach dosahujú najmä Moravskí učitelia, Moravan, Venhodov sbor Noví pěvci madrigalů a sbor Ještěd. K týmto sborovým telesám sa postupne priraduje aj Lúčnica a robí dobré meno dosiaľ skoro neznámemu slovenskému sborovému spevu.

Na ktoré momenty pri organizácii hudobného života by si kládol dôraz z toho hľadiska, aby sborový spev dosiahol v súčasnom živote také postavenie, aké mal v minulosti?

Treba vytvoriť v sborovej činnosti také podmienky, aby už existujúce telesá mohli plne prosperovať. Sú niektoré sbory, napr. ESUS, ktoré vykazujú 20-ročnú činnosť, a ešte dnes nevedno, kto sa má o neho starať. Základ sborového spevu treba vidieť pochopiteľne, v detskom sborovom speve, v školskom a vysokoškolskom sborovom speve. Rozvoj týchto sborov súvisí, prirodzene, so stavom hudobnej výchovy — ale to by sme už zabehli do všeobecne známych nedostatkov. Sborové telesá si budú musieť vyriešiť svoj prístup k celému tomu veľkému bohatstvu, ktoré poskytuje hudba štýlových období vrátane súčasnej hudby.

Keď sa tohto roku končila súťaž v Arezze, na rozdávanie cien prišiel minister zahraničia Fanfani a predniesol reč o význame umenia pre zblíženie národov a o význame sborového spevu vôbec. To dokazuje, aký význam sa týmto umeleckým podujatiam pripisuje zo strany vysokých vládnych a verejných činiteľov. Takúto podporu si zaslúžia, myslím, aj naše sbory. Ďalej, tak ako i v iných umeleckých žánroch, aj v sborovom speve treba, aby u nás na Slovensku vznikla tradícia medzinárodného sborového festivalu, ktorý by zaiste podnietil záujem o sborový spev a podporil jeho rozvoj.

Rozhovor viedol Št. Klimo ml.

Tribúna

Miloslav Bozděch

Ferenczyho Shakespearovské sonety

(Poznámky)

V Slovenskej hudbe 8/67 sa Juraj Hatrík zamýšľa nad novým typom analýzy hudobných skladieb a tento svoj názor dokumentuje rozborom piesňového cyklu O. Ferenczyho Tri sonety zo Shakespeara.

Nechcem a nebudem s Hatríkom polemizovať — nemám ostatne ani prečo, lebo jeho analýza potvrdila môj základný názor na túto skladbu.

Hatříkov rozbor je však kat exochen záležitosťou teoreticko-objektívizujúcou, a preto chcem (a J. Hatrík mi na to dáva priestor) pripojiť k jeho riadkom svoje poznámky, ktoré sú viac či menej subjektívne.

Na rozdiel od J. Hatríka som sa pri zoznamovaní so Sonetami uspokojil len s veľmi hrubým rozborom pôdorysu (ostatne ani nemám dostatočnú hĺbku znalostí v oblasti moderných kompozičných systémov), no tá skutočnosť, že som Sonety našťudoval a uviedol na koncerte (Banská Bystrica 3. 3. 1967 za spolupráce Zity Parákovovej-Strnadovej pri klavíri ako prvý a dosiaľ jediný československý barytonista), dáva mi možnosť pozrieť sa na túto skladbu v celkom iného uhla.

Súhlasím s Hatríkom, že O. Ferenczy „vedel materiál sformulovať originálne a s kultivovaným zmyslom pre intelektuálnu konštrukciu“. S rovnakým názorom — že ide o hudbu intelektuálne konštruovanú — som začal piesne študovať. Vokálna linka hýriaca málo vokálne posadenými inter-

valmi ani klavírny part nesľubovali na začiatku nič viacej.

No časom — úmerne s prekonávaním technických prekážok a s interpretačným vypracovávaním — sa objavovalo, že tu — v Sonetoch — je komponistom v notách „zakliate“ ešte čosi viacej, to „čosi“, čo robí hudbu hudbou — okrem intelektuálnej i silná emocionálna zložka.

Trúfam si tvrdiť, že v týchto piesňach je uložený veľmi silný citový, emocionálny náboj, že skladateľova ruka nebola vedená len intelektom, že tu došlo k šťastnej syntéze, k proporcionálnej rovnováhe intelektu s citom a skladateľskou intuíciou. Intelektuálna konštrukcia je chladná — Sonety však majú veľa expresívnosti pri všetkej kultúre, ktorú im dáva intelektuálna kontrola.

No tieto aspekty ťažko môže postihnúť teoretická analýza — tu treba, aby notová materiál zaznela. (Vo všeobecnej generalizácii túto skutočnosť potvrdzuje skúsenosť, že mnohá skladba, ktorá pri teoretickej analýze vykázala kvality, v praktickom živote sa ukázala ako neživotná, lebo jej to „čosi“, čo nie je postihnuteľné analytickým skalpelom, chýbalo).

Priznávam sa, že Ferenczyho Sonety sa mi nepoddali ľahko, že bolo treba veľa trpezlivej práce, aby sa z nich vykľulo jadro. Podľa mojej miery však stoja za to, aby sa im potrebný čas (nie práve málo) venoval.

Tvorba

Sláčikové kvartetá Bélu Bartóka

Pri sledovaní kompozičného odkazu veľkých umelcov sa často stretávame s dielami, ktoré reprezentujú ich jednotlivé vývojové fázy, v ktorých je obsiahnutá charakteristika, zložitost, progresivita jednotlivých období. U Bartóka takéto diela predstavujú sláčikové kvartetá. Nie je to nič neobvyklé, že takáto konfrontácia sa prejavuje v menších formách. Veď komorný štýl a najmä kvartetové obsadenie vyžadujú od skladateľov veľkú erudíciu a náročnosť vo výbere materiálu. K poznaniu Beethovena sa môžeme dostať cez jeho kvartetá; Brahmsove piesne, Schönbergove kvartetá, príp. Stravinského balety a mnohé iné diela by boli ďalšími dôkazmi.

Ak sledujeme Bartókovo vývoj cez stránky partitúr jeho kvartet, je výrazne badaateľná skladateľova snaha o jednotu tvárnych a výrazových prostriedkov. Bola mu cudzia každá jednostrannosť, nepríhľal k jednej dogme, čo sa často prejavovalo u niektorých jeho súčasníkov. Táto schopnosť pramenila z bohatých skúseností, ktoré Bartók získaval z európskej hudobnej tradície a z vedeckovýskumnej činnosti v oblasti folklóru; na druhej strane to bol jeho nekonzervatívny postoj k súčasnému daniu — vedel využívať rôzne podnety pre prispôsobenie svojho prejavu.

Bartókovo hudobný štýl sa od začiatku vyraňoval smerom k dynamizmu. Podmienkou dynamického princípu mu bol výrazový kontrast, pričom dominovala vlastnosť neustálej pulzácie, rozvíjania, obmeňovania. Tieto skutočnosti sa v náznakoch prejavili už v prvom kvartete — tu sa však výrazovosť obmedzovala na postupnú gradáciu na jednej hladine a proces rozvíjania sledujeme iba v tretej časti. Avšak už tu je badaateľná jednotnosť vyplývajúca zo spôsobu variácie motívu. Schopnosť vyspelej variácie práce sa formovala na osvojení si tematicko-formovej práce v Beethovenových posledných kvartetách; v neposlednej miere vplývala na to aj skúsenosť so zbieraním a zapisova-

ním ľudových piesní. V druhom kvartete nadobúda výrazový kontrast ostrejšie kontúry, reprezentované pomerom medzi energickou druhou a neobvykle pomalou tretou časťou. Rozvíjajúci proces sa menej obmedzuje na variáciu myšlienok. Tento spôsob sa plne využíva v treťom kvartete. Metóda bachovského kontrapunktu slúži Bartókovi na rozvíjajúci proces jednej tematickej myšlienky, alebo motívu, ktorý spracúva mnohostranným spôsobom. Využívaním polyfónnej metódy zároveň skompaktňuje celú časť, neobmedzuje sa tu však iba na jednotlivé časti, ako to bolo v predchádzajúcich dielach, ale určitý tvar, spôsob práce s ním sa premietá aj do ďalších častí. Tým sa vytvára princíp formového organizovania celého kvarteta práve na spojitosti a súvislosti viacerých, podobne koncipovaných častí. Tieto architektonické snahy, naznačené v treťom kvartete, prejavujú sa v konečnom tvare na koncepcii ďalšieho. Štvrté kvarteto má päť častí, kde sa jednotnosť motivického materiálu prejavuje na spôsob symetrie: príbuznosť medzi prvou a piatou časťou, druhou a štvrtou, zatiaľ čo centrálna časť prináša odlišne stvárnený materiál a zároveň osobitný výraz. Toto symetrické usporiadanie, tzv. Brückenform — klenbová forma, nebolo výsledkom Bartókovo izolovaného myšlienkového procesu. Už formový tvar trojdielnosti v sonátovej forme obsahuje podobné princípy — koncentrácie a zjednocovania. Toto riešenie je iba rozvinutím v tom zmysle, že obsahuje bohatšie výrazové a kontrastné možnosti. Je vonkajším rámcom syntetizačného procesu, pre uplatnenie ktorého našiel Bartók vyhovujúci tvar.

Časté spomínanie súvislostí medzi tretím a štvrtým kvartetom nebude vyplývať iba z rozvinutia spomenutého princípu formovej organizácie. Obe diela oddeľuje sotva rok, to znamená, že štvrté kvarteto súvisí s predchádzajúcim obdobím aj charakterom hudobného vyjadrovania. Princíp motívickej evolučnosti, použitie imitácií a variácií, hodne použitých v III. kvartete, sa tu priamo spájajú so zvolenou architektonickou výstavbou — sú jej podmienkou. Inou stránkou je však uplatňovanie a rozvíjanie predchádzajúcich melodicko-harmonických princípov.

Motivický komplex sprvu predstavoval iba horizontálne rozvinutý akordický tvar, zložený buď z charakteristických intervalov čistej kvarty (motív I. časti druhého kvarteta), prípadne aj z tradičnejšieho akordického tvaru — napr. motív zo zväčšeného kvintakordu, resp. nóového akordu. V čase vzniku II. kvarteta, keď sa používali takéto motívy, bol Bartók ovplyvnený Debussym, impresionistickým dôra-

zom na akord. V tom čase sa však prehlboval Bartókovo pohľad na folklór. Rytmické a melodické zložky ľudovej piesne nepoužíva len v ich pôvodnom tvare, ale začleňuje ich do kompaktného útvaru, tak ako to zodpovedalo jeho zámeru a čítaniu. Pre uplatnenie folklórneho intervalového materiálu používa pre budovanie akordických tvarov charakteristické intervaly z melodiky ľudovej piesne. Lenže tieto intervaly, hoci hojne uplatňované, počnúc druhým kvartetom z hľadiska vertikálneho (časté kvarto-tritónové komplexy), museli sa zároveň využívať aj v zmysle svojho originálneho uplatňovania — v horizontálnom melodickom priebehu, tak, ako sa to prejavuje v ľudovej piesni. V treťom kvartete sú už motívy v tomto zmysle. Pravda, to neznamená, že ide o citáciu niektorých zvrátov z piesne, ale o využitie charakteristického intervalu, či je to už lydiská kvarta, mixolydiská septima, dórská sexta, o použitie v umelecky pretvorenom tvare.

Črty harmonických súvislostí medzi jednotlivými melodickými tvarmi sa prejavujú už v prvom kvartete, kde spôsob samostatného plynutia línií dospieva k simultánnemu exponovaniu dvoch pásiem — organizovaných v samostatnom, odlišnom tonálnom priebehu. Harmonický vzťah dvojlinií sa určuje v treťom kvartete začlenením jednotiek nového zvukového ideálu, malej sekundy alebo veľkej septimy — jednotiek expresionistického ideálu. Malý sekundový pomer so zmyslom pre zvukový účinok sa prejavuje napr. už v druhom kvartete z r. 1918, kde bitonálny úsek konca prvej časti obsahuje súčasný tonálny priebeh A dur-a mol. Tu použitá kolízia tercie, charakteristického intervalu v rámci tradičných kvintakordov, slúži už spomenutému zvukovo zmyslovému účinku, ktorý bol vyjadrením vtedajšieho protestu proti pretrvávaniu neskororomantickej orientácie. Neskoršie sa tento malosekundový pomer používa pri akordických tvaroch a pri harmonických súvislostiach, neobmedzujúc sa len na bázu kvintakordu, ale aj v koncipovaní kvartových, kvarto-tritónových akordoch, a taktiež pri vzťahu tonálnych pásiem.

Každé tonálne pásmo nemusí byť reprezentované iba melodicko-akordickými prvkami orientovanými v zmysle určitého centra, ale môže ho predstavovať aj jeden tón. Bartók tak často postupuje využívaním ostínat alebo zádrží jedného tónu. Podobná redukcia sa môže uplatniť aj v širších melodických tvaroch — tetrachordoch alebo stupniciach. V treťom kvartete sa zo stupnicového tvaru rozvinutého motívu kódy, oddelil typický veľkosekundový komplex, ktorý funguje na niektorých mies-

tach ako samostatný tonalizujúci prvok. Tento princíp sa rozširuje v štvrtom kvartete, keď veľkosekundový komplex sa tu rozširuje až do tvaru celotónovej stupnice. Táto sa stáva hlavným tonálnym nositeľom jednotlivých pásiem. V rámci 12-tónového systému má táto stupnica, transponujú sa, iba jeden ekvivalent. Z toho vychádzajúc možno považovať tónový materiál v kvartete tonalizovateľný do dvoch celotónových pásiem stojacich na harmonickom pomere malej sekundy (transpozícia tvaru stupnice od tónu c — od tónu des, príp. od h). Samozrejme, že tento celotónový komplex sa neprejaví v plnom tvare celotónovej stupnice, alebo v spomenutom harmonickom pomere. V treťom kvartete sa v závere napr. vytvára stupnicový tvar pravidelne striedajúci celý tón a poltón, prelínanie v melodickom aj harmonickom zmysle sa hojne používa v okrajových častiach štvrtého kvarteta, v piatom sú väzby tetrachordov, pričom väzbovým tónom, základom melodického materiálu, je zväčšená kvarta.

Všetky obdobia, ktorými prechádzal Bartók do r. 1930, znamenali určitý progresívny prínos do ušľachťovania Bartókovo hudobného jazyka. Odklon od romantickej monumentalnosti, o ktorý sa snažil v I. kvartete, hoci nebol ešte celkom zbavený wagnerovských reminiscencií, smeruje k novej polohe vyjadrovania, ktorého začiatky možno vystopovať už v poslednej časti I. kvarteta. Netypicky rytmizované ostínata, netypické voči klasicky pravidelnému rytmicko-metrickému stvárneniu, sú hlavným výrazovým prostriedkom obdobia, ktorého vyvrcholením je druhé kvarteto. Ovplyvnenie folklórom a Stravinským prejavujúce sa v pregnantnosti rytmu a v oprostosti tonálnej stránky je spôsobom stylizácie, ktorý predstavuje výrazný protipól voči predchádzajúcemu romantickému chápaniu. Ale nielen do oblasti rytmu sa premietla Bartókova úroveň myslenia. Charakterové melodické prvky osamostatňuje a pracuje s nimi v nových kontextoch. Kvarty, tritón a kvinty sú používané často v horizontálnom aj vertikálnom tvare. Nové poňatie rytmiky a melodiky má vplyv aj na lineárne chápanie. Faktúra sa zjednodušuje, nadobúda homofónny charakter. Avšak Bartókova integrálna schopnosť sa prejavuje už v tomto období. Do svojho prejavu včleňuje zložky zdaniho už protikladné — impresionistický lyrický zvukový charakter. Sprievodné javy tohto prejavu, ako zvukový zmysel pre akrod, uvoľnené vzťahy medzi jednotlivými súzvukmi, obohacovanie tonálneho arzenálu podmieniajú Bartókovo prejav po roku 1920, prejav, ktorý sa hodne inšpiruje Schönbergovými expresionistickými ideálmi.

Drsnosť a rytmická pregnantnosť, ktorá tak prevažuje v treťom kvartete, mohla by zvädzať k presvedčeniu, že Bartók podľahol estetickým princípom II. viedenskej školy. Bartók si však uvedomoval nebezpečenstvo absolutizácie porušovania tradičných vzťahov, ktorým sa vyznačovalo expresionistické obdobie skladateľov tejto školy. Vedel, že by to viedlo k neorganizovaniu využívaniu dvanástich tónov chromatickej stupnice. A tak sa musel nevyhnutne distancovať od týchto snáh už i preto, lebo to odporovalo jeho tonálnemu čineniu — základnej zložky jeho hudobného myslenia, ktorú nikdy neopustil. Pôvod tejto zložky je evidentný — prameň z Bartókovho primknutia sa k ľudovej piesni. Lebo nemožno zabúdať, že v Bartókovom kompozičnom princípe dominovali dve zložky: jedna — inšpirovanie a sledovanie trendu vtedajšieho hudobného myslenia v Európe, druhá — vychádzanie z folklórnych princípov. Aj keď princíp spojenia zvukového ideálu disonancie s tonalitným princípom sa zdal pre Schönberga a jeho stúpencov neaktuálnym, Bartók nazerá na spôsob tohto spojenia ako na aplikáciu niektorých zložiek ľudovej melodiky, pravda, nie v kontexte folklórnom, lež prehodnotením týchto zložiek, prispôbením ich vlastného jazyku. Impulz k podobnému organizovaniu tkvel v Bartókovom príklone k výrazovosti. Preto aj v treťom kvartete, ktoré sú reprezentantnými dielami tohto obdobia, chýba akýkoľvek prejav jednostrannosti. V štvrtom kvartete je kontrast podmienený aj pričlenením strednej lyrickej časti.

Treba si však uvedomiť, že na kvalitatívne procesy vo vývoji nemožno nazeráť len ako na skúmanie progresivity, treba si uvedomovať viaceré formy kvalitatívnosti. Preto aj keď sme pri sledovaní Bartókovho vývoja zdôrazňovali schopnosť prijímať rôzne podnety a prínosy, schopnosť sa nimi inšpirovať, znamená to popri pozícii zmocňovania aj schopnosť všetky spomínané prejavy uzemniť. Bartókova umelecká cesta sa však už od začiatku riadila týmito princípmi — zachovaním si osobi-

tosti prejavu, vychádzajúceho z dynamického princípu sublimovania folklórnych prvkov s hudobne štýlovými prvkami z európskej tradície i súčasnosti. Už štvrté kvarteto je prejavom takejto syntézy. Každá takáto syntéza je prejavom stabilizácie, ukľudnenia. Toto sme spomenuli preto, lebo posledné Bartókovu tvorivé obdobie, začínajúce zhruba po r. 1930 a výrazne predstavované dvoma poslednými kvartetami, chápe sa ako skladateľov zásah do vlastnej výrazovej sféry. Nebolo to však nedostatkom ďalších umeleckých zápasov, ale bolo to výrazom Bartókovej zrelosti — skladateľ cíti potrebu zjednodušiť sa a k tomu ho oprávňujú predchádzajúce skúsenosti. Bartókova faktúra sa stáva prehľadnejšou, zmysel pre zvuk sa kultivuje, harmonicko-akordická stránka sa zjednodušuje. Táto výrazová striedanosť nie je však na úkor formovej aktivity. Aj keď sa dynamizmus zredukoval, išlo tu len o premenu vonkajšieho expresionistického dynamizmu — o premietnutie do vnútorných zložiek, dynamizmus, ktorý azda nepôsobí tak frapantne, ale výrazne utvára tektonickú koncepciu diela (zdôraznenú užitím „klenbovej formy“). No zmysel pre kontrast, jeho výrazovú pôsobivosť, je znakom aj tohto Bartókovho obdobia. Aj keď v piatom kvartete prevláda kontemplatívny charakter, v šiestom naposledy, v zmysle akejsi retrospektívy, zaznie vitálny rytmus v „Burlette“. Nový pohľad na stvárnenie predchádzajúcich zložiek sa prejavuje v účinnom rozvrhnutí hudobnovýrazových zložiek. Bartókova hudba buduje na dynamizme v rámci celistvosti. Súc zrelý, podriaďuje si skladateľ výraz i kontrast, a azda v tomto možno vycítiť určitú intelektualizáciu prejavu v súvislosti s predchádzajúcou spontánnosťou. Lež ako v prvom období Bartókovej tvorby, tak aj v posledných dielach sa prejavuje tá istá črta, vychádzajúca zo živnej pôdy Bartókovho umeleckého naturelu, kde bola vzácna rovnováha: cit a rozum, ktoré sa navzájom korigovali.

Lubomír Chalupka



Smiech v opere

Domenico Cimarosa: Tajné manželstvo

Dirigent: Ladislav Holoubek

Režisér: Branislav Kriška a. h.

Scéna: Ján Hanák

ŠD Košice

História sa nezvykne opakovať, sú len podobnosti, ktoré pri zovšeobecnení vytvárajú náznaky, akoby sa história predsa len opakovala. Uvedomila som si to pri vstupe opery Štátneho divadla v Košiciach do novej sezóny 1967/68 naštudovaním komickéj opery D. Cimarosu Tajné manželstvo (premiéra 23. septembra 1967 — referujem o repríze 1. októbra 1967). Ladislav Holoubek sa naštudovaním tejto opery opäť uviedol vo svetle najskúsenejšieho slovenského operného dirigenta a zase na čele operného súboru ŠD v Košiciach, ktorého umelecká reputácia v posledných rokoch citeľne klesala — práve tak ako roku 1956 naštudovaním Mozartovho Dona Giovanniho s tým istým súborom. Aj pred desiatimi rokmi boli obavy, či orchester a sólisti ŠD zvládnu na prijateľnej úrovni náročnú klasickú operu, no L. Holoubek dokázal vtedy, čo všetko možno vyťažiť z operného súboru ŠD pod prísny a náročným vedením. Dokázal to aj teraz na prípade klasickéj opery buffy. Terajší L. Holoubek úspech si treba činiť tým viac, že ho dosiahol s „druhou“ garnitúrou spevákov a s dielom, ktoré si vyžaduje od inscenátorov oveľa viac operného kumštu, aby dosiahlo úspech u divákov, ako všeobecne uznávané a obecnstvom už obľúbené Mozartovo operné dielo. Doterajšie tri predstavenia Tajného manželstva ŠD v Košiciach vytvorili mimoriadne príjemnú atmosféru tak pre návštevníkov divadla, ako aj — zdá sa — pre samotných účinkujúcich. Dobrá pohoda, úsmev, ba až smiech v hľadisku opery priamo korešpondovali s radostnou hrou a spevom na scéne i so šarmom klasickéj hudby v orchestri. Je všeobecne známe, že v opere možno skôr vyvolať slzy ako smiech. Preto

si smiech v košickej opere treba vážiť ako úspech tohto súboru.

Proti všetkým doterajším zvyklostiam treba sa zmeniť o veľmi dobrom výkone orchestra na čele s jeho dirigentom L. Holoubkom. Klasicky obsadený orchester hral čisto, štýlove a vo vyrovnaných tempách, ktoré skôr zrýchľovali ako spomaľovali spád udalostí na scéne. To neznamena, že výkon orchestra ŠD aj pri inscenácii tejto opery nemožno ešte zvyšovať, ale celkový dojem už pri terajších predstaveniach pôsobil veľmi dobrým dojmom.

Nie menšiu zásluhu na úspechu tejto inscenácie mal hosťujúci (dúfam, že v Košiciach sa ešte vždy doma cítia) režisér Branislav Kriška. Prístupoval k inscenácii Tajného manželstva bez starých šablón skôr koncertantne pochopenej klasickej opery. Naopak, pochopil ju ako spievanú komédiu, pri ktorej do detailov premyslené pohybové akcie v adekvátnom priestore boli aspoň také dôležité ako spievané slovo a hudba, ak nie ešte dôležitejšie. Vycítil správne, že Cimarosovo Tajné manželstvo s pomerne chudobným dejom, zápletkou i vlastnými komediálnymi prvkami nemôže zaujať dnešného priemerného diváka, a to pri všetkej vysokej hodnote Cimarosovej hudby. Kriška preto načrel veľmi hlboko do svojho arzenálu komediálnych nápadov a veľmi precízne domyslel ich uplatnenie pri jednotlivých pohyboch, akciách každej postavy i postavíčky na scéne. Zvlášť príjemne prekvapilo, že pritom ani on pri svojom zámere, ani sólisti pri realizácii tohto zámeru neprekročili decentný rámec Cimarosovej hudby. Vytvorili tak jednoliaty celok opery buffy v modernom poňatí. V záujme zvýšenia komickosti jednotlivých situácií použil Kriška nemú postavu mima (Ján Pasiar), ktorý výborne stupňoval náladu tak na scéne, ako aj v hľadisku. Zdá sa, že tento prístup B. Krišku sa stáva jeho špecialitou pri oživovaní deja na javisku v starších komických operách. Spomínam si napríklad na podobné riešenie s dvoma mímami v Lortzingovom Pytliakovi (1959).

Ústrednú postavu kupca Geronima vytvoril Ladislav Neshyba s virtuóznym rozohraním všetkých žiiek svojich hereckých i speváckych schopností. Táto postava bude nepochybne patriť k vrcholom tohto umelca na poli basso-buffo. K. Mareček mu bol dobrým partnerom v role grófa Robinsona, ale jeho spevácky výkon už zaostal za možnosťami tohto partu. S. Martiš v nekomedijnej postave Paolin podal dobrý výkon a vhodne doplnil galériu mužských postáv tejto komickéj opery. D. Suryová vytvorila herecky i spevácky vďačnú postavu Fidalmy. Ukázala, že pri

vysokých kvalitách svojho hlasu vie úspešne rozvíjať aj svoje herecké schopnosti, ktoré v predchádzajúcich rolách na scéne ŠD akoby bola trochu zanedbávala. Výkonom v Tajnom manželstve si získala u oľecenstva ďalšie sympatie. Aj L. Ganzová a H. Likérová v úlohách sestier Caroliny a Elisetty plne rozohrali a vyspievali svoje postavy. Čo pri sólistických výkonoch potešilo ešte navyše, boli podarené ensemblevé čísla od dvojspevov až po tutti sólistov.

Scéna J. Hanáka a kostýmy M. Radványiovej vytvorili vhodný priestor a farebnosť pre skutočnú operu buffu. Cimarosovo Tajné manželstvo v našťudovaní košickej opery je skutočným umeleckým činom širšieho dosahu. Znamená nielen dramaturgické rozšírenie repertoáru československých oper, ale je prínosom aj z hľadiska československej opernej réžie a napokon je to opätovné pozdvihnutie umeleckého kurzu košickej spehovry. **Mária Potemrová**

Otvárací cyklus . SF

28. a 29. septembra 1967. Otvárací koncert sezóny. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter, sólista: Miloš Jurkovič (flauta). Program: Wolfgang Amadeus Mozart: Titus, KV 621, ouvertúra, Alexander Moyzes: Koncert pre flautu a orchester, op. 61, Anton Bruckner: V. symfónia B dur.

Moyzesova skladba po premiére v rámci Pražskej jari — na objednávku ktorej vznikla — dočkala sa na tomto koncerte v podaní tých istých interpretov i prvého slovenského koncertného predvedenia. Je to dielo, v ktorom ťažisko úsilia autora postupuje vo vyšliapaných kofajách: nesmeruje k vyrovnávaniu sa s problematikou novej zvukovosti nie je iba prostriedkom na demonštrovanie virtuózne-technického majstrovstva interpreta-sólistu, ale popri efektnej instrumentácii upútava aj invenčne sviežim, výrazove mnohotvárnym exponovaním flautového partu. Určite je prínosom v pomerne chudobnej domácej koncertnej literatúre. Jurkovič ukázal nesporné intonačno-rytmicko-virtuózne majstrovstvo; treba sa mu však ešte viac sústrediť na emocionálne prehlbenie výrazu a na rozšírenie dynamicko-fareb-

ného registra svojho nástroja. Orchesterálny sprievod i napriek reprízovaniu bol by si vyžadoval ešte väčšie uvoľnenie, kultivovanejší zvuk a citlivejší pomer vzhľadom na jemný tón sólovej flauty.

Rajtrov Mozart tentoraz upútal celkovým protipostavením temp, elegantným švihom menej však už hĺbkou a vypracovaním detailov.

Pomerne najvydarenejší výkon podala SF v Brucknerovi. I keď je to skladba nie veľmi konvenujúca dnešnému poslucháčovi, tvorivý zreteľ dirigenta našiel a využil tu viac príležitostí, na rozohratie širokej palety nálad a — čo je hlavné — na udržanie tvorivého napätia pri klenutí širokých stavebných oblúkov, ktoré sú nevyhnutnou podmienkou vydarenej interpretácie skladby tohto druhu.

12. a 13. X. Koncert pri príležitosti 50. výročia VOSR. Dirigent: Zdeněk Bilek, sólista: France Clidat (klavír), Francúzsko. Program: Sergej Rachmaninov: Rapsódia na tému N. Paganiniho pre klavír a orchester, op. 43, Dmitrij Šostakovič: XI. symfónia (Rok 1905).

Ak mám byť úprimný, tento koncert po dramaturgickej stránke rozhodne nemožno kvalifikovať ako prínos. Obidve skladby odznegli už viackrát práve v podaní orchestra SF. Okrem toho Šostakovičova symfónia začala akúsi malú prehliadku jeho tvorby, ktorá sa zhodou okolností vytvorila pri príležitosti jubilea VOSR pričinením viacerých telies (Baršajovci, SOČR a opäť SF v novembri). Takto sme mohli uspokojiť jedine svoju zvedavosť, ako sa totiž s problémom koncepcie Šostakovičovej symfónie vyrovná Bilek. S potešením môžeme však skonštatovať, že obstal známe. Jeho Šostakovič mal napätie, výrazovú bohatosť, citovú hĺbku, osobitosť. Ne-

zaprel ani obdobie štúdia v Leningrade, ktoré sa prejavilo v podčiarkovaní a využívaní fortissima skupiny bicích nástrojov, ktorým nás na BHS prekvapila Leningradská filharmónia.

France Clidat je v Bratislave už dobre známa. Osvedčila sa predovšetkým v skladbách exponujúcich romantickú virtuozitu. Má za sebou veľa úspešných vystúpení, počínajúc Symfonickými variáciami od C. Francka cez Lisztu, Čajkovského, Saint-Saënsa, de Fallu až po Richarda Straussa. Je to technicky neobyčajne disponovaná pianistka temperamentného, až mužsky dramatického prejavu. Tentoraz však jej výkon v Rachmaninovi nebol priam najus-

pokojejší. Príčinu toho treba hľadať sčasti aj v momentálnej dispozícii pianistky a sčasti aj v samotnom charaktere skladby (forma variácií umožňovala častejšie zmeny tempa), čo ju miestami zviedlo na klzkú plochu prílišného zveličovania, na ktorú strhla i orchester. Tento po-

19. a 20. októbra. Sinfonieorchese des Norddeutschen Rundfunk Hamburg, dirigent: dr. Hans Schmidt-Isserstedt. Program: Joseph Haydn: Symfónia B dur, č. 102, Frank Martin: Koncert pre sedem dychov, tympany, bicie a sláčikový orchester, Ludwig van Beethoven: VII. symfónia A dur, op. 92.

Tento západonemecký orchester predchádzal chýr o vysokej umeleckej úrovni, ktorý som si však po vypočutí (štvrtkového koncertu) musel zrevidovať. Jeho úroveň nebola zlá, no rozhodne nie taká, akú sme očakávali. Polemizovať možno napr. i s podaním úvodného Haydna, ktorého chápal dr. Schmidt-Isserstedt podľa našich noriem skôr asketicky, akademicky a robustne, dokonca nie bez kazov v nástupe, intonácii, ba i v súhre; chápal ho veľmi jednoducho, bez kultivovanej rafinovanosti, plastickej vrúcnosti a výraznejšieho odlišenia jednotlivých nástrojových skupín, ktoré napr. v porovnaní s Českou filharmóniou v homogenosti veľmi nevynikali. Prednosťou orchestra sú však znamenití hráči najmä pri prvých pulsoch, ktorí vynikali v sóloch a, pochopiteľne, aj v dramaturgicky i hudobne zaujímavom Koncerte Bohuslava Martinů z r. 1949. Dielo je syntézou voľne použitej dodekafónie, jazzových prvkov i postimpresionistických

tom charakterizovala určitá „dýchavičnosť“, ťažkopádnosť až rozglejenosť najmä v najrýchlejších variáciách. Celkove tiež u Clidat prevládali virtuózne-technické momenty nad uplatňovaním umeleckej fantázie a emocionálnosti.

výbojov. Okrem účinku a pomernej prehľadnosti celku prináša hodne zaujímavých detailov v traktovaní sólových nástrojov (spomeňme napr. majstrovské sólo tympanistu v 3. časti).

I keď usporiadatelia vybrali na záver vystúpenia Beethovena (dominovala zrejme snaha prilákať dostatok obecnstva na pomerne vysoké vstupné), môžeme konštatovať, že nemecká prítomnosť, s akou dirigent pristupoval pochopiteľne i k Beethovenovi, tu bola akosi viac namieste. Allegretto tu síce znelo v plňšom zvuku ako v podaní nášho orchestra (možno i z nezvyku odhadnúť akustickú nosnosť koncertnej siene SF, ktorá dosť často charakterizuje vystúpenia zahraničných orchestrov u nás v dôsledku iných zvukových pomerov v ich domácich sálach), ale práve v rýchlejších častiach železný rytmus bol nositeľom intenzívneho výrazu a napätia tejto veľkoryso budovanej koncepcie. **Vlado Čížik**

5. a 6. októbra 1967. Program: Domenico Cimarosa: Tajné manželstvo (predohra), Joseph Haydn: Symfónia D dur č. 96, W. A. Mozart: Symfónia C dur KV 200, W. A. Mozart: Šesť nemeckých tancov KV 509. Dirigent: Carlo Zecchi.

Usporiadanie programu ukázalo, že aj v bežných koncertoch možno priniesť niečo dramaturgicky nezvyčajného; program z diel jediného štýlového obdobia je totiž v našej bežnej praxi niečím zriedkavým. Pravda, iba bezpečné zvládnutie mu môže dať pečať mnohotvárnosti. Carlo Zecchi dokázal, že i v dielach tak štýlove príbuzných skladateľov je predsa nevyčerpatelná rozmanitosť, ktorá môže byť priam pôžitkom pre vnímavého poslucháča.

Zecchi je dirigent, ktorému je vlastné vyhranené štýlové čítanie. Jeho poňatie štýlu klasicizmu, ktoré sme tu počuli, je do všetkých detailov premyslené, a predsa vždy muzikálne bezprostredné. Práve táto premyslenosť mu umožňuje sústrediť sa na detail, ktorým sa zaoberá s veľkým a presvedčivým zaujatím, pričom ani na chvíľku nestráca zo zreteľa vyrovnanú architektúru formy. Tu dokázal vtipne vypointovať najmä finálne časti (nie nadarmo pri piatočnom koncerte bol nútený finálne obidvoch symfónií opakovať), takže jeho podanie symfonických cyklov gravi-

tuje k finále, čo mu dáva bezprostredný spád.

V práci s orchestrom je Zecchi precízny, buduje na brilantnom podaní. Jeho gesto je zreteľné a sugestívne: orchester výborne reagoval na jeho pokyny. Iba v málo prípadoch sme dosiaľ boli svedkami tak dokonalého kontaktu medzi dirigentom a orchestrom.

Nie je azda ani potrebné zdôrazňovať, že i výkon orchestra bol na vysokej úrovni. Obdivovali sme najmä čistú, subtilnú komorne ladenú súhru dychov i virtuóznou brilanciu sláčikových pasáží, do detailu perfektnú! Výkon neohrozila ani malá nervozita, prejavujúca sa najmä v menuete Haydnovej symfónie (pri takom kontakte orchestra a dirigenta nepochopiteľná). A tak sa koncert s programom na prvý pohľad celkom nenápadným (odvykli sme si už, žiaľ, od Haydna a Mozarta sľubovať si nejaké mimoriadne vzrušenie) stal jedným z nezabudnuteľných zážitkov sezóny.

Juraj Pospíšil

III. dni komornej hudby v Banskej Bystrici

Už po tretí raz sa realizoval malý banskobystrický komorný festival. V zhode so známym úslovím možno povedať, že sa definitívne „zabehal“: obecenstvo mu prišlo na chuť (nebolo už starostí s návštevnosťou ako v I. a čiastočne aj v II. ročníku) a začala sa čítať už aj dramaturgická koncepcia (v III. ročníku zastúpená ešte prevažne výberom interpretov: okrajové koncerty boli venované vystúpeniam

16. októbra 1967. Klavírny recitál Viktora Meržanova (SSSR). Program: L. v. Beethoven: Sonáta cis mol, op. 27 č. 2 (Mondscheinsonate); S. Prokofiev: 2 časti Moderato, Andante assai z Rozprávok starej matky, op. 31; J. Brahms: Variácie na Paganiniho tému, op. 39; A. Skriabin: Etudy, op. 8; M. Musorgskij: Obrázky z výstavy.

V. Meržanov nebol pre Bystričanov neznámym. Tu, v srdci Slovenska, vystupoval pred 5 rokmi na slávnostnom večere venovanom 45. výročiu VOSR. Jeho ohlásený program sľuboval umelecký zážitok nie každodenný (bol v ňom celý Prokofievov spomínaný cyklus a Skriabinova V. sonáta — no nebola v ňom vari najviac obohraná Beethovenová, resp. Musorgského skladba). Lež v poslednej chvíli Meržanov (mimochodom: svoju klaviristickú dráhu začínal spolu so S. Richtermom) urobil v ňom podstatné korektúry, ktoré mu rozhodne neprospejú. Nepochopiteľné boli najmä dve veci: hoci ohlásil celý Prokofievov cyklus, hral z neho len dve časti — to prvé, a po druhé: nevedno prečo zaradil Musorgského Kartinky, keď práve tie hral už na svojom prvom banskobystrickom vystúpení.

Ale i tieto nie sympatické zmeny by bolo možné akceptovať, keby interpretácia bola presvedčivá. Lež prvú časť Beethovena Meržanov hral s tak svojvoľnou agogikou, že to úplne porušilo štýlovosť (cum grano salis: Beethoven na spôsob Chopi-

sovietskych umelcov, stredné zas českých — zrejme to malo pripomenúť výročie VOSR a nadchádzajúce rovnaké výročie Československa). Bude len treba ešte výraznejšie (to neznamená fádnejšie) koncipovať dramaturgickú líniu ďalších ročníkov (zakaždým, samozrejme, inak), rozšíriť počet koncertov a prípadne preniesť ich dejisko do skvostného pamätníka SNP, ktorý o dva roky už bude hotový.

na), kým tretiu časť zase príliš prepeláčil, takže zväčša zotrel dôležité tematické akcenty. Hra druhej časti jediná bola ako-tak prijateľná — ale i v nej sa prejavovala malá disciplinovanosť v dodržiavaní notového zápisu. Ešte väčšími sa táto črta prejavila v Prokofievovi: násilné drammatizovanie a nepochopiteľné hranie kvintoly ako duoly s triolou úplne protiečili autorovmu zámeru. (Pravda, nechýbalo zopár vydarených úsekov, tie však nevytvorili žiaduci komplex). Náročné Brahmsove paganínske variácie predniesol však Meržanov s bravúrou a oslnivým leskom (napriek hluchému discantu koncertantného nástroja), hoci nie celkom bez chýb. Najrozpornejší bol Musorgskij: niektoré časti Kartínok zahrál Meržanov skvele (Bydlo, Tanec kuriatok), iné zas vyslovene deformoval (Trpaslík, Tuilerie); väčšinou hral príliš pastóznym tónom (s hypertrofiou pedalizovania), málo dbal na diferencovanie dynamiky a úderu. Najlepší bol nesporne v Skriabinovi a prídavkoch (Chopin, Rachmaninov) — zodpovedali jeho typicky romantickému interpretačnému naturelu.

18. októbra 1967. Janáčkovo kvarteto (Jiří Trávníček, Adolf Šýkora, Jiří Kratochvíl, Dr. Karel Krafka). Program: J. Haydn: Sládkovské kvarteto D dur, op. 64 (Škóvráncie); L. Janáček: Sládkovské kvarteto Listy důvěrné; A. Dvořák: Sládkovské kvarteto G dur, op. 106.

Skvelé moravské komorné teleso, známe okrem iného hrou spamäti „zablúdilo“ konečne i do Banskej Bystrice. Pripravilo poslucháčom nevšedný zážitok — ako vari všade, kde vystupuje. Ich maximálne sústredený, a predsa tak bezprostredný prednes, mimoriadna šťavnatosť tónu a vŕcnosť podania dokážu uchvátiť každého vnímavého poslucháča. Pri ich muzicizovaní sa pozornosť neupiera na technickú stránku — jej suverénne ovládanie je to-

tiž samozrejmy artibút ich interpretácie (stačí si uvedomiť, aké nároky kladie na kvarteto napr. Janáček!). Obdivuhodné je najmä jedno: ako v rámci svojho, typicky českého, „mäkkého“ tónu dokážu diferencovať rôzne štýlové hladiny — v tomto konkrétnom prípade haydnovský klasicizmus, dvořákovský romantizmus a janáčkovský realistický expresionizmus. Je pravda, že ich Haydn je sytejší, ako býva zvykom, a ich Janáček sa blíži skôr tali-

chovskému chápaniu moravského génia; nemožno im však uprieť prijateľnosť takéhoto chápania. To, že v Dvořákoví sú najviac „doma“, je vari samozrejme —

veď ich spôsob podania vychádza práve z dvořákovskej tradície, reprezentovanej takými telesami a menami, ako sú Česká filharmónia, České kvarteto, Talich a i.

20. októbra 1967. Recitál nár. umelkyne Márie Tauberovej (klavírny sprievod Jiří Pokorný). Program: G. Caccini: Amarilli; D. Scarlatti: Violetta; F. Schubert: Můj miler si ty, Margaréta pri praslici; A. Dvořák: Ach, není tu, Žalo dívka, Dobrou noc; J. B. Foerster: Milostné písně, op. 96 (Ó, netaj v srdci svém, Každý den přide, Mé srdce, Já vzala květ, Lásko má); Křička: Jaro pacholátko, (Probuzení, Včelka, Sysel a krtek); V. Dobiáš: Sny (Větrku jarní, Kloním se mladému měsíci, Probděná noc, Žluta, Na mně-li myslíš); V. Štěpán: Národní písně (výber).

Tak ako vlni, aj tohto roku predstavoval spevácky večer dramaturgický vrchol banskobystrických komorných dní. Lenže tento raz bola zostava programu unikátna, priam vzorová. A neostalo len pri tom: pani Tauberová dokázala, že ešte stále je suverénnou umelkyňou, napriek tomu, že už prekročila zenit svojej umeleckej dráhy. Jej spevácka technika je prvotriedna: vládne svojím hlasom tak ako virtuóznym hráč svojím inštrumentom. Obdivuhodná je najmä jej široká dynamická a farebná paleta, výborná artikulácia, množstvo výrazových registrov, prvotriedna muzikálnosť a schopnosť vystihnúť podstatu každej piesne. Už prvé dve talianske minia-

túry naznačili, že večer sa stane nezabudnuteľným zážitkom. A stal sa — najmä vďaka interpretácii Foerstrovhov a Křičkovho krásneho cyklu, prvého plného meditatívnej i vŕcnej lyriky, druhého zas poznačeného šantivosťou a bezprostrednosťou pohľadu detskej duše. Rozkmit medzi týmito náladovými polohami najlepšie ukazuje veľkosť speváckeho umenia. A nebolo by pekné zabudnúť tiež na jednu podstatnú vec: na pódium spieva ozaj koncertantne, bez akejkolvek stopy operných manérov. A to je u umelkyne, ktorá už desiatky rokov zasvätila predovšetkým Thálii, viac než obdivuhodné.

24. októbra 1967. Koncert Moskovského komorného orchestra. Dirigent: Rudolf Baršaj. Program: G. F. Händel: Concerto grosso, op. 3 č. 5 d mol; D. Šostakovič: Komorná symfónia; J. Haydn: Symfónia č. 49 f mol (La Passione).

„Baršajovci“ vystupovali na svojom zájazde v ČSSR nielen v Banskej Bystrici (tam sa uskutočnilo vôbec ich prvé vystúpenie), a preto nie je potrebné o ich umení sa rozširovať. Potvrdili svoju povest nadšene muziciujúceho mladého ansámblu, ktorého zvuk napriek pomerne malému počtu hráčov je hutný a sytý v pléne, a pritom dostatočne odtieňovaný v nižších dynamických registroch. Väčšina jeho členov hrá prakticky pamäti; noty má zrej-

me len ako psychickú oporu. Ťažko povedať, ktoré číslo bolo lepšie; všetky boli výborné. V tejto súvislosti treba tiež zvýzdvihnúť nekonvenčnú dramaturgiu hosťov, ktorí z diel známych skladateľov vybrali zriedkavo hrávané skladby. Nadšený ohlas u obecenstva — vynútilo si niekoľko prídavkov — potvrdil, že je to omnoho správnejší spôsob získavania hudobných štencov než obohrávanie „ťahákov“.

-ra-

Hudba dneška opäť v Bratislave

Dňa 2. novembra 1967 v Koncertnej sieňi Československého rozhlasu v Bratislave vystúpilo komorné združenie Hudba dneška s programom zostaveným zo Stockhausenových skladieb, ktoré tento ansámbl premiérovito predviedol v Darmstadte na tohoročných kurzoch pre Novú hudbu. Úryvky zo skladby ENSEMBLE i kompozícia MIXTUR odzneli v ČSSR po prvý raz.

V referovaní o tomto type koncertu nastáva oproti bežnej praxi nevyhnutný presun hľadísk, z ktorých recenzent hodnotí. Všetkému ostatnému by som nadradil fakt, že Hudba dneška je verná svojmu predsa-

vzatiu, ktoré v bulletine znovu formuloval P. Faltin takto: „... informovať obecenstvo o súčasnom stave vývoja hudobnej avantgardy, predkladať poslucháčom najnovšie výsledky hudby nášho storočia a v nie poslednom rade prispieť i živou hudbou do zložitých diskusií o smerovaní moderného umenia“. A tu by som vzniesol i prvú pochybnosť, či sympatická snaha pohotovo informovať neohrozuje v našich podmienkach svedkov veľkého úspechu oboch skladieb v Darmstadte, kde Hudba dneška hrala vystrojená dokonalou technickou aparátúrou, v prípade ENSEMBLE i v oveľa

vyhovujúcejšom prostredí, a je mi ľúto, že bratislavskí poslucháči majú vinou niekoľkých nedostatkov v tomto smere pomerne skreslený dojem o úrovni skladieb i celého súboru. Dirigent L. Kupkovič i vedúci zvukovej techniky Ing. P. Janík urobili v daných podmienkach maximum, no ak to v prípade MIXTUR stačilo na dosiahnutie približnej autenticity, v skladbe ENSEMBLE sa pôvodný účinok celkom skreslil. Kompozícia bola nevhodne skrátená — odznali len úryvky zo štyroch hodinových blokov, z ktorých je vybudovaná, a napriek veľmi problematickému proklamovaniu nárokov na „nový vertikálny vnímací stereotyp“, vyplývajúci zo stockhausenskej teórie tzv. „Momentform“, tvrdím, že tým utrpela logika celku, ktorý napriek všetkým teoretickým postulátom pôsobí práve vďaka logickej a uzavretej koncepcii celkovej formy. Nevhodné bolo i prostredie tradičnej koncertnej siene, kde menší chaos v rozostavení stoličiek nemohol nahradiť pri tejto skladbe právom požadovanú voľnosť pohybu poslucháča po akustickom priestore vytvorenom štruktúrou logicky rozvrstveného, snímaného a reprodukovateľného nástrojového zvuku. Náhľad na estetickú koncepciu ENSEMBLE som stručne načrtnol vo svojom článku o tohoročnom Darmstadte, a preto nebudem pokračovať.

Skladba MIXTUR ťtrpela predovšetkým pomernou nekvalitnosťou mikrofónov, re-produktorov a neregulárnymi podmienkami práce hráčov na sínusové generátory, ktorí súdiac podľa frankfurtskej premiéry majú cez slúchadlá a nezávislé od ostatného diania kontrolovať sami seba a svoju realizáciu predpísaného partu. V Bratislave to však nebolo, a preto hráči za sínusovými generátormi pôsobili pomerne rozpačite a dezorientovane. Kvality skladby nezávisle od, už spomínaných nedotiahnutých momentov však náležite vynikli a potvrdili hodnotnosť kompozície i práce dirigenta a jeho ansámblu.

Celkove možno povedať, že Hudba dneška nehrala v darmstadtskej a frankfurtskej forme. V ENSEMBLE hráčov muselo rušiť nevhodne aranžované prostredie a chýbala i spolupráca skladateľov jednotlivých nástrojových sôl, ktorých simultánne znenie tvorí základ skladby. Hráči boli bez nich pri realizácii náročných požiadaviek na súhru a ansámblovú „spät-nú väzbu“ dosť bezradní. Hlavný dirigent v prípade tejto skladby nemôže vplývať na niektoré tieto momenty, a preto ho ani nemožno viniť zo spomínaných nedostatkov ansámblového výkonu.

Juraj Hatrík

IV. medzinárodný jazzový festival PRAHA 67

VEĽKÉ ORCHESTRE, MODERNÉ SKUPINY A DOMÁCA ÚČASŤ

Vlaňajší tretí ročník Medzinárodného jazzového festivalu zreteľne naznačil, že tomuto podujatiu hrozí stagnácia a strata postavenia, ktoré získalo v európskom kontexte. Pred tohoročným festivalom sa obavy nad ďalšími osudmi tejto jedinej závažnej jazzovej akcie v Československu ešte zvyšovali. Podozrivo pôsobila najmä absencia propagácie a znepokojovali aj zprávy o finančných ťažkostiach pri angažovaní zahraničných hudobníkov. Po všetkých týchto nepriaznivých príznakoch sa však na koncertoch pražská Lucerna predsa naplnila tak ako po iné roky, a čo bolo ešte dôležitejšie — diváci sledovali festival s vyváženou dramaturgickou koncepciou a s dostatkom hviezd svetovej úrovne.

Základnou dramaturgickou líniou tohto roku bolo prezentovanie rôznych tendencií veľkoorchestrálneho jazzu a skutočne zhodou okolností každý zúčastnený orchester predstavoval inú možnosť prístupu.

Max Gregor z Mníchova poníma jazz ako záľubu, ktorú si možno dožičiť po práci v oblasti populárnej hudby. Tým možno vysvetliť, že orchester hrá precízne a s chuťou, no bez väčších ambícií mať vlastnú tvár. Z hľadiska angažmánu a celkovým zvukom občas pripomína naše špičkové orchestre, no má pred nimi výhodu vo dvoch výborných amerických sólistoch (Don Menza-ts, Benny Bailey-tp) a hlavne vo výraznejšom swingu rytmickej sekcie. Orchester Vadima Ludvikovského z Moskvy predchádzali dobré kritiky odborníkov, no pre väčšinu obecnstva bol neznámou veľičinou. Jeho precízny výkon i v technicky neobyčajne náročných skladbách znamenal najmä pre návštevníkov zo Západu veľké prekvapenie a je pravdepodobné, že pražské vystúpenie pomôže tomuto orchestru nadobudnúť pozície na európskej scéne. Po štýlovej stránke je síce prejav orchestra neujednotený, no vo svojom kru-

hu má dosť nadaných aranžérov i sólistov, takže o jeho perspektívnosti nemôže byť pochyb.

Po festivalových vystúpeniach Gustava Broma sa doteraz v tlači objavovali rôznorodé názory recenzentov — väčšinou išlo o to, že javy charakteristické pre tento orchester niektorí pokladajú za stereotyp, iní za znak vyspelej svojbytnosti. Tentoraz mal v porovnaní s predchádzajúcimi festivalmi najvydarenejšie vystúpenie; v duchu tradície prevažnú časť repertoáru opäť skomponovali členovia orchestra, v ktorých práci badať zreteľný vývoj. Dokázali prekonať eklektické preberanie prvkov z mimojazzových oblastí a zvýrazniť doterajšie pozitívne výsledky. Angažovaním amerického bubeníka Williama Moodyho podarilo sa tiež orchestru podstatne zlepšiť prácu rytmickej sekcie. Tak ako sa vopred očakávalo, najväčší zážitok z big bandov poskytol orchester Kennyho Clarkea a Francého Bolanda. Ukázal zaujímavú možnosť spojenia európskeho citu pre formu a proporcie (všetky aranžmány napísal Belgičan Francý Boland) s americkou kvalitou interpretácie. Vďaka zaujímavému a originálnemu ponímaniu, ktoré však nikdy nevybočovalo z rámca jazzového mainstreamu, zásluhou vynikajúcich sólistických výkonov a súhry sekcií predstavuje orchester Clarke-Boland špičkovú svetovú úroveň.

Ako mimoriadne potešiteľnú skutočnosť kvitujeme, že usporiadateľom sa podarilo angažovať dve americké comba, ktoré stoja dnes na čele rôznych anket odborných časopisov; čiže prišli k nám v období svojej konjunktúry. Myslíme, samozrejme, na kvarteta Rolanda Kirka, Charlesa Lloyd. O multiinstrumentalistovi Rolandovi Kirkovi väčšina kritikov konštatovala, že najhodnotnejší výkon podával v pasážach, ktoré hral na jednom nástroji. I keď s týmto názorom môžeme súhlasiť, pripomeňme, že brilantné ovládanie niekoľkých nástrojov naraz zaujalo najmä širšie poslucháčske vrstvy (veľmi šťastnou zhodou okolností Kirkovo vystúpenie prenášala i televízia) a bolo veľmi účinnou propagáciou jazzu. Pre záujemcov o súčasné jazzové smery vrchol festivalu znamenalo combo Lloyd. Táto skupina svojou hrou názorne dokumentovala, že tiež free jazz môžu úspešne hrať

len profesionálne vyspelí hudobníci, ktorí sa dobre orientujú i v starších smeroch a že náročný, nový výraz sa dá spojiť s komunikatívnosťou.

Okrem týchto dvoch významných skupín sme na festivale sledovali mnoho formácií, ktoré predstavujú vysoký štandard, pričom neprijemných prekvapení bolo skutočne len málo. Obecnstvo počulo mnoho rôznych tendencií — atmosféru neviazaného mainstreamového jam sessionu vniesla na pódium skupina sólistov orchestra Clarkea-Bolanda, z hard bopového čítania a z davisovskej baladickéj koncepcie vychádzali skupiny Palle Mikkelporga z Dánska a medzinárodné kvarteto Jiggs Whigham — Jan Hammer, oblasť pop jazzu dobre reprezentovalo anglické combo Georga Famea a zaujímavé spojenie národného folklóru s jazzom uviedol bulharský Jazz Focus.

Do náročného tohoročného programu dobre zapadli i československí účinkujúci. Premysleným činom bolo určité kvantitatívne obmedzenie, no tí, ktorí už dostali možnosť festivalového vystúpenia, boli doň zaradení organicky (nesplňali len funkciu úvodu ku koncertu, ako to bolo v minulých rokoch). Najzávažnejším novým prvkom bolo vystúpenie víťazov národnej súťaže mladých interpretov. Súčasný stav v našom jazeze priam nabáda k tomu, aby sa oficiálna podpora skladateľských počínov preniesla na interpretačnú oblasť. Nová súťaž bola azda v tomto smere prvým krokom k náprave. Dalším vhodným spestrením festivalového programu bolo účinkovanie Československého All Stars Bandu (zostaveného podľa výsledkov ankety časopisu Melodie). S+HQ sa festivalovému obecnstvu predstavilo rozšírené o dychové kvinteto a hralo väčšinou aranžmá svojho leadera Karla Velebného, ktorý v nich zaujímavu nadviazal na west coastové tendencie. Jediní účastníci zo Slovenska — hudobníci Traditional Clubu potvrdili oprávnenosť svojej dobrej povesti. S touto skupinou po prvý raz vystúpila na závažnejšom fóre speváčka Helena Příbusová a dúfajme, že pražský úspech stabilizuje jej pozíciu v československom meradle.

(Dokončenie v budúcom čísle)
Igor Wasserberger

O hudbe v umeleckých blokoch

Patrím medzi tých, ktorí prijímali reformu vysielačej štruktúry, renesanciu rozhlasového vysielať blokmi s obavami z aspektu hudobného. Už pred rokom, tak isto ako dnes, kládol som si otázku v čom vyhovuje model bloku špecifickosti hudobného žánru viac než tradičné formy uplatnenia hudby v rozhlase.

Rudolf Lešnák okrem známej a často citovanej definície (podľa môjho privátneho názoru z hľadiska diferenciálneho značne entropického) vymedzuje „blok“ nasledovnými štyrmi vlastnosťami:

1. prednosť osobného konštruovania bloku,
2. primeranosť proporcií — rozsah, okruh materiálu, pomer slova a hudby,
3. diferencovanie náročnosti na poslucháča,
4. atraktivnosť.

Aké dôsledky plynú z takto načrtnutého modelu bloku pre oblasť tzv. vážnej hudby? Budem hovoriť o prvej stránke problému — o blokoch v hudbe. Hudba a nároky na jej konzum sú v priamom a diametrálnom rozpore so všetkými tými ukazovateľmi, ktoré prináša blok ako progresívum. Vyžaduje totiž sústreďený a náročný poslušak a je natoľko autonómna, že ju nemôže prekonať žiadna redakčná literárna alebo mimohudobná, teda hudobnému fenoménu nespecifická nápaditosť. Z 33 blokov, ak som dobre počítal, má tento typ hudby teoreticky šance v piatich blokoch,

z toho v troch vysielačích na národnom okruhu Bratislava.

Diktát blokivosti, ináč povedané literárna atraktivnosť, núti hudobného redaktora vymýšľať čosi iné, vraj blokové, čo pre hudobný útvar a pre jeho autonómne uplatnenie sa predstavuje celkom cudzie finesy, čím sa azda ťažisko redaktorovej práce mimovoľne presúva z hudby na pôsobenie mimohudobné. Operný blok, z ktorého som mal možnosť počuť tri relácie, prestáva byť reláciou, v ktorej bude mať poslucháč možnosť počuť operu, ale stáva sa fórum, na ktorom sa pri príležitosti témy „opera“ robí napríklad malý sociologický prieskum. Nehovorím o bloku Pre priateľov a nepriateľov opery negatívne. Naopak. Bol to dobrý a svojím spôsobom zaujímavý blok. Svojou atraktivnosťou sa vyrovnal tomu najlepšiemu, čo sa v blokoch v našom rozhlase produkuje, počnúc Modrou vlnou až po antifonálne Stretnutia. Nie je mi však jasné, či účelom operného bloku je uvádzať tridsťrtiny času meditácie nerovnakej úrovne na obligátne otázky a zvyšný čas vyplniť známymi áriami z Bohémy, Toscy a Carmen. Uvádzam tento príklad preto, že práve na pozadí tohto bloku chcem ukázať, že idea bloku núti i schopného redaktora robiť v mene idey kompromisy so svojím poslaním len preto, aby vyhovel požiadavkám bloku.

Ak sa majú umelecké bloky odlišiť od ostatných, tak by sa to malo stať práve tým, že by si mali kľásť nároky na svoj právny estetický artefakt. Mali by byť umeleckými mikrodiami o umení, a to vo všetkých parametroch, ktoré participujú na ich tvarovaní a myšlienkovom formovaní. Ani text, teda ich literárna zložka, by sa nemal spoliehať len na sémantickú znakovú povahu slova, ale predovšetkým na svoju emotívnu symbolickú stránku. Mal by pracovať náznakom na úkor polopatiistického a univerzálneho sprievodného textu. Vážba jednotlivých žánrov by mala byť voľnejšia, mala by mať svo-

ju kompozičnú štruktúru, mala by sa viac používať progresívnejšia technika strihu, montáže, koláže, prekvapenia atď.

Neviem totiž, prečo by každá notička mala byť vysvetľovaná a uvádzaná nič nevriavim nudným suchým textom. To je, myslím, základný omyl a základné nedorozumenie, že hudba sa nechápe ako autonómny útvar, ktorý môže literárnemu redaktorovi pomôcť dotvoriť jeho literárny zámer, ale považuje sa ako čosi, čo treba vysvetliť, čo treba nejakým spôsobom uviesť, a ak k tomuto dôjde, celý blok sa nám dostane na podstatne nižšiu úroveň akéhosi viac alebo menej vtipného uvádzania skladby. Pri tomto táto skladba buď pôsobí sama o sebe bez týchto úvodov, alebo nepôsobí. Toto je zasa problém adresnosti blokov, ktorý je, myslím, dosť nevyhnaný. Pokiaľ totiž nevieme, komu je blok adresovaný, potiaľ si nemôžeme robiť ani nároky na uplatnenie autonómneho pôsobenia hudby v blokoch.

Mám taký dojem, že model bloku vznikol z poznatkov, impulzov a potrieb všetkých iných redakcií a redaktorov, len nie hudobných. Chápeť jeho funkčnosť a opodstatnenosť v terajšom tvare v oblasti skladieb problémových, zpravodajských, spoločensko-výchovných, informatívno-aktuálno-kuriózných, zábavných atď., spornou však zostáva ich funkcia v oblasti umeleckej a špeciálne hudobnej.

V závere by som sa chcel pokúsiť zhrnúť niektoré svoje poznatky z letného štúdia blokovej problematiky pod určitých tém, ktoré sa môžu stať predmetom diskusie.

1. Model bloku, ktorý znamená nesporné sprogresívne ľahších zábavno-informačných kuriózných oblastí v dnešnej podobe, ako som ich mal možnosť spoznať, nezodpovedá špecifickosti hudobného žánru, ktorý je charakterizovateľný práve per negationem pre dnešnú podobu blokov typických vlastností.

2. Uplatneniu hudby vyhovujú alebo tradičnejšie vysielačie

typy — koncert, montáž, pásmo, alebo blok za splnenia predpokladov rovnoprávnosti zastúpenia hudobných a nehudobných žánrov vo väčších samostatne existujúcich celkoch, pričom je nutné, aby poslucháč bol presne oboznámený s časovým rozvrhom štruktúry bloku.

3. V terajšej podobe, keď tzv. náročná hudba je redukovaná iba na funkciu kulisy pod imperatívom násilného participovania na mimohudobných zámeroch a keď sa hudobný redaktor nemá možnosť zúčastniť pri návrhu koncepcie tohto útvaru, je postavenie vážnej hudby nanajvýš sporné a zbytočné a treba ju nahradiť tomu účelu zodpovedajúcim druhom hudby.

4. Nie je rozhodujúca kvantita zastúpenia hudby v bloku, teda minútáž, ale kvalita jej výberu, t. j. zámer, ktorý v rovnakej miere sleduje literárna i hudobná zložka za konečným účelom vytvorenia neobvyklej atmosféry, nie však formou zvukových ukážok. Tak isto, ako je nemysliteľné vysielať z väčšej básne len niekoľko veršov, tak isto je absolútne pomýlený vzťah k hudbe, a to i v prípade, ak to kompetentní redaktori nevidia pochopiť.

5. Záporom bloku je, že sa vysielač zámer vidí v násilnej atraktivnosti tematizácie, ktorej sa podriaďujú všetky výberové hľadiská. To vedie k znásilňovaniu a povrchnosti jednotlivých umeleckých druhov, no najmä hudby. Bloky sa blížia k typu pásma, ktorým zasa nemôžu a nechcú byť. Antologický moment prevláda nad hľadiskom poetickým. Informativnosť pohlcuje požiadavku autonómnej účinnosti. Sú to útvary o niečom inom, iba nie o tom, o čom by mali byť, teda nie sú umeleckými dielami.

6. Z bloku, ktorý mal dať na väčšej ploche voľnosť fantázii a iniciatíve redaktora, ako aj odľahčiť vysielač o schematizované útvary, sa stala stereotypná univerzálna schéma, ktorá sa naplňa podľa obligátneho vzoru úspešných blokov. Blok, ktorý kladie zvýšené ná-

roky na invenciu redaktora, zbavil ho súčasne zodpovednosti za jeho nápady a iniciatívu. Hypertrofia blokov sa premieňa na rozhlasovú šed, a čo je horšie, vyvoláva zmätok a dezorientáciu poslucháča náročnejších programov, lebo ten chudák nikdy nevie, čo ho čaká.

7. Uvedené implikuje najhľadlivejší bod celej blokovej problematiky. Blok prenáša ťažisko na jeho autora. Len z premysleného zámeru adekvátnej koncepcie autora môže vzniknúť hodnotné dielo. Myslím, že Modrá vlna, Dnes večer čakajte priateľa alebo Dobré ráno nie sú dobré rozhlasové skladby preto, že sú blokmi, ale preto, že na ich čele stojí osobnosť, ktorá to vie dobre robiť.

8. Zdá sa mi, že na úkor blokivosti sa s rozhlasu vytráca rozhlasovosť. Nie som si istý, či by tieto dva faktory museli byť protirečivej a vzájomne sa vylučujúcej povahy.

9. Polemizujúci a aktivizujúci prístup z iných blokov by sa pri neschematickom využití mohol azda využiť aj v prospech blokov umelecko-estetických.

10. Umelecké bloky sú kompozične iba odvarom iných úspešnejších blokov a ich základný problém vidím v tom, že si v rámci veľmi široko definovaného pojmu blok vytvorili vlastnú originálnu a svojmu žánru primeranú koncepciu.

11. Prax, že literát pripraví koncepciu textu a muzikant k tomu vyberie nejakú hudbu podľa jeho chuti, nemožno považovať za team-work, čím je základná idea bloku v základe pochovaná.

12. Celý problém dnešného postavenia blokov vyplynul asi z predstihu myšlienky bloku pred realizačnými predpokladmi, teda pred tvorivými kolektívami. Blok môže byť úspešný len za predpokladu, že sa vytvorí skupina ľudí, ktorá má jasno v spoločnom programe a ktorá nestráca čas a nervy vzájomným presviedčaním sa o svojej dôležitosti. Prax naďto dokázala, že nie fetiš samospasi-

teľnosti bloku, ale ľudia sú najdôležitejším faktorom renesancie nášho rozhlasového vysielať, ktorú všetci spoločne očakávame.

PETER FALTIN

Recenzujeme

KARKOSCHKA ERHARD, DAS SCHRIFTBILD DER NEUEN MUSIK. H. MOECK VERLAG, CELLE 1966, 185 STRÄN.

V západnom Nemecku vyšla drahá (85 DM!), typograficky náročná, cenná a už dlho potrebná kniha. Muzikológ a skladateľ Erhard Karkoschka sa tu pokúša o systemizáciu rozsiahlej a veľmi diferencovanej problematiky notačného zápisu v povojnovej Musica Nova. Je to práca v tejto ucelenej a prehľadnej podobe prvá svojho druhu vôbec. Roku 1954 sa notácii Novej hudby venovali darmstadtské prázdninové kurzy. Referáty teoretikov, skladateľov a interpretov vyšli potom aj knižne ako naliehavý impulz na sústavnejšie rozmyšľanie o zložitých problémoch notopisu. Inakšie existuje len staršia kniha F. Wrobela Partitura na tie vspôlčesnej techniky orchestrácie (Kraków, 1934) a niekoľko špeciálnych statí, roztrúsených po odborných časopisoch celého sveta.

Karkoschkova kniha sa delí na tri časti: 1. Všeobecná, 2. Súčasná prax, 3. Príklady notácii s vysvetľivkami. Autor vychádza z faktu, že tradičná notácia vyhovovala skladateľom ešte na začiatku 20. storočia. Ale už v atónálnom expresionizme Druhej viedenskej školy sa objavujú zjavné kolízie medzi skladateľovým tvorivým zámerom a jeho fixáciou. V notácii Novej hudby po druhej svetovej vojne prichádza potom ku skutočnej explózií, ktorá odsúdila konvenčné prostriedky na prenikavú reformu alebo viedla priamo k ich nahrade-

niu. Nová hudba a jej tvorcovia ešte stále hľadajú pre každý jednotlivý prípad hudobného vyjadrenia riešenie samo o sebe. To počas 10 rokov vytvorilo komplikovanú situáciu: v rôznych partitúrach sa stretávajú s rôznymi významami rovnakého znaku alebo s rovnakými významami u rôznych znakov. V tomto nožičnom lahyrinte sa problém jednoty zvuku a obrazu takto veľmi skomplikoval.

V druhej časti knihy podáva Karkoschka prehľad nových notačných znakov, a to v určitej systemizácii. Dokumentuje a preberá päť notačných oblastí, ktoré prichádzajú do úvahy: Presnú notáciu — Rámcovú notáciu (výraz prevzatý od poľského skladateľa B. Schöffera) — Náznakovú notáciu — Hudobnú grafiku a Notáciu elektronickej hudby. U prvých štyroch oblastí skúma potom tempo, dĺžku, výšku, intenzitu, artikuláciu (tónov), znaky pre akcie, skupinové znaky, formovanie a usporiadanie partitúry. V tomto zhustenom prehľade pripisuje autor jednotlivé kritické poznámky, upozorňuje na výhody a nevýhody, niekde pridáva aj vlastné návrhy. Nesmiem pritom zmlčať, že E. Karkoschka je horlivým prívržencom a propagátorom „reformnej“ notácie, ktorú r. 1938 navrhol Angličan R. Fawcett (už predtým vynášiel tzv. klavarscribo) — equitonu. (Pozri E. Karkoschka: Ich habe mit Equiton komponiert. Melos 1932, č. 7—8). Otvorene zastáva názor o možnosti širšieho prijatia equitonu ako systému, ktorý „v sebe spája najlepšie riešenie iných systémov“ a pre štrukturálnu kompozíciu poskytuje „adekvátny notopis“. V tom je však aj jeho zjavné obmedzenie. Aj keby sme akceptovali všetky prednosti equitonu (zjednodušenie notového zápisu a jeho ľahšie čítanie) a tolerovali jeho nedostatky, z ktorých podaktoré by hľadám bolo možné odstrániť (napr. zreteľnejšie vyjadrenie polyfonického vedenia hlasov), všeobecné prijatie tejto notácie by znamenalo vylúčenie mož-

ností kódovať dávno integrálne zložky Novej hudby, napr. aleatoriku, hudobnú grafiku atď. Karkoschkoovo zaujatie je teda pochopiteľné, pravda, sotva by bolo natoľko plodné, ako sa domnievame. Preto je oveľa užitočnejšie, čo urobil napísaním tejto knihy: usporiadal akýsi katalóg individuálnych notačných znakov a spôsobov, z ktorých každý — od systému po jednotlivé znaky — viac alebo menej slúži na jedinečné vyjadrenie autorovej subjektívnej zvukovej predstavy. Tým uľahčil prácu najmä interpretom Novej hudby, postavenie ktorých voči nej nie je práve závideniahodné: musia byť nielen technicky oveľa lepšie a všestrannejšie vybavenými virtuózi než interpreti tradičného typu, ale súčasne — Karkoschka to hovorí umiernené — „premýšľavými čitateľmi“ všetkých grafických variabilných partitúr Novej hudby. To pre nich znamená (popri predpokladoch profesionálne samozrejmych) aj nevyhnutnosť predbežného „jazykového“ výskumu a „predpokladu“ osvojenia si nových znakov a celých systémov, ktoré podmieniajú zodpovedajúcu interpretáciu hudobného oznamu.

Hlavnou črtou a prednosťou sú praktické ciele Karkoschkovej knihy: autor ju určuje skladateľom (pre celkový prehľad notačnotechnických otázok), hudobným vedcom (tým vo forme „základného kameňa“ k budúcej kompéndiu notácie Novej hudby), poslucháčom (na orientáciu) a hudobným pedagógom (na výučbu hudobnej teórie a kompozície na všetkých stupňoch škôl). Toto praktické spracovanie materiálu do určitej miery odsúva do pozadia kľúčové teoretické otázky, riešené doteraz individuálne (Stockhausenom, Boulezom, Pousseurom a i.). Karkoschka sa im vyhýba, ale poväčšine len kriticky zhrňuje doterajšie názory. V čiastkových veciach polemizuje napr. s teóriou C. Dahlhausa, ktorý r. 1964 predniesol doteraz najobširnejšiu a najfundovanejšiu explikáciu notopisných problé-

mov. Dalhaus definuje notový zápis ako text, ktorý možno prirovnať k slovesnému textu, t. j. ako významového štruktúru. Podľa neho to nie je „nijaký neutrálny vyjadrovací prostriedok, ale výraz systému vzťahov“. Z toho mu ďalej vyplýva, že kritériá hodnotenia znakov sú závislé od funkcie, ktorú abstraktné znaky plnia. (Pozri K. Dalhaus: Notenschrift heute, Darmstädter Beiträge 1965). Teória informácie — pre porovnanie — poníma notový zápis ešte inakšie: predovšetkým sa ostro rozlišuje materiálový zápis zvukov a zvukový zápis pomocou gramofónovej platne, magnetofónového pásu atď., ktoré práve — na rozdiel od „mŕtveho“ autografu — môžu dosiahnuť estetickú, a tým aj spoločenskú funkciu. Abraham Moles charakterizuje partitúru ako abstraktnú notovú schému, resp. „prostú operačnú schému“, ktorá nemá podstatný estetický význam, pretože sama osebe „neodhaľuje základné štruktúry hudobného oznamu“. (Pozri A. Moles: Théorie de l'information et perception esthétique. Paris 1958).

Dôkazom autorovho rozhladu, informovanosti a nepredpokladosti (práve opak vyznačoval odjakživa nemeckú hudobnovednú a historickú literatúru vo vzťahu k našej hudobnej kultúre) je aj skutočnosť, že autor knihy zahrnoval do skúmanej oblasti diela českých a slovenských skladateľov. Všíma si Hábov pôvodný spôsob fixovania bichromatickej hudby, poukazuje aj na notačné znaky M. Kopelenta pre mikrointervaly (značka pre štvrtónové zníženie sa mu však nezdá najvhodnejšia, lebo málo kontrastuje s obvyklým b). Inak veľmi pozitívne oceňuje Kopelentove a Kupkovičove spajovanie dĺžok tónov s ich dynamickými hodnotami, t. j. jednotu grafického a sémantického riešenia. Karkoschka v tom objavuje (pri všetkej nezávislosti oboch autorov) príbuznosť myšlienok našich skladateľov s notáciou equitonu, za ktorý sa toľko nadchýna.

Karkoschkoova kniha o notácii povojnovej Novej hudby iste dobre splní tie funkcie, ktoré mal autor na mysli. A z jeho prvého prehľadného obrazu by mohlo vziť aj niečo viac — „dohoda“ tvorcov a interpretov čo možno najlepšie a pokiaľ možno jednoznačne a jednotne fixovať (a teda aj hrať) Novú hudbu. Inými slovami: tak by mohlo dôjsť k internej komunikácii tvorcov Novej hudby, a tým aj k postupnej univerzalizácii notačných prostriedkov a spôsobov. Len tak môže Nová hudba vystúpiť z oblasti tvorivej a komunikačnej výnimčnosti, výlučnosti a vstúpiť do hudobnej každodennosti. Túto užitočnú a žiaducu perspektívu Karkoschkoova kniha otvára, reálne umožňuje a podnecuje.

Jaromír Pacit

STEFAN KANTOR: METODICKÁ PRÍRUČKA HUDOBNEJ VÝCHOVY 1. A 2. ROČNÍK ZDS. VYDALO: SPN BRATISLAVA, 1966.

Úloha tejto progresívnej pomôcky pre učiteľov je mnohostranná. Chce objasniť výchovný dosah hudby, poskytnúť učiteľovi základný metodický postup v hudobnových procesoch, ukázať mu efektívnejšie a komplexnejšie cesty pri rozvíjaní hudobných schopností detí a zoznámiť ho so základným vhodným materiálom potrebným na realizáciu spevu a posluch hudby. Ide teda o spojenie spevníku s metodikou hudobnej výchovy.

Práca vychádza z celoživotnej pedagogickej skúsenosti autora, jeho dlhoročných výskumov a čerpá aj z poznatkov vynikajúcich učiteľov praktikov. Obsahuje teoretickú časť a piesňový materiál s príslušným metodickým rozborom. V teoretickej časti nájdeť dôležité poučenie o hudobnom umení a jeho pôsobení. Estetické pôsobenie spája s aspektami mravnými, všima si vzdelávaciu stránku hudby, jej úlohu pri rozvíjaní duševných

schopností, aktivizačné schopnosti a jej kladný zdravotný vplyv. Na základe poznatkov vývojovej psychológie odmieta predsudok, že hudobná výchova na všeobecnovzdelávacích školách potrebuje zvláštne hudobné nadanie a bojuje proti praxi, ktorá vyraduje z hudobnej činnosti menej hudobne vynutité deti.

Za veľmi vydarené a závažné považujem kapitoly O aktivizácii v hudobnových procesoch a Rozvíjanie hudobných schopností. Autor si uvedomuje ťažkosti, ku ktorým dnes dochádza, najmä u hudobne zaoštvajúcich detí, ak sa učiteľ pokúša o aktivizáciu iba spevom. Preto odôvodňuje aj rytmické cvičenia a podnecuje žiakov na vlastnú tvorbu drobných, nenáročných rytmických a melodických motívov na daný text. Nezabúda ani na ďalší významný prostriedok aktivizácie, a to hru na jednoduché, technicky ľahko ovládateľné detské hudobné nástroje (zvonkové hry, xylofóny, metalofóny a niektoré bicie nástroje). Tieto nástroje potom používa v praktickej časti príručky na jednoduché sprevádzanie nadvicovaných piesní alebo na oživenie rytmických a intonačných cvičení. Detské hudobné nástroje dodávajú celému hudobnovému procesu väčšiu dynamiku, podnecujú pozornosť, sústredenosť detí a umožňujú hudobnú činnosť aj tým, ktorým je spevácky prejav dočasne znemožnený nedostatčným hudobným rozvojom. V tejto súvislosti upozorňuje učiteľov na psychickú náročnosť spevného prejavu; dočasná nemožnosť spevnej reprodukcie nie je ešte prejavom celkovej nedostatocnej hudobnosti.

Značnú pozornosť autor venoval nácviku piesne. Varuje pred mechanickým opakovaním. Učiteľ musí viesť žiaka porovnávaním hudobno vyjadrovacích prostriedkov k objasňovaniu ich funkcie a k uvedomeniu ich prenikaniu a chápaniu „hudobnej reči“.

Posluch hudby, túto druhú zložku hudobnej výchovy a pomerne mladú disciplínu, chápe

v sečujúcom poňatí so spevom a zdôrazňuje, že najmä v nižších triedach našej školy sa musia obe zložky prelínať. Správne uvádza, že pri približovaní hudby sa majú použiť predovšetkým hudobné zdroje, varuje pred prílišným používaním mimohudobných prostriedkov (slovného komentára), zvukomalby, ktoré vedú k vytváraniu mimohudobných predstáv a často až k vulgarizácii pri výklade hudobného diela.

Rozsahové obmedzenie týchto informácií nedovoľuje podrobnejšie sa dotknúť ďalších dôležitých kapitol, ako sú: učebné pomôcky, hodnotenie žiakov v hud. výchove, disciplína pri hudobnej výchove, hudobná výchova na školách s menším počtom tried. Posledná kapitola Hlasová výchova sa podľa môjho názoru veľmi stručne a zjednodušene vyrovnala s dôležitou problematikou, v ktorej sa učitelia veľmi často nevedia orientovať.

V praktickej časti sú metodicky vhodné radené slovenské národné piesne a umelé piesne slovenských autorov. Výber piesní vyhovuje estetickým i metodickým kritériám. Učiteľ sa tu vedie k postupu, ktorý nenásilne ústi do jednoliateho výchovného procesu, kde sú rozhodujúce vlastné operácie žiakov s živou hudbou.

Progresívnosť autorovej práce vidím v tom, že sa mu na rozdiel od prác tohto druhu podarilo spojiť doterajšie tradičné zložky našej hudobnej výchovy (spev a posluch) s novými aspektami, ako je hra na hudobné detské nástroje pre všetky deti, radosť z pohybu a jeho zapojenia do vyučovania, tvorivá improvizácia činnosť a pod. Tieto prvky môžu byť podaktorým deťom oveľa bližšie než sám spev, u všetkých však podporujú hudobnú aktivitu a vytvárajú väčší kontakt s hudbou. Tento širší záber hudobných činností tak, ako sa už úspešne realizuje vo svete, umožňuje učiteľovi uskutočniť aj individuálny prístup k deťom a diferenciáciu ich hudobných schopností.

Kniha Štefana Kantora je pre to dôležitým prínosom pre realizovanie moderného a účinnejšieho poňatia celej našej hudobnej výchovy.

FRANTIŠEK SEDLÁK

VLADIMÍR DVOŘÁK: HU-
DOBNÁ POZOSTALOSŤ MILOŠA
RUPPELDTA V UNIVERZITNEJ
KNIŽNICI, BRATISLAVA, UNIV.
KNIŽNICA. 4⁴. 191 STR.

Prof. M. Ruppeldt patril medzi tých, ktorí po prvej svetovej vojne začali v Bratislave budovať slovenské hudobné školstvo a kladli základy hudobného života vôbec. Ako hudobný pedagóg, organizátor, dirigent SSSU a pracovník rozhlasu mal časté styky s mnohými domácimi skladateľmi a umelcami. Odražom týchto stykov bola i jeho veľká knižnica, ktorá pozostávala prevažne z hudobných autografov a tlačí. Časť tejto knižnice zakúpila r. 1950 Univ. knižnica v Bratislave a pracovník hud. oddelenia V. Dvořák túto hudobnú pozostalosť bibliograficky spracoval.

Súpis pozostáva z 2 častí. V prvej je súpis hudobných autografov (originálov i odpisov) zoradený abecedne podľa skladateľov, v druhej časti je znáznam vzácnějších tlačí, zoradený tak isto abecedne podľa autorov. Pri každom skladateľovi je krátky životopis, za ktorým nasledujú popisy autografov (názov skladby), podnázov, meno autora textu, obsadenie, vznik alebo dátum venovania, údaj o formáte a rozsahu, notový incipit a prípadná bibliografická poznámka. Pri albumoch alebo zbierkach je podrobný rozpis všetkých čísel.

Súpis dopĺňa množstvo registrov (skladateľov, upravovateľov, textárov, odpisovačov,

register ľud. piesní, názvov, vydavateľstiev, tlačiarň, systematický, vecný a register signatúr v UK). Pomocou týchto registrov možno súpis využiť v mnohých smeroch. Každý hudobný historik, zaujímavý sa nielen o povojnový hudobný život, ale sledujúci aj začiatky hudobného života na Slovensku od polovice 19. storočia, nájde

tu mnohé údaje o skladateľoch a ich dielach, ktoré bude môcť podnetne využiť v mnohých smeroch.

Celkove je súpis spracovaný seriózne, a tak sa stáva cenným prínosom pre poznanie osobnosti prof. M. Ruppeldta i hudobného života na Slovensku vôbec.

(J. P.)

IN MEMORIAM

Koncom júla (28.) m. r. zomrel v Bratislave vo veku 74 rokov (*23. VII. 1893, Békéscsaba) skladateľ, zberateľ ľudových piesní a hud. teoretik Ján K r a s k o. Patril medzi priekopníkov hud. umenia a ľudovej piesne najmä v období medzi rokmi 1919–1950. Popri svojom učiteľskom povolaní horlivo zbieral ľudové piesne v miestach pôsobenia (Vaďovec, Bukovec, Galanta a i.) z ktorých viaceré upravil pre sborový spev a niektoré vyšli tlačou v zbierkach M. Ruppeldta. Hudobné vzdelanie si doplnil u prof. Orla a E. Rajtra v Bratislave, kde bol v r. 1926 až 1950 úradníkom na MŠANO, resp. Pov. školstva. Okrem úprav ľud. piesní zložil viaceré komorné a orchestrálne skladky (suity, kantáty, symf. básne a i.), z ktorých niektoré boli predvedené v rozhlase alebo vyšli tlačou (Zvuky oslobodenia 1920; Hoj zem drahá 1920; Trojhlasné slov. ľud. piesne 1938; Učebnica spevu 1943; Piesne, pohovory a hry maličkých 1949; Päť slov. ľud. piesní 1950 a i.). Najväčšia časť jeho skladateľského diela ostala však

v rkp. (cca 100 opisov). Ďalej napísal viaceré príspevky o slovenskej ľudovej piesni, ktoré publikoval v odborných časopisoch (Slov. pohľady, Prúdy, Hudba a škola, Hud. výchova, Služba i.). Jeho obširná práca Slovenská ľud. pieseň, za ktorú dostal aj cenu Matice slovenskej, ostala však v rukopise. Okrem hud. štúdií a príspevkov napísal, resp. zredigoval aj niektoré kultúrohistorické a popularizačné práce. Celkove vydal knižne vyše 20 knižných prác a publikoval okolo 100 štúdií a príspevkov. Patril medzi obetavých priekopníkov hudobnej kultúry najmä po 1. svetovej vojne, keď o pracovníkov tohto typu bola na Slovensku veľká núdza a keď venovať sa hudbe znamenalo obetovať mnoho času, síl aj vlastných finančných prostriedkov. Historik, ktorý bude hodnotiť začiatky slovenského hudobného života po roku 1918, stretnie sa s menom J. Krasku na každom úseku, lebo menovaný stál všade, kde bolo treba nezištne priložiť ruku k práci.

(J. P.)

Informácie

Film Miroslava Horňáka Dvanásti získal jednu z druhých cien v celoštátnej súťaži filmov k 50. výročiu Októbra. Film bol inšpirovaný oratóriom-kantátou Miroslava Bázlika na slová poémy Alexandra Bloka; v tomto filme zaznela po prvý raz pred verejnosťou.

Na podujatiach usporiadaných Čs. kultúrnym strediskom v Budapešti pri príležitosti osláv 50. výročia VOSR vystúpili o. i. sólisti opery SND Štefánia Hulmanová a Juraj Oniščenko, ako aj klavirista Juraj Beneš a Bratislavské kvarteto.

Veľká slovenská klaviristická nádej Cyril Dianovský z Bratislavy účinkoval v odeskej televízii o skladbami Čajkovského, Liszta, Smetanu a Očenaša.

Robotnícky spevokol v Tisovci dostal k 90. výročiu svojej činnosti významnšie Za vynikajúcu prácu.

Dirigent košíckého rozhlasového orchestra Ján Šefl v jeseni t. r. pohostinne vystúpil na niekoľkých koncertoch v NDR, kde okrem diel Dvořáka a Smetanu dirigoval aj Spomienky od Jána Cikkera.

Hudobné informačné stredisko plánuje na rok 1968 v rámci propagačnej koncertnej činnosti osem zájazdov do cudziny, z čoho polovica sa uskutoční už v rámci akcie Rok slovenskej hudby.

Dirigent Čs. rozhlasu v Bratislave dr. Otakar Trhlík a huslista Ivan Štraus boli v novembri minulého roku na turné v ZAR. Dr. O. Trhlík dirigoval káhirský symfonický orchester a I. Štraus mal recitály v Káhire a Alexandrii.

Balet Praha nakrúcal v Mnichove televízny film Orfeus a Eurydika podľa Ch. W. Glucka. Réžiu mal Václav Kašík, choreografiu Luboš Ogoun.

Hudobné informačné stredisko vyjednáva o účinkovaní Komorného orchestra SF na Händelsfestspiele v Halle a na festivale organovej a komornej hudby v Kamiení Pomorskom a v Šetíne.

Na spoločnej schôdzke ústredných výborov sväzov českých a slovenských divadelných umelcov, výborov sekcie pre divadlo a film a Československého literárneho fondu udelili ceny za najvýznamnejšie herecké výkony týmto slovenským divadelným umelcom: zasl. umelkyni Márii Hubovej-Kišoňovej za postavu Lady Billowsovej v Brittenovom Albertovi Herringovi, Gízele Živojnovičovej-Veclovej za titulnú postavu v musicali Hello, Dolly a Bedřichovi Kramosilovi za inscenácie, najmä musicalu Hello, Dolly.

Marta Meierová, sólistka opery SND, spieval v jeseni vo Frankfurte n. M. pohostinsky v koncertnom predvedení Mozartovej Veľkej omše c mol sopránový part.

V apríli 1968 uvedú v štrasburskom rozhlase premiéru nového celového koncertu Bernd-Aloisa Zimmermanna, ktorý autor napísal „en forme de pas de trois“. Dirigent: Ernst Bour, sólista Siegfried Palm. Scénické predvedenie diela bude realizovať balet vo Wuppertali v máji 1968.

V Bordeaux inscenovali operu Nana podľa námety známeho spisovateľa Emila Zola. Autorom hudby je Manfred Gurlitt. Libreto napísal Max Brod. Opera, ktorá mala premiéru v Mannheime už r. 1933, stretla sa u obecenstva s nevšedným porozumením.

V dňoch od 4. do 7. apríla 1968 uskutočnil sa v Royane konkurz Oliviera Messiaena. Zúčastniť sa môžu klaviristi do 33 rokov. Požaduje sa len súčasná klavirna tvorba. Informácie: Bureau Maurice Werner, Avenue Delcassé, Paris 8.

Začiatkom sezóny 1967/68 vymenovali za umeleckého šéfa drážďanskej Štátnej opery Martina Turnovského. M. Turnovský už predtým dirigoval viaceré koncerty s drážďanským štátnym orchestrom a okrem toho našťudoval Borisa Godunova v Šostakovičovej inštrumentácii, Mozartovu Figarovu svadbu a Henzeho Mladého lorda. M. Turnovský nastúpil miesto prof. Kurta Sanderlinga, ktorý je šéfom Berlínskeho symfonického orchestra.

Hans Werner Henze bude inscenovať a dirigovať americkú premiéru svojej opery Die Bassariden v Santa Fé.

The Visitation, opera Gunthera Schullera, bude mať v sezóne 1968/69 premiéru na scéne wuppertalského divadla. Bude to vlastne prvé predvedenie tohto diela v nemeckej reči.

Podľa zprávy tlače titulnú úlohu v chystanom filme Mosfilm o Čajkovskom vytvorí známy herec Innokentij Smoktunovskij.

* * *

Jozef Kosma dostal od francúzskeho ministra kultúry André Malraux štátnu obdennú na napísanie opery s názvom Husári. Skladateľ bol roku 1967 vyznamenaný titulom Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres.

* * *

Bavorská štátna opera zriadila štúdio, kde majú mladí speváci možnosť získať po absolutoriu ešte ďalšie vzdelanie a uvedenie do praxe. Štúdijný plán obsahuje okrem iného javiskovú reč, hereckú tvorbu, hudobné naštudovanie úloh, šerm, náuku o štýle, dejiny divadla. Šéfom nového štúdia je Günter Rennert.

* * *

Akademie für Musik und darstellende Kunst v Grazi usporiadala tejto jesene v spolupráci s kultúrnym referentom štýrskej Krajskej správy sympóziu hudobnej kritiky. Prednášali: Prof. dr. Theodor Adorno, prof. dr. Harald Kaufmann, dr. Joachim Kaiser, dr. Willi Schuh, prof. Luigi Rognoni, Heinz Klaus Metzger, Dorde Saula, prof. dr. Helmuth Fiechtner, Imre Fábíán a Andreas Graf Razumovski.

* * *

Sovietsky huslista Gregorij Gislín získal prvú cenu na medzinárodnej Paganiniho súťaži v Ženeve. Druhú cenu dostal Vladimír Spirakov, tiež Rus, tretiu Patrice Gontanarosa z Francúzska.

* * *

Poľskí hudobní kritici udelili svoju cenu Orfeu sopranistke Stefánii Woytowiczovej za prednes sólového partu v diele Krzysztofa Pendereckého Dies irae na minulo-ročnej Varšavskej jeseni.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, prom. hist. Peter Faltin, CSC., Ľubomír Chalupka. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSC., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrik, dr. Ivan Hrušovský, CSC., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSC., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSC., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 359-91. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,—. Číslo 1 zadané do tlače 23. 11. 67.

R-11*71284

Viedenská štátna opera pripravuje Wagnerovho Tristana a Isoldu, kde úlohu Isoldy bude alternovať Nadežda Knipplová s Birgit Nilssonovou. Hudobným naštudovaním poverili Karla Böhma.

* * *

Veľkú gramofónovú cenu Académie Charles Cros za opernú nahrávku dostali Berlínski filharmonici za Valkýru (dirigent Herbert von Karajan, speváčka Régine Crespin), parížska opera za Wozzeka a španielske národné divadlo za La Vida breve od Manuela de Fallu.

* * *

Pri svojom pobyte vo Francúzsku objavil Sviatoslav Richter v malom mestečku Messey v kraji Touraine starú stodolu z 13. storočia. Na vlastnú žiadosť usporiadal tu po určitých úpravách niekoľko vystúpení. Budova sa odteraz používa ako koncertná sála, v ktorej vystupujú svetoznámi umelci ako Grace Bumbry, Dietrich Fischer-Dieskau, O. Messiaen, David Oistrach a i.

* * *

Koncom novembra odcestoval orchester Slovenskej filharmónie na šesťnásťdenný zájazd do Talianska. Začal sa v Ríme nahrávaním pre spoločnosť R. C. A. a pokračoval vystúpeniami v mestách Bari, Ceno-va, Livorno, Pescara, Sulmona, Ascoli, Picceno, Salerno, Empoli, Terni a Janove (Genova). Na programe boli diela Beethovena, Dvořáka, Mendelssohna, Musorgského, Prokofieva, Rossiniho a Smetanu; len na koncerte v Janove odznela jediná slovenská skladba — Kardošova V. symfónia.

* * *

V apríli 1968 uvedú v Kráľovskej opere v Štokholme z príležitosti stého výročia úmrtia Franza Berwalda obnovenú premiéru opery Kráľovná z Golcondy. Berwald, ktorého pokladajú za jedného z najväčších švédskych skladateľov, prežíva v súčasnosti v celom hudobnom svete renesanciu, výsledkom ktorej je súborné vydanie jeho diela.

Ceny SUPRAPHONU

**za vynikajúce nahrávky
a najúspešnejšie
gramofónové platne**

SUPRAPHON n. p. nositeľ Radu práce sa v jubilejnom 20. roku svojho trvania rozhodol, že bude odmeňovať čs. sólistov, dirigentov i súbory za vynikajúce umelecké výkony a za podiel, ktorým prispeli prostredníctvom svojich vynikajúcich a úspešných gramofónových nahrávok k rozvoju československej hudobnej kultúry.

Každoročne bude hodnotená produkcia vážnej hudby, malých hudobných žánrov i slovesného umenia, t. j. gramofónové nahrávky, ktoré vyšli v priebehu kalendárneho roka. Hodnotenie vykoná osobitná komisia, zložená z pracovníkov n. p. Supraphon vždy v prvom štvrtroku nasledujúceho roku. Komisia rozhodne o udelení týchto cien:

1. 5.000 Kčs za najlepšiu sólistickú výkonnosť inštrumentalistu.
2. 5.000 Kčs za najlepšiu sólistickú výkonnosť speváka (v oblasti umeleckej hudby bez ohľadu na žáner).
3. 3.000 Kčs za najlepšiu výkonnosť herca alebo recitátora.
4. 8.000 Kčs za najlepšiu výkonnosť komorného súboru, inštrumentálneho alebo vokálneho (s počtom členov do 12 osôb, vrátane jazzových ensemble).
5. 15.000 Kčs za najlepšiu výkonnosť veľkého súboru inštrumentálneho alebo vokálneho (orchester — i jazzový, sbor). Z toho pre dirigenta či sbormajstra 5000 korún.

Udelenie cien bude publikované a ceny budú udelené vždy pred otvorením medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar.

V oblasti malých hudobných žánrov (jazz, tanečná hudba a p.) budú každoročne udeľované ceny tým sólistom-spevákovi, ktorých gramofónové platne dosiahli za sledované obdobie (t. j. vždy do 30. VI. predchádzajúceho roku) najvyšších celkových predajov. Budú udelené tri ceny pre spevákov (muži) vo výške 4.000, 3.000 a 2.000 Kčs, tri ceny pre speváčky vo výške 4.000, 3.000 a 2.000 Kčs. Absolútnemu víťazovi bude priznaná cena o 1.000 Kčs vyššia.

Tieto ceny budú udeľované na verejnom koncerte, ktorý usporiada n. p. Supraphon vždy pred otvorením Medzinárodného veľtrhu hudobných vydavateľstiev (MIDEM) v Cannes.

Ceny v kategórii vážnej hudby i malých hudobných žánrov prvý raz udelia v jubilejnom roku Československej republiky, roku 1968.

VÝSLEDKY SÚŤAŽE na umelecké úpravy ĽUDOVÝCH PIESNÍ,

vypísanej Osvetovým ústavom v Bratislave

Odborná porota, ktorej predsedal nár. umelec prof. Alexander Moyzes, hud. skladateľ a členmi boli prof. Ján Strelec, hud. vedec a dirigent, prof. dr. Juraj Haluzický, dirigent, prof. dr. Oto Ferenczy, hud. skladateľ, dr. Jozef Šamko, CSc., hudobný vedec, riaditeľ Slovenského hudobného fondu v Bratislave a Anton Krištof za Osvetový ústav v Bratislave, rozhodla udeliť ceny a odmeny takto:

I. Slovenská ľudová pieseň:

1. — 2. cena sa neudeľuje,
3. cenu v hodnote Kčs 2.000, udeliť heslu „Šumí hora“ za „Svadobné spevy a trávni-
ce z Terchovej, Čičman a Važca“.
Autor: Alfréd Zemanovský.
V tejto kategórii sa udelili odmeny Ondrejovi Franciscimu.

II. Maďarská ľudová pieseň zo Slovenska:

1. — 2. cena se neudeľuje,
3. cena v hodnote Kčs 2.000 heslu „Sedliacke piesne“ za Négyszlovákiai magyar népdal“, autor: Štefan Németh-Šamorínsky.
Ďalej boli udelené odmeny Eugenovi Szijjártovi a Tiborovi Ágovi.

III. Ukrajinská ľudová pieseň zo Slovenska:

1. 2. a 3. cena sa neudeľuje
Odmenu získal Štefan Ladižinský.

Osvetový ústav Bratislava

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov
Číslo 1, ročník XII.

Cena Kčs 3,—

SLOVENSKÁ HUDBA

2/68

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 2/68

Ročník XII.

vedie
OSKÁR ELSCHKEK
s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSĐORFOVÁ,
M. POTEĐROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN

návrh obálky
JÁN BERGER

v čísle

V. ŠEDIVÁ priblihuje osobnosť a dielo
Claudia Monteverdiho

J. M. DOĐRODINSKÝ sa zamýšľa nad in-
terpretačnými problémami jeho Nešpôr
ďalej

A. MATZNER píše o vzťahu mladých poslu-
cháčov k tzv. masovým hudobným žánrom
Y. CZIHALOVÁ hovorí o problémoch oper-
ného speváka — a nielen o nich

I. VAJDA analyzuje posledné komorné
diela A. Očenáša

Prizma — hudobný život — jubileá — in-
formácie

v budúcom čísle

J. MALOVEC uvádza do sveta elektroniky
M. JURÍK a T. URSÍNYOVÁ nás obozna-
mujú s trampotami kritikov v dennej tlači

CBSAH

V. Šedivá: Claudio Monteverdi . . .	49
J. M. Dobrodinský: Vespro della beata Vergine	60
A. Matzner: Masové hudobné žánre a mladí poslucháči	65
Rozhovory s interpretmi (Y. Cziha- lová)	71
Tvorba (A. Očenáš: Komorné diela)	74
Prizma	76
Hudobný život — jubileá — informácie	79

INHALTSÜBERSICHT

V. Šedivá: Claudio Monteverdi . . .	49
J. M. Dobrodinský: Vespro della beata Vergine	60
A. Matzner: Massenmusikgenres und die Jungen Zuhörer	65
Gespräche mit Interpreten (Y. Cziha- lová)	71
Musikschaffen (A. Očenáš: Kammer- musikwerke)	74
Prisma	76
Musikleben — Jubiläen — Informatio- nen	79

CONTENTS

V. Šedivá: Claudio Monteverdi . . .	49
J. M. Dobrodinský: Vespro della beata Vergine	60
A. Matzner: Popular Music of all Kinds and the young Listeners	65
Talks with the Performers	71
Musical Works (A. Očenáš: Chamber Pieces)	74
Prism	76
Musical Life — Jubilee — Informa- tions	79

CLAUDIO MONTE VERDI

VIERA ŠEDIVÁ

V galérii najväčších osobností umenia sú umelci, ktorých by sme mohli nazvať veľkými iniciátormi, a iní, ktorým bez sporu prislúcha označenie veľkí dovršitelia. Ktorí sú väčší, ktorí majú väčšie zásluhy? Tí, ktorí majú silu a odvahu revolucionárov nekompromisne zúčtovať s tým starým a v dynamických dobách zlomu, v chaosu zrodu nového, často z nepatrných podnetov, z nehotových, iba naznačených zárodkov vytvárajú nové princípy, vycitujú ešte zväčša nedostatočne ujasnené, viac-menej latentné vývojové tendencie, sú schopní dať formu, hoci aj nie celkom dokonalú, ešte surovému, neprepracovanému materiálu, a tak vyznačujú cestu dopredu nasledujúcim generáciám? Alebo tí, ktorí v čase vrcholnej zrelosti, keď žatva dozrela, vytvárajú veľké syntézy a suverénnym zvládnutím materiálu, preniknúc do jeho najskrytejších hĺbok a obsiahnuc celú jeho šírku, vytiažiac z neho to maximum, budujú s dovŕšeným majstrovstvom dokonalé systémy? Tí druhí sú šťastnejší: ich dielo pre dokonalosť formy a adekvátnosť so závažnosťou zrelého myšlienkového obsahu môžu nadobudnúť „nadčasovú“ platnosť. Mohlo by sa povedať s Nietzsche, že iba stáli pod stromom a triasli ním, keď bolo ovocie zrelé. Lenže ide o to, aký to bol strom a kto ním triasol. Tým prvým hrozí, že ich dielo bude prekonané ďalším vývojom, smerujúcim k väčšej zrelosti a dokonalosti, a upadne do zabudnutia pod váhou neskorších majstrovských diel, hoci tieto vyrástli s nimi zasiahnutého semena. Je jednou z úloh hudobnej histórie vedieť správne hodnotiť veľkosť takýchto geniálnych iniciátorov, pripomínať ich význam novým generáciám a znovu objavovať pre nich ušľachtilosť a krásu ich umenia, skrytú a zabudnutú pod ďalšími nánosmi vývoja.

Tí najväčší z najväčších spájajú však v sebe kvality oboch spomenutých kategórií: sú to géniovia janusovskej tváre. Sú to dovršitelia, ktorí do syntézy súčasného a minulého zasievajú semená pre ďalší vývoj, a sú iniciátori, ktorí vyrastú z pevného základu vrcholného majstrovstva predchádzajúceho slohu dokážu ho prekonať vlastným tvorivým vývojom, pravda, zužitkujú jeho trvale hodnotné, aj naďalej životaschopné prvky, a i v revolučnom kvase vytvárajú majstrovské diela s črtami predčasnej zrelosti, skom predstihujú svoju dobu.

Claudio Monteverdi, jedna z najrevolučnejších, najtvorivejších osobností v dejinách európskej hudby, patril medzi nich. Vyšiel zo starej, prísnej kontrapunktickej školy a kontrapunktické majstrovstvo mu slúžilo ako bezpečný základ pre tvorbu po celý život, napriek tomu, že jeho poslaním bolo kacírsky a neúprosne bojovať proti tomu, čo v čase,

keď vyrastal v hudobníka, platilo za najdokonalejšie, čo možno v hudbe dosiahnuť a čo preživalo práve svoj triumfálny klasický vrchol: proti renesačnej frankoflámskej polyfónii. Pravda, v posledných dvoch desaťročiach 16. stor. sa začala rodiť opozícia proti univerzálnej vláde frankoflámskej polyfónie a roku 1581, súčasne s tým, čo Palestrina a Lasso vytvárali svoje majstrovské diela, vydáva Vincenzo Galilei svoj slávny *Dialogo della musica antica e della moderna*, v ktorom sa zrieka frankoflámskej „minulosti“, nanajvýš intolerantne odsudzuje absolútnu väčšinu súčasných skladateľov a v geniálnej vízii vykresľuje obraz hudby budúcnosti — monódie. On sám, pravda, nemal dost tvoriacich síl ju realizovať. Revolučný, historicky rozhodujúci krok k tejto hudbe budúcnosti — k modernej hudbe — urobili skladatelia florentskej *cameraty*.

Monteverdi sa vyvíjal nezávisle od nich a na základe celkom iného postoja k tradícii. Hoci už od svojich prvých prác narušal integritu „ars perfecta“ renesačnej polyfónie a dospel, podobne ako *camerata*, k postulátu, že hudba má slúžiť textu, jeho tvorivé výsledky boli celkom iné ako u revolučných Florentínov. Monteverdi nebol revolucionárom obrazoboreckého typu, nerúcal bez účty staré hodnoty, ale prekonával, pretváral ich v postupnom, dôslednom tvorivom vývoji. V tom je jeho geniálna janusovská tvár: bol konzervatívny v tom, že sa nezriekol polyfónie ako takej a revolučný v jej pretváraní. V protiklade a nezávisle od *cameraty* neaplikoval axiomy novej estetiky a nové technické a výrazové prvky proti polyfónii, ale na polyfóniu. A bol to on, ktorý dosiahol súčasný ideál modernej hudby a snom prvej, revolučnej barokovej generácie dal majstrovský, umelecký tvar. Prekonal renesačnú polyfóniu, ale prekonal aj revolučne radikálny, strohý florentský štíle recitativo, a to nielen po stránke technickej, ale hlavne a nadovšetko preto, lebo vycítil a splnil nový, barokový estetický ideál: dať v hudbe výraz ľudským citom a vášňam. Monteverdi je prvý moderný hudobník v dejinách hudby.

Svoje prvé dielo vydal r. 1582 — pätnásťročný. Sú to *Sacrae Cantionculae*, zbierka krátkych motetov. Nie je mysliteľné, aby mladý, debutujúci skladateľ mohol publikovať iné skladby ako v slohu a v duchu, ktorý vládol v jeho prostredí. Cremona, mesto, kde sa narodil a vyrastal ako syn felčiara, bola jedným z významných kultúrnych centier Talianska. Bola sídlom univerzity, a súdiac podľa dôkladného humanistického vzdelania, ktoré Monteverdi prejavil vo svojich neskorších literárnoteoretických spisoch, je pravdepodobné, hoci to nie je doložené, že v mladosti navštevoval niektoré jej kurzy. V hudobnom živote bola známa nielen chýrnymi husliarskymi dielňami, ale aj ako mesto s výbornou cirkevnou hudbou, a to vďaka osobnosti Marc' Antonia Ingegneriho, ktorý bol od r. 1582 kantorom, neskôr maestrom di capella v katedrále. Ale svojmu najgeniálnejšiemu žiakovi, Monteverdimu, mohol odovzdať iba solídne ovládanie remesla frankoflámskej techniky, nedokázal však, aby žiak pokračoval v slohu svojho majstra, ani ho nadehnuť pre ideály protireformačnej cirkevnej hudby. Monteverdi vo svojom diele *Cantionculae* zaobchádza proti intenciam protireformácie s náboženským textom celkom voľne, podriaďujúc ho umeleckej, a nie náboženskej funkcii, čo dokazuje, že idey protireformácie v cirkevnej hudbe mu boli cudzie. A hoci sú tieto krátke trojhlasé motety na pohľad písané celkom vo frankoflámskej tradícii — používa v nich totiž frankoflámske techniky (kánony, imitácie ap.) a usiluje sa dokonca aj o „nekonečnú“ frankoflámsku melódiku — slohová analýza dokazuje silný nápor vplyvov talianskych viachlasých národných piesní ľahšieho typu: villanelly a canzonetty.

Z Monteverdiho ďalšej skladby *Madrigali spirituali* sa zachoval iba basový hlas, takže v nich nemôžeme stopovať ďalší vývoj jeho nepochybného odklonu od frankoflámskej polyfónie. Odvtedy predstavuje jeho životná tvorba súvislý, vedomý boj o prekonávanie dedičstva minulosti v dôslednom, systematickom a logicky zákonitom procese, smerujúcom ku konečnému cieľu, ku ktorému ho predurčoval jeho génus a historická situácia, v ktorej pôsobil.

Prvým krokom k tomuto cieľu bolo nasledujúce dielo: *Canzonette* a tri voci, 1584. Monteverdi si potreboval overiť špecifickosť svojho talentu a vyskúšať svoje sily v hudbe celkom inej koncepcie a štruktúry, ako bola frankoflámska polyfónia. *Canzonetta* svojou sylabickou melodikou, s krátkymi melodickými periódami, primykajúcimi sa k veršom básne a zakončenými kadenciou, s pohyblivou tanečnou rytmikou a harmonickým vertiklizmom bola ideálnou platformou, na ktorej mohol rozvíjať svoj talent tým smerom, ku ktorému prirodzene ťiahol tak silne, že vedome či nevedome vnašal jeho črty už do svojej motetovej tvorby. Monteverdi vniesol aj do tohto ustáleného tradičného žánru niektoré individuálne finesy, ako napr. symetrickú melodickú výstavbu pomocou opakovania slov vo veršoch s nerovnakým počtom slabík, symetricky vyváženú formovú výstavbu (dva opakované diely) pomocou opakovania veršov refrénu, alebo zdôrazňovanie tanečného charakteru opakovaním refrénu v trojdobovom rytme na spôsob *proportio* — *Nachtanz*.

Monteverdiho *canzonetty* sú pôvabné, vtipné a jemne vybrúsené drobné skladby. Ta-

kých však bolo v tejto produkcii veľa. Ich význam je v niečom inom: sú dôležitým krokom dopredu v jeho vlastnom osobnom vývoji. Zjavujú sa v nich, pravda, ešte zďaleka nie systematicky, zárodky niektorých prvkov, ktoré neskôr vo vyzrelej, zdokonalenej forme patrili medzi základné piliere jeho zrelého slohu — a prešli do zásobníce slohových prvkov barokovej hudby vôbec. Uvedomil si organizujúcu silu melodickej a harmonickej kadencie, formotvornú súvzťažnosť a interakciu melódie, rytmu a harmónie, a čo je vari najdôležitejšie: určujúcu úlohu melódie a harmonického basu pri formovej výstavbe. V *canzonettách* je jasne badateľný zdroj jeho dualistickej koncepcie hudobnej štruktúry a zjavuje sa tu už aj určitý typický postup, ktorý Monteverdi ustanovil ako jednu z noriem barokovej hudby: figuratívne odvodenie melódie horných hlasov z harmonicky stvárňovaného a už do určitej miery stereotypizovaného basu. Inými slovami: dospel k novej štruktúrálnej a formotvornej koncepcii založenej na troch zložkách: melódii, harmónii a rytme. Táto koncepcia bola diametrálne odlišná od frankoflámskej polyfónie. Monteverdi tým pokročil na samý prah modernej hudby.

Ďalšia cesta za týmto prahom však už nebola možná na umelecky tak málo náročne pôde, akou bola *canzonetta*. Formou, ktorú si so zákonitou nevyhnutnosťou zvolil pre ďalšie umelecké výboje, bol *madrigal*.

Medzi vydaním *Canzonette* a prvej knihy *madrigalov* uplynuli štyri roky. Zaradil sa ňou medzi popredných a pokrokových *madrigalistov*. Priniesol v nej svoje vlastné, individuálne riešenie dvoch ústredných problémov, na ktorých pracovali vedúci *madrigalisti* doby, napr. aj Marenzio: vtelenie slohových prvkov talianskych viachlasých národných piesní villanelly a *canzonetty* do *madrigalu* a harmonické experimenty, ktoré narušali rovnováhu polyfónnych hlasov a viedli k rozpoznaniu a ustáleniu polarít sopránu a basu. Monteverdi preniesol zo svojich *canzonett* do *madrigalu* niektoré charakteristické črty, ktoré podstatne prispeli k zmene tvárnosti klasického renesačného *madrigalu*. Trojhlasovosť *canzonett*, t. j. melodické duo nad basovým hlasom vteli do nového usporiadania piatich hlasov *madrigalu*: horné, resp. stredné hlasy stvárnju ako duo (pričom nižšie duo často imituje vyššie) nad základným hlasom, ktorý má funkciu harmonickej opory. Melodické a harmonické kadencie členia skladbu na jasné, symetrické periody, pričom typické kontrapunktické metódy ako postupné nástupy hlasov, anticípácie motívov, rytmické nepravidelnosti zabraňujú, aby sa skladba rozpadla na krátke úseky. Ďalekosiahly význam má dvojdielna formová výstavba s opakovaním druhého dielu (*abb*), tak isto prenesená z *canzonetty*. Táto forma sa stala základom pre vedúcu áriovú formu v opere a kantáte 17. stor., označovanú neskôr ako „dal segno al fine“. — Aj v oblasti harmonických výbojov postúpil Monteverdi vo svojich prvých *madrigaloch* o významný krok dopredu: pokúša sa stvárnňovať bas z motívov opakovaných bez ohľadu na text s jasným zjednocujúcim zámerom. Z tohto zárodku sa vyvinul ostinátý bas, jeden z najpodstatnejších štruktúrálnych prvkov barokovej hudby. Okrem týchto nových črt používa Monteverdi s veľkou, ale neosobnou zručnosťou typické dobové *madrigalizmy* ako chromaticizmus, melizmatické a rytmické zvýrazňovanie slov, ako aj bežné kontrapunktické techniky.

Druhá kniha *madrigalov*, ktorá vyšla o tri roky neskoršie, je ďalším svedectvom Monteverdiho dozrievania v logickom smere nastúpenej vývojovej cesty a veľkého vzrastu jeho tvorivej originality. Rozdiel medzi oboma zbierkami, ktorý na prvý pohľad udrie do očí, je vo voľbe textov. Kým v prvej knihe neprejavil vyhranený záujem o určitého básnika alebo o určitý typ poézie, v druhej knihe je desať z jedenadvadsať *madrigalov* na Tassove básne. Tasso sa stáva jeho preferovaným, vyvoleným básnikom. Najväčší hudobník doby našiel kongeniálneho básnika, ktorý najpravdivejšie a v najrýchlejšej umeleckej forme tlmočil ducha doby. V emocionálnej sfére ho najväčšmi inšpirovala básnikova melanchólia nad neistotou ľudskej existencie v krutom svete dobyvačnej renesačnej spoločnosti a náboženskej neznášanlivosti.

Po stránke hudobnej rieši Monteverdi v tejto zbierke dva ústredné problémy: otázku prehľadnej, jednotnej organizácie hudobnej štruktúry pomocou určitého nadradeného prvku a ďalšie rozvíjanie nového polyfónneho slohu. Čo sa týka prvého problému, ukazuje sa tu ešte zrejmejšie ako v prvej knihe, že jeho koncepcia formy smeruje k zaochrúhlenosti a uzavretosti. Zavádza totiž do *madrigalu* princíp da capo opakovania prvého dielu na nový text, čiže ako čisto hudobný, formotvorný prostriedok, nadradený nad číre priradovanie vždy nových dielov. Ďalej uplatňuje novú jednotku hudobného materiálu, ktorá vyviera z basu, a to dvoma smermi: variáciami basových figur, ktoré sú čím ďalej tým štandardnejšie, stereotypnejšie, neosobnejšie, lebo bas je stvárnňovaný ako harmonický základ a pohybuje sa medzi hlavnými harmonickými tónmi, a odvodzovaním melódie horných hlasov z basu, resp. z akordov, ktoré bas udáva. To znamená, že bas prestáva byť jedným z melodicky koncipovaných hlasov intervalovej polyfónie a stáva sa harmonickým základom harmonickej polyfónie. Cieľ, ku ktorému Monteverdi

smere, je nový kontrapunkt, ktorý kombinuje harmonickú funkciu basu s nezávislým melodickým pohybom ostatných hlasov.

Tretiu knihu madrigalov vydal Monteverdi r. 1592 už ako hudobník mantovského vojvodu. V jeho tvorbe je zreteľný pokrok a neprestajný vývoj. Tretia kniha madrigalov je zrelšia, koncentrovanejšia, emocionálne hlbšia a výraznejšia ako predchádzajúca. Vyrovna sa v nej najväčším súčasným madrigalistom, dokonca aj Marenziom. Po stránke slohovej neprináša zmeny, ale zdokonaľuje a prehĺbuje svoje prostriedky. Výrazný rozdiel je vo voľbe textov a v dôsledku toho v tóne. Z Tassa si tenorista volí nie lyrické básne, ale tragické, patetické, dramaticky vypäté strofy z Oslobodeného Jeruzalemu a miesta s vysoko emocionálnym opisovaním ľudských vášní z Guariniho pastorálnej drámy Pastor fido. Obidvoje je oveľa bližšie barokovému citeniu ako poézia jeho predchádzajúcich madrigalov. Monteverdi pri zhudobňovaní týchto básní vynachádza expresívne motívy, často s veľmi pôsobivým deklamačným pátosom, ktoré súčasne fungujú ako základný kontrapunktický motív pre určitý úsek. Jeho kontrapunkt je čoraz originalnejší, voľnejší a vďaka tomu majstrovsky preklenuje časté kadencie, ktoré by ináč hrozili rozdrobením skladby.

Medzi vydaním tretej a štvrtej knihy Monteverdiho madrigalov sa uskutočnila historická premiéra prvej opery Dafne s novým monodickým slohom ako výsledkom dlhoročného predchádzajúceho teoretizovania florentských cameratistov. Vincenzo bol prítomný na prvom predvedení Euridice na svadobných slávnostiach Henrika IV. a Márie Medicejskej a odniesol si z neho trvalé dojmy, ktoré mali priniesť svoje ovocie neskoršie. Hoci Monteverdi nebol v jeho suite, je isté, že pri čulých stykoch mantovského a florentského dvora bol informovaný i o výsledkoch cameraty. Je príznačné, že na ne nijako nezareagoval a pokračoval svojou vlastnou cestou. Myšlienky cameratistov, ich prudké útoky proti polyfónii mu boli cudzie. Preto pokračoval v tvorbe „staromódnych“ madrigalov a v ich rámci nielenže nahradil starú polyfóniu novou, umelecky rovnako hodnotnou, ale vedený snahou o dramaticky výrazné tlmočenie textov dospel vlastným, originálnym vývojom k monodickému recitatívnemu slohu a napokon dokázal zlúčiť obidva slohy v dokonalej umeleckej syntéze.

V štvrtej knihe madrigalov nie je zastúpený Tasso. Prevahu majú básne Guariniho a príznačné je, že sa tu zjavuje nový básnik z florentského okruhu: Rinuccini. Kombinuje už všetky prvky nového slohu: nový kontrapunkt, ktorého hlavnou črtou je rozdelenie hlavných ťažísk hudobnej štruktúry, melódie a harmónie, do skupiny horných a skupiny spodných hlasov, ktoré spolu „kontrapunktujú“ (v renesačnej polyfónii mohli kontrapunktovať len individuálne melodické hlasy), stereotypnú figuráciu, melodické a harmonické sekvencie, dramaticky oživený rozprávačský sloh, expresívne motívy pre vyjadrenie emócií a vášní a smelé harmónie a disonancie v službe výrazu.

Vari najeklatantnejší rozdiel medzi starým a novým slohom, čiže medzi renesančnou a barokovou hudbou, je v používaní disonancií. V renesačnej intervalovej harmónii, v ktorej sa harmonická výslednica lineárne vedených hlasov chápala ako komplex intervalov, a nie ako akord, mohli sa disonancie vyskytnúť len na ľahkej dobe alebo ako prietah na ťažkej dobe, a museli byť rozvedené zostupným pohybom. Baroková akordicky koncipovaná harmónia dovoľovala uviesť tóny disonantné vo vzťahu k akordu hocikedy, za predpokladu, že akord bol jasne vyznačený. Harmonický bas, ktorý určoval akordy, umožňoval preto používať disonancie v horných hlasoch oveľa voľnejšie ako predtým, pričom aj melódika bola oveľa voľnejšia, pohyblivejšia, lebo disonantný tón sa mohol rozviesť aj zostupným, aj vzostupným pohybom hlasu do najbližšieho akordického tónu. Toto nové používanie disonancií umožňovalo rýchlejší harmonický rytmus, taký typický pre barok, a novú melódiku, charakteristickú chromatickými krokmi a hlavne zväčšenými a zmenšenými intervalmi (Bukofzer). Monteverdiho doviedla snaha o opravdivý výraz textu k „bezohľadnému“ používaniu nepripravených disonancií, čo nevyhnutne šokovalo tých súčasníkov, ktorí jeho hudbu posudzovali podľa zákonov „ars perfecta“.

Ďalšou kladnou črtou nového slohu je zjednotenie výrazu a techniky, pričom Monteverdi nachádza nové, individuálne prostriedky v každej skladbe podľa textu, čiže, ako to on nazýval, podľa pravdy. Podľa neho moderný skladateľ nemohol postupovať podľa pevných, vopred daných pravidiel ako skladatelia renesančnej polyfónie, lebo pravda, t. j. ľudské city a vášne evokované v poézii, ktorú má hudba zvyrazňovať, diktujú nové umelecké pravidlá pre nové výrazové formy, tvárne, ohybné a menlivé ako sama ľudská duša. V duchu tejto svojej novej estetiky Monteverdi postupne čoraz väčšími dramatizuje svoj sloh. V štvrtej knihe madrigalov sú miesta s novou, harmonizovanou melodickou deklamáciou, výraznou a pôsobivou, na ktorých by spodné hlasy mohli byť písané aj vo forme continua (v neskorších vydaniach bolo k madrigalom tretej a štvrtej knihy skutočne aj pridané). Dospieva tak v rámci madrigalu svojou vlastnou, originálnou cestou k štílu recitativo. Najvzácnejší je však dokonalý súlad, harmónia, vyváženosť medzi

hudobnou výstavbou a exponovaním výrazového zámeru. Monteverdiho hudba — a to je jedným z najpresvedčivejších prejavov jeho geniality — v protiklade k jeho známej, základnej teoretickej axióme v skutočnosti nikdy nie je iba slúžkou textu, lebo každý jej takt je zakotvený v princípoch prísnej, vyššej, svojprávnej, čisto hudobnej logiky.

Ak prvé štyri knihy madrigalov rozvíjajú nový polyfónny sloh z kroka na krok, slávna piata kniha znamená rozhodujúci zvrat k novému monodickému slohu, ku ktorému Monteverdi dospeš úsilím o pravdivý dramatický výraz. Opäť je príznačná už voľba textov: z devätnástich madrigalov jedenásť je na úrky z Guariniho Pastor fido, teda z hry, ktorá sa predvážala dramaticky na scéne. K svojej novej polyfónii, ktorú prezentoval už v zrelej forme v predchádzajúcej zbierke, Monteverdi neprispieva už novými prvkami, ale stvára ju už s čoraz väčším majstrovstvom a prísnejšou hudobnou logikou, ktorá určuje nové princípy proporcionality, vyvážených kontrastov, rovnováhy napätia a uvoľnenia. V procese dramatizovania slohu ústredným problémom je stváranie viachlasej deklamácie s opakovanými alebo sekvencovanými motívmi, zverenej všetkým hlasom alebo určitej skupine hlasov. Čoraz väčší zásto majú partie s recitačnou deklamáciou v sólovom najvyššom hlase, sprevádzanou jednoduchými harmóniami. Pritom sú soprán a bas vzájomne štruktúrne viazané, často imitáciou, čím bas získava zo sopránu melodickú pohyblivosť a soprán z basu harmonickú zakotvenosť. V tomto ohľade Monteverdi ďaleko prevyšil Florentanov, ktorí vytvorili novú monódiu na základe teoretických úvah revolučným skokom, bez predchádzajúcej hudobnej prípravy. Preto sú ich basové hlasy iba strohé, monotónne kostry, zložené zo základných harmonických stupňov. V protiklade k celkovej chudobnosti ich slohu rozprestiera Monteverdi vždy väčšie bohatstvo. Vynachádza stále nové výrazové prostriedky pre rozprávačský, t. j. epický, i dramatický tón. Pritom sú jeho motívy v rozprávačských i dramatických partiách čoraz jednoduchšie, používa v čoraz väčšej miere určité typické, ustálené zvraty, ktoré sa však nedevalvujú na manéru pre majstrovsky nupohotvárnu, komplexnú štruktúrnú väzbu, pre pestrosť tónových farieb, rezultujúcu z rozličného zoskupovania hlasových skupín a pre vždy maximálne priliehavý, účinný emocionálny alebo dramatický výraz. Táto dialektika typizovanosti, až určitej stereotypnosti, a jedinečnosti je výsadným umením géniov.

V posledných šiestich madrigaloch piatej knihy Monteverdi prvý raz použil obligátny inštrumentálny kontinuový sprievod, a tak logicky dovŕšil celý svoj predchádzajúci vývoj. Dal melódii a harmónii slobodu, akú vo vokálnom madrigale nikdy nemohli dosiahnuť. Voľnému dialógu melodických vokálnych hlasov, ktoré už nemuseli tvoriť úplné harmónie, podriadil harmonický nástrojový sprievod. Znamenalo to slohové i formové pretvorenie renesančného vokálneho madrigalu v barokový kontinuový alebo koncertantný madrigal. Tieto skladby sú vrcholné ukážky Monteverdiho geniálnej invenčnosti, originalnosti a skladobno-technickej virtuozity.

Prvý z týchto madrigalov (napísaný okolo r. 1600) stvárnil ako koncertantnú rondovú triovú kantátu, čím naznačil dva z neskorších najtypickejších barokových štruktúrnoformových prostriedkov: koncertato a triovú sadzbu. Koncertantný prvok je v striedaní sólistického typu tria (dva ornamentálne, vokálno-technicky náročné melodické hlasy plus harmonický bas) a tutti (tri až päť hlasov). Tutti má jednoduchú akordickú sadzbu, jeho hudobný materiál zostáva ten istý, vracia sa na spôsob rondového refrénu. Sólistické partie majú inštrumentálny kontinuový sprievod, refrénové trio sprevádza inštrumentálne basso seguente (t. j. totožné s vokálnym basovým hlasom). Kontrast medzi virtuóznym spevom a inštrumentálnym sprievodom je jedným z hlavných štýlových znakov ranobarokového štílu concertato. Triové úseky s bassom continuum sú zase priamym predchodom v ranom baroku hojne pestovaného kontinuového madrigalu, nazývaného aj komorné duo, resp. trio, ktorý spájal dva alebo tri sólisticky koncipované hlasy v tom istom hlasovom registri s inštrumentálnym continuum. Z tohto madrigalu sa vyvinula triová kantáta a prenesením na nástroje triová sonáta.

Co do dramatickosti slohu prevyšujú tieto madrigaly všetko, čo Monteverdi dovtedy napísal. Sólové deklamácie s inštrumentálnym continuum na miestach s emocionálne vypätou priamou rečou v texte sa striedajú so sborom, ktorý zastupuje úlohu objektívneho rozprávača. V poslednom madrigale tejto zbierky kombinuje dva antifonálne sbory, sólové hlasy, inštrumentálne continuo a päťčlennú nástrojovú skupinu, ktorej sú zverené dve sínfónie. Znamená to pretvorenie madrigalu v dramatickú hudobnú scénu s oveľa dramatickejšim slohom ako čokoľvek čo Florentiania vytvorili na oveľa náročnejšej báze scénickej hudobnej drámy.

Ani popri vrcholných umeleckých výdobytkoch v madrigalovej tvorbe sa Monteverdi neprestal venovať obľúbenému ľahšiemu žánru. Roku 1607 vyšli Scherzi musicali, prevažne na texty Gabriela Chiabrera. Je to zbierka tzv. kontinuových piesní, v ktorej sa zmenila canzonetta pridaním continua. Typickým znakom tohto nového typu ľahšej pies-

ne bol tanečný hemiolový rytmus, najčastejšie trojhlasá sadzba, jednotlivé strofy oddeľovali inštrumentálne ritornely. Monteverdiho Scherzi sú charakteristické kontrastom medzi melódickým dvojhlasom, vedeným veľmi často v paralelných terciách, a neosobným, samostatným pohybom čisto harmonického basu, s primárne hudobnou koncepciou uniformného tanečného rytmu bez ohľadu na deklamáciu textu. Ako dôležitý štruktúrally prvok sa javí zjednocovanie hudobného materiálu vo vokálnych strofách a v inštrumentálnych ritorneloch. V skladbe Scherzi sa Monteverdi nápaditými a pokrokovými prínosmi zapojil do procesu prerodu canzonetty na monodickú trióvu kantátu.

Roku 1607 prešiel do dejín európskeho umenia a kultúry ako rok predvedenia prvej skutočnej a súčasnej geniálnej opery — Monteverdiho Orfea.

Jedinečnosť Orfea sa ozrejmi najlepšie na báze porovnania s predchádzajúcimi operami. Prvé florentské opery sa primykali k renesačnej pastorálnej dráme, pastorálnom tóne madrigalov. Po stránke hudobnej boli charakteristické slohovým purizmom, rezultujúcim z faktu, že teória — je to jeden zo zriedkavých prípadov v dejinách hudby — predišla prax a diktovala jej striktné obmedzenia. Stile rappresentativo s melódicky strohým recitativom v spevnom hlase, kadencujúcim na konci každého verša, a so statickým basom, skladajúcim sa vlastne z radu zádrží, pričom zmeny harmónie boli určené zmenami afektu v texte, bol monotónny napriek pokusom Periho — nesporne najväčšej osobnosti medzi prvými monodistami — oživiť ho pomocou melódických figur pri otázkach a zvolaniach a pomocou patetickej váhy basov. Zo zásadného sledovania textu rezultoval stále postupujúci recitativ, len výnimočne a ojedinele sa vyskytovali uzavreté formy, napr. strofická ária v prólogu a niekoľko refrénových sborov.

Monteverdi prevyšoval Florentinov v každom ohľade. Bol rodeným dramatikom a jeho dramatický génus, rozbiťajúci už rámec madrigalu, našiel konečne formu, v ktorej sa mohol plne vyjadriť. Vynikajúci dramatický zmysel prejavil už pri zásahoch do libreta Alessandra Striggia — syna skladateľa Alessandra Striggia: jeho korešpondencia s ním je unikátnym dramaturgickým dokladom. Bol však aj plnokrvným hudobníkom, ktorý netvoril preto, aby demonštroval nejaký teoretický postulát, ale preto, že hudba bola jeho najvlastnejším žiľvom. Dospel k stile recitativo vlastným vývojom a keď začal skladať prvú operu, jeho nový recitativný sloh bol už hotový, vyskúšaný, overený v madrigale, a umelecky oveľa bohatší ako florentský stile rappresentativo. Monteverdi prijal z Florencie iba podnet nového dramatického žánru, ktorý jeho naturelu eminentne vyhovoval. Slohove ho azda do istej miery ovplyvnili Periho ťažké basy.

Komplexnú dramatickú formu literárnej predlohy umocnil štýlovou komplexnosťou hudby. Slohová paleta Orfea rozprestiera popri stile rappresentativo bohatstvo uzavretých foriem: strofickú áriu, tanečnú pieseň, komorné duo, madrigal, inštrumentálne medzihry. Hoci to môže znieť paradoxne, je fakt, že na danom stupni vývoja zavedenie uzavretých foriem — riadiacich sa svojou podstatou iba čistými hudobnými zákonmi — do opery a ich podriadenie dramatickej funkcii bolo revolučným, historicky záslužným činom. Najčastejšie používanými formami sú strofická pieseň, často silne ovplyvnená slohom canzonetty, a strofické variácie často s inštrumentálnymi ritornelmi medzi jednotlivými strofami. Monteverdi, majster formy, umocňuje pritom strofickú formu pridaním oblúkovej dynamickej formy, hoci ju princíp strofčnosti nevyžaduje, a to pomocou gradácie až po vrchol výrazovej a hudobnej koncentrácie a jej postupného odlivu, čím aj tu dosahuje istú zaokrúhlenosť. Prenesenie formy strofických variácií do sborov je ďalším významným novátorským činom. Najdramatickejšie miesta sú vyhradené majstrovsky stvárňovaniu, pateticky expresívnemu recitativu v horúčkovitých vypätých, ak treba, prudko sa meniacich harmóniách nad statickým basom. Do melódického slohu recitativu vnáša ariózne črty. Monteverdi v ňom dosiahol jednotu medzi dramatickým a hudobným zámerom, lebo jeho hudobný tvar je odvodený z „vnútorného zmyslu“, t. j. z afektového obsahu textu. V sólových piesňach počítal s koloratúrnym ornamentovaním, obvyklým v tých časoch, ako o tom svedčí dvojaký zachovaný tvar Orfeovej hlavnej árie v treťom dejstve; jeden bez ozdôb, druhý s bohatými ozdobami.

K štýlovému bohatstvu prispieva aj sloh concertato, t. j. kontrast soli a tutti v rôznych tvaroch a farbách, tiež vždy v dramatickej funkcii (napr. emocionálne duo sólistov s kontinuovým inštrumentálnym sprievodom — sbor vo funkcii neosobného komentátora ako v gréckej dráme). Osobitný rozbor by si zaslúžila inštrumentálna zložka Orfea, napr. úloha inštrumentálnych medzihier, ktoré Monteverdi majstrovsky včleňuje do hudobno-dramatického toku. Ich sloh je harmonicky i rytmicky nepomerne jednoduchší ako sloh vokálnych hlasov, výrazové kontrasty sú dosahované inštrumentálnymi prostriedkami. Táto jednoduchosť pôsobí priam elementárnou silou. Niektoré ritornely sa vracajú na kľúčových dramatických miestach, niekedy dokonca v pozmenenej inštrumentácii, prispôbenej dramatickej situácii. Okrem zjednocujúceho zámeru majstra formy je to epochálna invencia geniálneho dramatika, ktorého význam a dosah netreba vysvetľovať.

Monteverdi používa aj koloristické prostriedky: napr. pastorálne scény a scény v podsvetí sú odlíšené svetlými a tmavými inštrumentálnymi, ale aj vokálnymi, sborovými farbami. Masívny orchestrálny aparát prevzal z hudby intermédii.

Azda najobdivuhodnejší je Monteverdi ako hudobný architekt. Popri zjednocovaní scén, aj celých dejstiev, na základe pravidelného plánu sboru udivuje vyvážená a do určitej miery symetrická stavba dejstiev. Dramatické vrcholy spadajú zajedno s hudobnými vrcholmi. Na týchto ťažiskách koncentruje Monteverdi všetko svoje umelecké majstrovstvo. Sú situované uprostred dejstiev, takže tvoria os symetrie dejstva. Pred týmito centrami a po nich sú rozvrhnuté dramaticky menej výrazné a hudobne menej významné čísla (lyrické, rozprávačské, kontemplatívne); úvod a záver dejstiev je pôsobivý, efektívny brilantným sumovaním všetkých prostriedkov hudobného aparátu (hlavne v závere).

Orfeo znamená výnimočný, jedinečný tvorivý čin v dejinách hudby. Z nepatrného, primitívneho a úzko ponímaného podnetu prvých florentských opier vybudoval potencionálnu bázu pre jednu z dodnes životných veľkých svetských foriem európskej hudby, dal opere koncepciu a tvar, ktorým vyznačil správny smer jej vývoja, a sloh, ktorého melódicko-harmonická štruktúrna väzba zostala v princípe platná po tri storočia. Od Monteverdiho je — napriek stáročiam — bližšie k Beethovenovi, k Wagnerovi, ba hoci aj k Šostakovičovi ako k jeho starším generačným rovesníkom. Rozdiel je nielen v technike a v slohu: rozdiel je predovšetkým v ponímaní hudby ako takej a jej poslani ako zvýrazňovania ľudského vnútra. Monteverdi urobil z novej formy, z opery, médium spájajúce človeka a hudbu. Orfeo je prvé dielo v dejinách európskeho umenia, ktoré na veľkorysej báze veľkej, komplexnej, syntetickej umeleckej formy integruje ľudský, citový zážitok a jeho umelecký výraz v dokonalom umeleckom tvare. Sen florentskej cameraty sa splnil: pendant opery možno hľadať skutočne len v antickej dráme.

Roku 1607 pre svadobné slávnosti syna mantovského vojvodu vytvoril a našťudoval operu Arianna, balet Ballo dell'Ingrate, hudobný prólog k jednej Guariniho komédii a zrejme ešte aj iné diela, lebo v jednom liste píše, že v krátkom čase musel zhudobniť tisícpäťsto veršov.

Z opery Arianna (opäť na Rinucciniho text), ktorá bola prijatá s ešte väčším úspechom ako Orfeo, zachovalo sa len slávne Lamento d'Arianna. Podľa neho však možno bez všetkých pochyb súdiť na ďalší vzrast Monteverdiho tvorivých síl na hudobnodramatickom poli. Je to čisto monodická skladba, v ktorej uplatňuje basso continuo. Strofická báseň je zhudobnená prekomponovane, s novým hudobným materiálom v každej strofe, pričom medzi strofami sú zachované predely. Monteverdi aj vo svojej starobe spomínal, ako ťažko zápasil pri práci na tejto árii, ktorá bola zrejme stredobodom, vrcholným partom celej opery. Úloha, ktorú si postavil, bolo „napodobňovanie prírody“ — tento názor na hlavný princíp a poslanie umenia prevzal z Platóna. „Príroda“ bola pre Monteverdiho emocionálnou, afektovou náplňou textu. Jej „napodobňovanie“ však kladlo v jednotlivých konkrétnych prípadoch rôzne nároky, iné, ak v texte prevládala jeden hlavný afekt, iné, ak text zvýrazňoval určitý duševný proces s meniacimi sa psychickými stavmi. Je jasné, že náročnejší je ten druhý spôsob (a je príznačné, že ďalší vývoj barokovej opery sa uberal smerom k statickej, jednoafektovej árii), a o to práve v prípade Arianninho žalospievu nad mŕtvym Tezeom išlo. Zvýrazňovať rôzne afektový obsah v každej strofe, v každej vete, verši, ba i v jednotlivých slovách takými melódickými prostriedkami, aby vznikol jednotný umelecký celok, je vskutku výkon hodný génia. Monteverdi to dokázal pomocou určitých prevládajúcich, opakujúcich sa melódických intervalov, zodpovedajúcich hlavnej emocionálnej báze obsahu, a majstrovským, plynulým spájaním jednotlivých melódických motívov. Výsledok je jednotný, prirodzený melódický tok, ktorý i pri najcitlivejšom reagovaní na každý detail v texte má svoju vlastnú hudobnú logiku a zákonitosť.

Ballo dell'Ingrate, jeden z troch zachovaných baletov z Monteverdiho početného baletného diela, je zhudobnením Rinucciniho libreta, napísaného podľa vzoru francúzskych baletov. Tento žánr — komponovaný v monodickom slohu s hojnými inštrumentálnymi a sborovými tancami (nazývaný v Taliansku ballo in genere rappresentativo), kde i napriek súvislému deju (alebo aspoň dramatickým epizodám) prevažoval rozprávačský alebo opisný prvok nad dramatickým — nemohol Monteverdiho hudobnodramatického génia inšpirovať tak ako opera. I napriek tomu hudba značne prevyšuje text. V melodike strieda jednoduchý recitativ s arióznymi partiami citlivo podľa dramatických a emocionálnych kvalít textu. Pochmúrný, prišerný dej poskytoval príležitosť pre ostré disonancie. V hudbe majú prevahu inštrumentálne skladby (sinfonia, entrata, ritornel). Roku 1610 vydal Monteverdi výber zo svojich cirkevných diel. Prvou skladbou tejto zbierky je omša na motívy z Gombertovho moteta In illo tempore, napísaná pre 6 hlasov v stile antico (s fakultatívne pridaným basso seguente). V protiklade k Cantiunculám je to

dielo zrelého majstra, ktorý v ňom dokázal, že nielen ovláda frankoflámske kontrapunktické techniky, ale že má aj dokonale čisté slohové čítanie pre gombertovský sloh i pre špecifitu v tom čase už archaickej missa paródia. Táto gombertovská omša je prvým umeleckým dokladom o uvedomovaní si slohového dualizmu, typického pre barok. Monteverdi vedome komponoval v starom, ďalším vývojom prekonanom, ale pre svoje umelecké hodnoty v cirkevnej hudbe aj naďalej prežívajúcom slohu.

Druhým rozsiahlym dielom tohto obdobia sú *Vesperae In Festis B. Mariae Virginis* zložené — pri istej voľnosti liturgického sledu — z piatich žalmov, antifón, z hymnu a magnificat. Žalmy sú komponované v polychorálnom, resp. koncertátovom slohu pre veľké skupiny vokálnych a inštrumentálnych hlasov a vynikajú mnohotvárnym, moderným, až dramatickým spracovaním žalmových tónov ako cantus firmus. Antifóny sú však v protiklade k tradičnej motetovej sadzbe monodické. Sú písané pre jeden až tri sólové hlasy (častočne v stile recitativo, častejšie ako duo alebo trio s bohatou ornamentikou na významných slovách textu) s organovým bassom continuo alebo s väčšou nástrojovou skupinou. V Nešporách pracuje Monteverdi vari so všetkými dobovými možnosťami koncertátového slohu. Ich najzaujímavejšou slohovou črtou je však vnášanie dramatickosti do cirkevnej hudby. Najplastickejšie sa to javí v slávnej Sonate sopra Sancta Maria ora pro nobis, ktorú Monteverdi vložil medzi piaty žalm a hymnus. V tejto skladbe pre sopránový hlas a osem nástrojov soprán nezmenene, iba s rôznym rytmizovaním, jedenásťkrát opakuje chorálny cantus firmus. Postupne gradovaný kontrast monotónnosti litánií a dramatickosti úpenlivej modlitby na pozadí zvukovo farebného orchestru a genialne využívanie dramatickej potenciality princípu opakovania sa snúbi v jedinečnom umeleckom účinku.

Roku 1612 po smrti vojvodu Vincenza Monteverdi odchádza z Mantovy na vlastnú žiadosť. R. 1613 ho povolali do funkcie nielen v talianskom hudobnom živote najväznejšej a najreprezentatívnejšej, ale aj medzinárodne renomovanej: za maestra di capella v chráme Sv. Marka v Benátkach. To bol v jeho živote obrat po stránke spoločenskej, finančnej i umeleckej. Benátky so svojou príslovečne liberálnou atmosférou mu konečne poskytli úplnú umeleckú slobodu.

Prvé dielo, ktorým Monteverdi predstúpil pred verejnosť na svojom novom pôsobisku, bola nová, šiesta zbierka madrigalov, vydaná r. 1614. Publikoval v nej zrejme výber zo svojej madrigalovej tvorby za posledných päť-šesť rokov. Obsahuje dve cyklické lamentá: Ariannu a Sestinu, 2 madrigaly na Petrarcove básne. Najzaujímavejšie, najmodernejšie sú na básne Giambattista Marina, najúspešnejšieho talianskeho básnika 17. st. Monteverdi v týchto skladbách ďalej rozvíja koncertový madrigalový sloh, ktorý spočíva už nielen v kontraste medzi skupinou zväčša sólisticky stvárňovaných hlasov a inštrumentálnym bassom continuo, ale aj v kontrastných úsekoch individuálneho sólistického hlasu oproti úsekom všetkých piatich hlasov. Pri textoch, ktoré to dovoľujú, zavádza dramatický sólový dialóg. Sóla vo všeobecnosti predstavujú aktívny prvok, reprezentujúci humanum, sboru sú zverené rozprávačské, sentenciózne, opisné partie. Posledný madrigal tejto zbierky má podtitul *Dialogo concertato*. Rámec starého madrigalu je definitívne rozrušený. Súčasnosť piatich hlasov sa javí prekonanou, zbytočnou. Zjavuje sa aj nový formotvorný princíp: nezmeneným opakovaním sborových partii medzi figurálnymi sólovými časťami vzniká už vlastne forma barokovej refrénovej kantáty. Monteverdiho dlhoročná, vytrvalá logická koncentrácia a systematická práca prináša svoje ovocie: continuoový madrigal sa mení v monodickú kantátu.

V siedmej knihe, vydanéj r. 1619, nie je už ani jeden madrigal, ktorý by pripomínal pôvodnú kategóriu, či slohom, formou, alebo tónom. Monteverdi jej dal príznačný titul: *Concerto*. Obsahuje monodické kantáty a komorné duá a triá, ale aj kvartéta, dokonca aj jedno sexteto v brilantnom koncertátovom slohu. Všetky majú inštrumentálny sprievod od jednoduchého bassa continua počnúc cez menšie nástrojové súbory až po veľký orchestr s tromi inštrumentálnymi sbormi. Sú to dokonale zrelé diela, bez najmenšej stopy experimentovania, bez nových štýlových prvkov, napísané v konečnom suverénom, voľnom zvládnutí slohu, ktorý si udržal platnosť na viac než sto rokov. Je to dovršenie celého jeho predchádzajúceho vývoja, domyslenie všetkých predchádzajúcich experimentov, či už ide o formu — ktorá je výsledkom vzťahu slohu a textu a zložená z viacerých častí, ale vždy súdržná pomocou rôznych zjednocujúcich činiteľov — či o harmonický kontrapunkt, ktorý voľnosťou, spontánnosťou budí dojem improvizácie, hoci v skutočnosti je dielom logickej kalkulácie — či o majstrovské ostínate basy, alebo o senzualistické zvukové efekty, ktoré však nikdy nie sú cieľom, ale vždy iba prostriedkom, logicky, neoddeliteľne zakotveným v hudobnej štruktúre. Z diela troch básnikov — Marina, Guariniho a Chiabrera — si volí básne, ktorých formové usporiadanie umožňuje dramatizáciu štruktúry hudobnej skladby.

Okrem „madrigalov“ zaradil Monteverdi do tejto zbierky aj balet *Tirsi e Clori*, napí-

saný pre Mantovu r. 1615 pod názvom *Ballo concertato con voci et instrumenti à 5*, v ktorom je dialóg hrdinov zhudobnený formou kantáty.

Prvým dramatickým dielom komponovaným pre Benátky, predvedeným v r. 1624, bol scénický madrigal, resp. kanáta *Combattimento di Tancredi e Clorinda* na výjav z Tassovho *Oslobodeného Jeruzalema*. Prináša riešenie problému, na ktorom Monteverdi už roky pracoval: na štruktúrnom prostriedku, ktorým by sa odlišila priama reč alebo dialóg od rozprávačských partii vo vzrušených dramatických situáciách. Našiel ho v slohu, ktorý nazval stile concitato — vzrušený sloh. Vo vokálnom tvare je to vlastne rýchle, vzrušené parlando, zložené z krátkych, rytmicky vypoinkovaných motívov a z rýchlo opakovaných tónov. Dôležitejší je však inštrumentálny, orchestrálny tvar stile concitato. Je to vlastne orchestrálne sláčikové tremolo, vygradované k dramaticky vzrušujúcemu účinku. Často je to iba jednoduchý trojzvuk, opakovaný v tremole alebo v inom rytmickom vzorci cez početné taktý. Z modernej terminológie sa tu najväčšmi núka pojem scénickej hudby. Tento objav, genálny svojou jednoduchosťou, stal sa po tri storočia štandardne používaným slohovým prostriedkom pre vzrušujúce dramatické situácie. *Combattimento* je rovnako dôležitým objavom aj v oblasti formy. Perzonifikovaním vyrozprávania príbehu v osobe testa čiže rozprávača, ktorého sprevádza orchestr v stile concitato, nasadením hrdinov na vrcholných miestach v stile rappresentativo, predstavuje prototyp svetského oratória.

Monteverdi ako maestro di capella u Sv. Marka vytvoril viaceré cirkevné diela. Niektoré zaradil do zbierky *Selva Morale e Spirituale*, vydanéj 1641, niektoré boli vydané posthumne. Spolu sú to dve kompletne omše, Glória a 64 skladieb rôzneho charakteru, ako žalmové motety, magnificat, antifóny, litánie a niekoľko hymnov. V tejto zbierke je aj nábožné contrafactum *Lamenta d'Arianna* pod názvom *Pianto della Madonna*.

Jeho cirkevné skladby sa slohove della na tri kategórie: a capella skladby s organovým bassom continuus (obidve omše), monodické v stile recitativo a početne prevažujúce v rôznych variantoch stile concertato (Gloria a 7 voci, concertata, žalmy). Monteverdiho benátska cirkevná tvorba prejavuje jasný trend k sekularizácii cirkevného slohu. Zhudobňoval liturgické texty rovnako ako svetské. V obidvoch prípadoch mu išlo o afektový výraz a rešpektovanie čisto umeleckých zákonitostí; uplatňoval štruktúry a techniky, ktoré rozvinul vo svojej svetskej tvorbe, ako ostínatý bas, echový áriu, prevzatú z opery, princíp opakovania dielov dokonca aj v žalmoch, hymny menil na strofickú pieseň a pod. Postupujúca individualizácia jeho slohu naráža na objektivnosť liturgickej tradície. Svoje stile concitato aplikuje dokonca na psalmodiu, na doxológiu. Toto zosvetštenie, individualizovanie cirkevnej hudby je iste v protiklade k liturgickým zámerom a tradícii, na druhej strane znamená však začiatok individuálnej umeleckej interpretácie liturgického textu na základe osobného citového zážitku. Je to prvý krok vo vývoji modernej cirkevnej hudby, začiatok cesty, ktorá vedie cez Schütz a Bachovi.

Jeho pozdnú madrigalovú tvorbu reprezentujú tri zbierky. Prvou je *Scherzi Musicali* Cioè Arie & Madrigali in stile recitativo, zredigovaná B. Magnim a vydaná r. 1632. Sú to ako už titul prezrádza, skladby rôzneho typu. Skutočné scherzi sú z nich len dve. V najlepších skladbách tejto zbierky suverénne uplatňuje šokujúce disonancie na expresívne účely, virtuóznou kombináciou hudobnej logiky s interpretáciou textu, ktorá postupuje niekedy takmer od slova k slovu. A predsa každá hudobná fráza má aj svoju vlastnú hudobnú zákonitosť bez ohľadu na text a ďalšie možnosti stile concitato. Vzrušený sloh mohol vyjadriť maximálny stupeň bežného afektu, najčastejšie však bojovej a ľúboštnej vášne. Neobyčajne zaujímavé sú postupy, ktorými stupňujúce sa napätie zvyrazňuje intenzívnym využívaním sekvencovania, a imitácie krátkych, melodicky i rytmicky výrazne profilovaných, expresívnych motívov.

Osma kniha madrigalov, vydaná r. 1638, má titul *Madrigali Guerrieri et Amoriosi* con alcuni opusculi in genere rappresentativo. Skladby tejto knihy madrigalov sú vrcholom umeleckou demonštráciou Monteverdiho celoživotného estetického kréda. Je to veľkolepá paleta hudobného zvyrazňovania vášni a súčasne vrcholná rekapitulácia jednotlivých kľúčových tvarov, typov, kategórií, riešení špecifických umeleckých problémov, ku ktorým dospel v procese transformácie madrigalu. V bohatej slohovej palete prevažujú skladby v stile concertato, obohatením o stile concitato vo vokálnom i inštrumentálnom tvare. Básnikmi sú Rinuccino, Guarini a Marino.

V tejto knihe sú publikované aj tri scénické diela: *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, trojdielna scénická kantáta „canto rappresentativo“, ktorej prostredný diel tvorí známe *Lamento della Ninfa*, a *Ballo dell'Ingrate*.

Popri Vojenských a ľúboštných madrigaloch stojí posledná madrigalová zbierka, ktorú Monteverdi sám pripravil do tlače, *Selva morale e spirituale* ako reprezentatívny výber jeho náboženskej hudby. Na čele zbierky je päť svetských skladieb na texty moralizujúceho charakteru. Ich prevládajúcim tónom je melancholické rezignácia, charakteris-

tická pre Monteverdiho posledné roky. Tieto madrigaly sú nesporne intímnu, osobnou spovedou starého majstra.

Posthumná deviata kniha Madrigali e Canzonette à due e tre voci, vydaná r. 1651, priniesla výber skladieb z rôznych období a rôzneho slohu.

Z početných dramatických diel po Orfeovi a Arianne sa zachoval iba nepatrný zloмок. K výpočtu jeho nezachovaných diel netreba komentára: nedokončené intermezzá Le nozze die Peleo e Teti 1616/17 pre Mantovu, nedokončená opera Andromeda 1619/20 pre Mantovu, scénická kantáta Apollo, Benátky, 1620, Gli amori di Diana e di Endimione, prológ a štyri intermezzá pre Parmu, 1628, opera Proserpina rapita, Benátky 1630, opera Le nozze d'Enea con Lavinia, Benátky 1641 (zachovalo sa len libreto). Osobitne bolestivá je strata opery La finta pazza Licori, napísanej r. 1627 pre Mantovu, keďže to bola prvá komická opera vôbec.

Z Monteverdiho benátskej hudobnodramatickej tvorby sa zachovali dve diela: Il ritorno d'Ulisse in patria, predvedená r. 1641 v Teatro San Cassiano, a jeho posledná, vrcholná opera: L'Incoronazione di Poppea, predvedená r. 1642, rok pred jeho smrťou v divadle rodiny Grimanovcov. Libretisti Giacomo Badoaro, resp. Francesco Busenello patrili medzi talianskych dramatikov, ktorí v 17. stor. prispeli do procesu pretvárania pastorálnej a mytologickej hry v historickú drámu.

Strata hudobnodramatických diel vytvorených medzi Orfeom a Ariannou a dvoma poslednými operami znemožňuje sledovať Monteverdiho slohový vývoj na poli opery. Poznáme len konečné štádium, ktoré je úplne iné ako polyfónny sloh v jeho mladosti i jeho raný dramatický sloh.

Okrem vlastných tvorivých výdobytkov, realizovaných do veľkej miery v madrigalovej tvorbe, nie je vylúčené, že na neho vplýval aj sloh jeho žiaka Cavalliho. Vplyv súčasnej benátskej opery sa prejavuje aj v relatívne malom, obmedzenom zástoji samostatnej inštrumentálnej hudby. — Najväčší rozdiel je v novom diferencovaní stile recitativo. Plynulý tok recitativu je prerušovaný spevnými časťami alebo refrénmi v trojdobovom rytme. Sú to prvé kroky k slohovému odlišeniu recitativu a árie, ktoré v ďalšom vývoji vyústilo v rozvinutie slohu bel canto. Hlavnou áriovou formou sú ešte vždy strofické variácie. V uzavretých formách je však bas už cveľa menej statický ako v Orfeovi a organizovaný do veľkej miery v rytmických vzorcoch. Ako dôležitý nový prvok sa zjavujú árie nad krátkymi chaconovými hasmami. Recitativ je obohatený parlandom s rýchlym opakovaním tónov, ktorý Monteverdi používa alebo v dramatickej funkcii stile concitato, alebo na dosiahnutie komického účinku. Aj interpolovanie tragického deja komickými výjavmi (napr. v slohu, kde concertato kombinuje s canzonettou) je novou črtou, ukazujúcou na budúci vývoj.

Najgeniálnejšou črtou je však hudobné zjednocovanie scén, ktoré Monteverdi stvárňuje ako jednotné hudobné organizmy so starostlivo vyvažovanou rovnováhou formy a v jednote s dramatickým výrazom. Ako hlavný formove zjednocujúci činiteľ vo výstavbe veľkých scén so stabilným afektovým obsahom mu slúži princíp opakovania — napr. scéna Penelopy a pytačov v opere Il Ritorno d'Ulisse je vybudovaná ako rondová forma s dvojakým refrénom. Podobne jednotne je organizovaná vrcholná scéna opery, veľká záverečná scéna druhého dejstva, keď Ulysses dokáže svoju totožnosť napnutím luku a zvíťazí nad pytačmi. Jednota slohu, formy a výrazu dramatickej situácie je vždy dokonalá. Tretie dejstvo je dramaticky statické.

I'Incoronazione di Poppea, dielo 75-ročného starca, je Monteverdiho vrcholnou hudobnou drámou a najlepšou ranobarokovou operou vôbec. Iste aj vďaka Busenellovmu libreto, ktorého afektový realizmus ho ideálne stimuloval. Monteverdi tu vytvoril dovŕšenú syntézu svojho vlastného slohu, svojej doby a geniálne anticipoval vývoj 17. stor. Nevyčerpatelná je jeho invenčná potencia. Ani jedno štrukturálne riešenie sa neopakuje. Slohové prostriedky sú exponované na všetkých stupňoch širokej škály možností umeleckého riešenia.

Monteverdi sa stal učiteľom viac než jednej generácie skladateľov, jeho postupy opakovali iní toľko ráz, až sa z nich stali banality. Nikto však nevedel tak spájať zákony hudobnej logiky, dramatického vývoja a hlboko ľudského psychologického výrazu ako on, nik tak nezvládol rovnováhu vitálnej senzualnosti a prísnej disciplíny, najvýstupňovanejšieho afektového výrazu a racionálnej kontroly. Dialektické spojenie zdanlivo nezlučiteľného, rovnováha divergujúceho a syntéza nehomogénneho v dokonalom, pravdivom umeleckom prejave a originálnom, svojskom tvare, — takýto je asi vzorec Monteverdiho geniality. Spoločným menovateľom týchto súčiniteľov — popri veľkosti a originalite talentu — bola v jeho prípade originálna, silná, veľká ľudská osobnosť.

Pri evokovaní jeho ľudského profilu možno sa oprieť o niektoré často nepriame zprávy, čiastočne o jeho korešpondenciu. Jeho listy sú prejavom človeka, ktorý sa vyjadruje priamo, jednoducho, bez vytáčok a taktizovania. Celý jeho životný beh, nie v poslednom

rade jeho nedocenené postavenie na mantovskom dvore, dokazuje, že išiel vždy čestne, priamou cestou. Život bral vážne a svoje povinnosti plnil s maximálnou svedomitosťou. Jeho filozofia umenia prezrádza nanejvýš vážny názor na umenie i na život. Príroda pre neho neznamenaá zmyslovosť, ale prísnu, neúprosnú silu a zákonitosť. Jeho reakcie na útočné polemiky svedčia o duševnej vyrovnanosti, veľkej vnútornej ušľachtilosti a o pevnej viere v seba a vo svoje umenie. Vzťahy medzi ním a spolupracovníkmi aj podriadenými boli vždy dobré, a to medzi rivalizujúcimi hudobníkmi neznamenaá málo. Bolo to iste aj v dôsledku jeho autority, a to nielen umeleckej, ale aj ľudskej, morálnej. Po smrti svojej ženy sa už neoženil, postaral sa však o dobrú výchovu a vzdelanie svojich dvoch synov. Sám si vzdelanie stále dopĺňoval. Od dvadsiatych rokov 17. stor. sa zaoberal štúdiom prírodných vied, dokonca aj alchymistickými pokusmi. Jedna oslavná báseň na jeho počesť ho chváli ako učeného muža, vedca, „profesora“. Z posledného desaťročia jeho života sa nezachovali nijaké listy. Vieme, že r. 1632 prijal kňazské svätenie. Z jeho portrétu z tých čias na nás hľadí veľmi vážna, prísna, tragický múdra tvár. Zdá sa, že v poslednom životnom období sa ho zmocňovala melanchólia nad márnosťou života. Žil utiahnutým, prísny, jednoduchým životom, so stupňujúcim sa sklonom ku kontemplácii. Možno k tomu prispeli aj dojmy zo strašnej morovej epidémie, ktorá r. 1630 spustošila Benátky a po ktorej urobil sľub ísť na púť do Loreta ako prejav vďaky za zachovanie svojho života. Viac ako všetko ostatné o osobnosti Monteverdiho prezrádza jeho dielo. V jeho hudbe i pri tak vystupňovanom zmysle pre senzuálnu hudobnú krásu niet jediného taktu, ktorý by bol umeleckým výsledkom frivolity, rozkošnictva. Človek, ktorý ponímal umenie tak vážne, ktorý s takou neúnavnou húževnatosťou a dôslednosťou zápasil o zmocnenie sa umeleckého ideálu, ktorý v umení nikdy nešiel cestou ľahšieho odporu a nedovolil si najmenší ústupok, musel byť človekom veľkej morálnej sily.

VIERA ŠEDIVA

Claudia Monteverdiho

„Vespro della beata Vergine“

Poznámky k interpretácii

J. M. Dobrodinský

Obvyklý symfonický a vokálno-symfonický repertoár začína sa prakticky dobou vrcholného baroka, t. j. zhruba Bachom, Händlom, Vivaldim. Preto predvedenie diela autora ešte staršieho prináša vždy rad problémov nielen interpretačných, ale často i organizačných. Naše orchestre nemajú potrebné staré nástroje, tým menej hráčov, ktorí by vedeli na nich hrať tak bezpečne ako na nástrojoch moderných. Ťažkosti sú aj s notovým materiálom.

Názor na interpretáciu starej hudby sa v poslednom čase natoľko mení, že už vydania staršie ako 50 rokov sú v rozpore s dnešným názorom na štýlovú interpretáciu. Podobne je to so spevákmi — sólistami. Bežný operný a piesňový repertoár prináša diela starých majstrov tak zriedkavo, že je skoro vylúčené, aby speváci „mali v krvi“ všetky technické aj interpretačné požiadavky starých štýlov. K tomu pristupuje aj špecifický moment v tom, že väčšina predbachovskej hudby používala len v malej miere ženský hlas, naopak, ako s normálnym javom sa počítalo s možnosťami hlasov, chlapcov, kastrátov a falzetistov. Najlepšie sú v tejto relácii pripravené sbory, ktorých repertoár siaha dnes až do 15. storočia. Pravda, aj tu sa názory na štýlovosť veľmi rôznia a menia.

Na základe týchto objektívnych daností — ktoré by sa mali nielen interpreti, ale aj pedagógovia a muzikológovia snažiť postupne zmeniť — pomerne najúspešnejšie by sa mohli predviesť formy malé, s menším počtom účinkujúcich, u ktorých možno predpokladať alebo vypestovať špecifický záujem o túto hudobnú oblasť. Pri predviesaní rozsiahlych vokálno-inštrumentálnych skladieb musí interpret pristúpiť na viaceré kompromisy. Napríklad tomu aj za týchto podmienok pokladám dôsledné presadzovanie starej hudby do dramaturgie našich hudobných telies aj sólistov za najúčinnejší spôsob na dosiahnutie relatívne najsprávnejšej interpretácie.

Prirodzene, na tieto „organizačné“ problémy úzko nadväzujú zásadné otázky interpretácie starej hudby. Interpret musí v podstate riešiť dilemu: zamerať svoju prácu na rekonštrukciu diela, alebo na jeho aktualizáciu. Čo rozumiem pod pojmom rekonštrukcia? Je to snaha čo najpresnejšie sa dopátrať, ako bola skladba predviesaná v čase svojho vzniku a potom túto prax pokiaľ možno verne napodobniť. Aké sú predpoklady pre tento spôsob interpretácie? Priame poznanie, prirodzene, nie je možné, preto sa treba riadiť len nepriamymi údajmi, ako sú opisy rôznych koncertných, operných a oratoriálnych predvedení, charakteristiky vynikajúcich umelcov, zprávy z hudobnej pedagogiky (najmä speváckej), obrazy a iné. Party a partitúry predbachovskej hudby nám pomáhajú málo. Tempové a dynamické označenia sú zriedkavé alebo všeobecné, dokonca ani zápis v zmysle rytmickom a intonačnom nie je niekedy jednoduché jednoznačne prepísať do modernej notácie (viď tzv. *musica ficta*). Veľmi dobrým vodičom sú zvuk a technické možnosti dobových hudobných nástrojov, ktoré sa nám buď zachovali, alebo ktoré možno dosť dobre vyrobiť aj dnes.

Nazdávam sa však, že ani tou najsvedomitejšou prácou sa nikdy presne nedopátrame,

aká bola skutočná prax vzdialených hudobných epoch a obávam sa, že neraz sa dopúšťame podobných omylov, akým bol šťastný omyl umelcov florentskej cameraty pri pokuse o rekonštrukciu antickej drámy. Napokon, kto vie, ako by dnešného poslucháča uspokojila vtedajšia „autentická“ interpretácia.

Druhou krajinou, ktorej hlavným kritériom je priblížiť tieto diela dnešnému poslucháčovi, sú zvyčajne mnohé úpravy — najmä po stránke tempovej, dynamickej a inštrumentálnej. Hoci dnes sa v podstate právom odkláňame od tejto praxe, predsa len nesmieme zabúdať, že práve týmto spôsobom Mendelsohn vzkriesil k životu Bachove veľdiela a že táto prax tak vzdialená dobovej interpretácii nie je celkom dôsledne domyslená, ako sa na prvý pohľad zdá. Možno myslím považovať za fakt, že zápis ranobaroknej hudby bol len základom pre tvorivú interpretáciu (veľmi často aj improvizáciu) inštrumentalistu aj speváka. Bol to práve Monteverdi, čo ako prvý vypisoval inštrumentálne hlasy, ale ešte v Nešporoch neuvádza vždy presne, ktorý nástroj má hrať ten-ktorý part. A že hudobná ornamentika nielen v sólovej hre a speve, ale aj v hre a speve sborom bola pre nás nepredstaviteľne rozbužná, je tiež všeobecne známym faktom. Zviazanie notovým zápisom „až po tú bodku nad notou“ stáva sa, myslím, jedným z rozhodujúcich interpretačných kritérií iba v našom storočí.

Dnešná prax uvádzania starej hudby je, myslím si, asi tak, uprostred týchto dvoch extrémov. Interpret, pravda, musí poznať čo najviac faktov z dobovej praxe, no mal by ich používať len ako inšpiračný zdroj alebo korektívum pre svoju umeleckú predstavu.

Monteverdiho *Vespro della beata Vergine* vydali prvý raz r. 1610 u A. Ricciardiho v Benátkach, a to v hlasoch. Partitúra sa nezachovala. Hlasy z tohto vydania boli základom pre niekoľko neskorších vydání, z ktorých pre praktické použitie prichádzajú dnes do úvahy dve revízie, a to H. Redlicha (z r. 1934) a W. Goehra (z r. 1956), obe vydané v Universal Edition. Obe vydania sú spracované na veľmi serióznom vedeckom základe, a predsa sú — a to nielen v jednotlivostiach — značne odlišné.

Pri svojom predvedení v Bratislave som sa rozhodol pre revíziu W. Goehra, ktorá, zdá sa mi — vernejšie rekonštruuje Monteverdiho originál. Toto rozhodnutie mi potvrdila aj konfrontácia s predvedením v Prahe, kde základom bola revízia H. Redlicha. Hlavným dôvodom mi bol oveľa presnejší a duchu tejto hudby viac zodpovedajúci rytmický a metrický prepis. Obe úpravy sa líšia aj v traktovaní sboru, použití sólových hlasov a v inštrumentácii. S výnimkou jedného prípadu (ktorý uvediem ďalej) sa mi videl pohľad W. Goehra správnejším.

Skladba má celkove trinásť častí, z toho posledné rozsiahle Magnificat (často uvádzané aj samostatne) má jedenásť uzavretých čísiel. Z toho je šesť častí sborových (s prípadnými epizódnymi sóliami), dve časti sóla so sborom, tri časti pre sólové hlasy (čisto sólové alebo ensemblové) a jedna časť inštrumentálna (len so spievaným cantom firmom). V Magnificate je päť čísiel sborových, jeden sbor so sólom, tri časti sólové a jedna časť inštrumentálna (opäť so spievaným cantus firmus). Možno tu rozlíšiť v podstate tri odlišné štýly: polyfonický štýl sborových častí, štýl sólových častí a štýl inštrumentálnych častí (k tomu patria aj ritornely uprostred sborových a sólových partií).

Je samozrejmé, že hlavnou úlohou interpreta je dosiahnuť maximálnu jednotu diela. Z hľadiska vývojového je zaujímavé hodnotiť tieto jednotlivé štýly: štýl sborových partií vychádzajúci síce z klasickej vokálnej polyfónie, ale jasne smerujúci k baroku (objavuje sa napr. už typický barokový komplementárny rytmus, terciové a sextové paralelizmy a pod.). Podobne aj štýl inštrumentálnych partií, ktorý sa mi vidí vývojovo najpokročilejším. Naproti tomu v použití sólového hlasu sa vývoj uberal asi iným smerom. Toto všetko, hoci kriticky vyjadrené, nie je nedocenením skladateľovho génia. Naopak, môžeme len obdivovať, koľko semienok, ktoré mali priniesť plody v dobe vrcholného baroka, zasadiť Monteverdi svojou hudbou. Preto aj môj základný interpretačný prístup bol zameraný na zdôraznenie tejto súvislosti s vrcholným barokom.

Štýl sborových partií je písaný polyfonicky, a to aj tam, kde vzniká pri počúvaní dojem určitej vertikálnej homofóničnosti. V podstate dôsledne používa Monteverdi gregoriánsky cantus firmus. Gregoriánska melódia buď prechádza ako „červená niť“ celým úsekom, alebo je použitá ako úvod, z ktorého sa rozvíja samostatný melodický prúd. Monteverdi jedinečne pochopil a využil špecifikum, skoro by som povedal modernosť gregoriánskeho chorálu, najmä v jeho rytmickej štruktúre. Keby sme chceli dôsledne prepísať tieto úseky do modernej notácie, museli by sme použiť nielen päťdobé, ale aj sedem až jedenásťdobé takty (príklad č. 1). Často by aj jednotlivé simultánne spievajúce hlasy museli byť zadelené do rozdielnych taktov. To by, pravda, veľmi skomplikovalo predvedenie. W. Goehr sa preto pridržal štýlov hlavných druhov taktov: taktu dvojdobého, trojdobého, štvordobého a šesťdobého.

Notácia Monteverdiho je práve asi tak na rozhraní menzurálnej notácie a notácie modernej. Takt ako taký nepozná. Taktovú čiaru používa len sporadicky, aj to nie v dneš-

nom zmysle, ale ako orientačnú pomôcku. Práve v rytmickom prepise je podľa môjho názoru práca W. Goehra veľmi vydarená a predstihuje staršiu revíziu.

Od typicky polyfónnej sadzby väčšiny sborov líšia sa niektoré úseky, kde jasne badať vplyv ľudovej talianskej melodiky. Je tu napr. úsek *Sicut sagittae* (pr. č. 2) z č. VIII., kde sa síce vyskytuje gregoriánsky *cantus firmus*, ale obklopený ostatnými hlasmi spievajúcimi v rytme akejsi siciliány. Z tej istej časti je zaujímavý iný úsek, ktorý nám pripomína „typicky orffovské“ posunutie rytmu z ľahkej doby na ľahkú (pr. č. 3). A konečne máme úseky, ktoré sa neopierajú vôbec o *cantus firmus*, ale sú samostatne komponované, napr. pastorálne „*Illuc enim*“ zo VI. časti (aj s typicky „dudelsakovým“ organovým bodom v base) — pr. č. 4. V tom istom šiestom čísle máme zvláštny prípad, keď Monteverdi ku greg. chorálu pripojuje ostinátny pohyb v base, ktorý sa neskôr stáva základom akéhosi ciaoconového spracovania. Tento osemtaktový úsek sa päťkrát vracia, vždy ale s novo skomponovanými spevnými hlasmi (pr. č. 5/a-5/d). Aby som odlišil tieto časti od úsekov rýdzo polyfónických, dával som ich spievať komornému sboru (W. Goehr ponecháva tieto úseky sčasti celému sboru, sčasti ich prideliť sólistom). Keďže charakter vyslovených sólových partov je štýlove odlišný, považoval som za správnejšie použiť komorný sbor. Tento sbor som použil aj tam, kde som chcel vyvolať kontrast so zvukom veľkého sboru alebo zdôrazniť intímnosť nálady. Napr. v závere IX. časti, kde na text *Benedicta es Virgo Maria* skomponoval Monteverdi religiózne nesmierne hlbokú hudbu a v *Ave maris stella*, kde rytmickou diminúciou témy hymnu v stredných veršoch vytvára náladu akéhosi baletu.

Zmienil by som sa rád o niekoľkých miestach Nešporov, kde sborový part je na prvý pohľad až príliš kontrapunktický komplikovaný. Ako príklad uvádzam úvod VIII. časti (opakuje sa ešte na text *Sicut erat* in *pripico* etc. na záver čísla). Tento desaťhlásy sbor, ako je z notového príkladu zrejme (pr. č. 6), je kontrapunkticky veľmi umelo spracovaný. Imtačné vzťahy: S.I.-T.II.-S.-T.II., A.I.-A.II., B.Ib.-B.IIb., k tomu *cantus firmus* v B. Ia a v B.IIa. Priviesť toto kontrapunktické pletivo do plastického vyznenia sa mi vidí prakticky nemožné. Obvyklý názor na takéto úseky je taký, že tu ide o „papierovú hudbu“ ktorá síce pôsobí veľmi pekne vizuálne, ale prakticky neznie. Nakoniec vo väčšine prípadov je to možno aj pravda. Pravda, domnievam sa, že Monteverdi (našiel som obdobné miesta aj u Bacha) mal predsa len na mysl určitý efekt a azda sa nemýlim, ak usudzujem, že výsledným dojmom malo byť niečo podobné dnešnej aleatorike.

Sólové partie. Nešpory v úprave W. Goehra predpokladajú účasť siedmich sólistov, 2 sopránov, 1 altu (mezzosoprán), 2 tenorov a 2 basov. Ako upravovateľ uvádza, v origináli, okrem vyslovene samostatných sólistických partii, nie je uvedené, čo má spievať sbor, a čo sóla. Tým, že som niektoré partie určené upravovateľom pôvodne pre sóla preniesol do komorného sboru, bolo možné zaoberať sa bez druhého sólového basu. Z úpravy H. Redlicha som prevzal sólové obsadenie III. čísla, ktoré v tejto úprave je určené pre alt (u W. Goehra pre tenor). Zdalo sa mi to správnejšie, lebo je to text zo Šalamúnovej Piesne piesní, ktorý vkladá básnik do úst žene (*Nigra sum sed formosa filliae Jerusalem*).

Zo sólových speváckych partov je najnáročnejší prvý tenor. Zrejme Monteverdi anticipuje virtuózne umenie neskorších talianskych speváckych škôl. Prvý tenorista musí disponovať samozrejmosťou hlasovou technikou. Musí ovládať aj virtuózne prvky, ktoré v pomerne krátkom čase vymizli (napr. opakovanie jedného tónu na jednom vokále) — pr. č. 7. a musí mať aj veľký rozsah (pr. č. 8). Druhý sólový tenor musí byť rovnocenným partnerom prvému tenoristovi. Jeho výkon nevyžaduje azda toľko technickej virtuozity, ale o to väčší je muzikálne náročný. V ansámblach spieva často pod prvým tenorom (niekedy aj pod basom) a pre tieto úseky musí použiť pevnejšiu farbu hlasu. Naproti tomu vo dvoch číslach imituje echovým spôsobom prvý tenor — musí byť schopný zaspievať väčšie piano ako prvý tenor. Prvýkrát je to v IX. čísle, keď druhý tenor neopakuje celú frázu, ale imitujúc ozvenu, opakuje vždy len dve posledné slabiky, čím vzniká nové slovo (napr. „et perfusa gaudio ... audio“, „et benedicam ... dicam“). V tejto partii nachádzame výnimočne dynamické označenie autora — u prvého tenoru poznámku „forte“, u druhého „echo piano“. Snažil som sa tento dojem zosilniť ešte sprievodom tak, že generál-basový part pri echo-tenore hral organ so zavretými žalúziami.

Iná je, myslím, situácia v časti *Gloria Patri* z *Magnificat*, keď druhý tenor vždy opakuje frázu po prvom tenore. Aj v tomto prípade sa za autorových čias iste používal ozvenový efekt. Vo svojom predvedení som však obidvom spevákom ponechal ich spontánny prirodzený hlasový volumen, najmä preto, že každý efekt, toľkokrát používaný aj zneužívaný dobrými aj zlými interpretmi, je podľa môjho vkusu veľmi opotrebovaný. Raz za večer je, myslím, tá pravá miera únosnosti.

Koncipoval som teda toto číslo ako dialóg dvoch rovnocenných sólistov (ako pri inštrumentálnom dvojkoncerte). Druhý dôvod bol ten, že echový efekt zoslabuje emfaticky vzrušené zhudobnenie slávnostného textu (*Gloria Patri et Filio* etc.). V závere je zasa tak jasné nadviazanie II. tenora na I. tenor bez echového opakovania (pr. č. 9), že nazdávam sa, ak moje poňatie prípadne aj odporuje litere, rozhodne neodporuje duchu.

Partia sólového basu, ktorú mi spieval barytonista, má tiež veľký rozsah. Pritom je však dôležité najmä to, aby to bol hlas schopný farebného zladenia s dvoma tenormi, lebo v ansámblových partiách sú tieto tri hlasy traktované s naprostou polohovou voľnosťou a ich križenie je samozrejme (pr. č. 10).

Úloha altu je pomerne malá, sólisticky II. číslo (spomínané *Nigra sum*) plné bohatých náladových možností a jeden verš v hymne *Ave maris stella*. Rozsiahlejší je part obidvoch sopránov, ktoré sú exponované síce prevažne v strednej hlasovej polohe, ale podobne ako tenori vyžadujú perfektné ovládanie koloratúry. Pri obsadzovaní týchto sólových partii treba mať stále v predstave zvuk chlapčenských hlasov. Akákoľvek afektácia alebo dramatizácia, prípustná azda v opere, ale naprosto cudzia detskému naturelu, by tu iste nebola na mieste.

Inštrumentálne úseky. Ako som už spomenul, Monteverdiho označenie nástrojov v hlasoch vytlačených ešte za jeho života nie je presné a dôsledné (podľa W. Goehra, ktorý vo svojom vydaní jasne vyznačuje, ktoré obsadenie pochádza od autora, a ktoré prípadne navrhuje použiť on sám). Podobne je to aj s dynamickým označením (napr. záverečné číslo *Magnificat* má len všeobecný predpis skladateľa: „tutti gli instrumenti e voci et va cantato et sonato forte“ — podrobnejšie údaje chýbajú). A tak treba opäť riešiť niekoľko špecifických problémov.

Monteverdi pre svoje dielo predpisuje použitie týchto nástrojov (príp. nástrojových skupín): 3 cornetti, 3 trombóny, 2 (3) husle, violy da brazzo, kontrabasy, 2 fify, 2 flauty a generálbas (ktorý nie je číslovaný). W. Goehr part viol da brazzo rozdelil medzi violu a violončelo, lebo pôvodný part vyčerpáva prakticky rozsah obidvoch dnešných nástrojov. Z dychových nástrojov treba upozorniť na fify a cornetti. Fifara — nástroj dávno už nepoužívaný — bola malá flauta, ktorá sa dá dobre nahradiť pikolou.

Komplikovanejšie je to s nástrojmi, ktoré Monteverdi nazýva cornetti. Neboli to totiž dnešné trúbky, ale nástroje síce drevené, no nátrubkové. Zvuk týchto nástrojov (viď cinky, serpenty a pod.) sa dá ťažko napodobniť na moderných nástrojoch. W. Goehr navrhuje niekoľko riešení: hrať na trúbky (prípadne *con sordino* — uvádza ako príklad predvedenia Molinariho), na hoboje alebo flauty (príp. *blockflauty*). Použiť dôsledne len jeden z týchto nástrojov po celú skladbu by znamenalo fiasko: hoboje, a tým viac flauty, nie sú dosť zvukovo prierazné v tutti miestach a trúbky — aj keby boli hrané veľmi decentne — by boli zvukovo zasa príliš hrubé v niektorých komorných miestach. Pristúpil som k jedinému možnému riešeniu: v miestach, kde bol potrebný silnejší zvuk, alebo kde charakter partu tomu vyhovoval, použil som trúbky, v miestach jemnejšieho zvuku potom hoboje alebo flauty. (Použitie sordinovaných trúbiek alebo dokonca klarinetov — viď Ghediniho inštrumentáciu *Magnificat* — mi prichodí predsa len nešťastné). V jednom čísle kde je potrebný k trom flautám a basu ešte tenorový hlas, použil som anglický roh. Tam kde pôvodný cornettový part hrali hoboje alebo flauty, použil som — miesto trombónov — fagoty.

Myslím, že tento zásah je inštrumentálne celkom správny, lebo aj zvuk starých trombónov (nástroje užšej menzúry a slabšieho plechu) je jemnejší ako zvuk moderných nástrojov. Vyhovel som tým niektorým zvukovým monštrum, aké by bolo použitie trúbok v ritorneloch hymnu *Ave maris stella* — veľmi jemný komorný tanečný úsek — alebo v *Magnificat* (*Esurientes* — pianissimový dvojhlas ženských hlasov spájaný s 3 cornetami). V *Sonate sopra Sancta Maria* som mal možnosť uplatniť farebné zmeny a celkovú zvukovú gradáciu tejto jedinečnej skladby.

Obsadenie generálbasu nie je v origináli predpísané. Vydavateľ odporúča použiť čembalo a organ (prípadne dva organy — jeden pre tutti, druhý, pozitív, pre sprievod sólistov). Efekt dvoch organov sa dá pomocou obratnej registrácie na modernom organe dobre napodobniť (viď *passus* o sólových hlasoch), pri registrácii čembala boli použité v podstate tri dynamické stupne a tri druhy farieb (tmavá — „lutnový register“, svetlá a ostro-prierazná). Iných kombinácií, žiaľ, (vzhľadom na určitú nevyhnutnú možnosť zvuku) nie je ani čembalo v Redute schopné.

Čembalo som používal v úsekoch rýchlejšieho tempa, alebo tam, kde sa charakter hudby presúva z oblasti „chrámovej“ do oblasti „svetskej“ (napr. v určitých „tanečných“ miestach a pod.). Na miestach uvážene volených som v parte čembala prostý akordický sprievod v duchu dobovej praxe obohatil figuráciami, arpeggiami, rozloženými akordami a pod. Organ som prevažne používal v tutti a na sprievod sboru. Basový linka je samozrejme zdvojená violončelom alebo kontrabasom.

K čembalu a organu som opäť v snahe po väčšej farebnosti partitúry pripojil ako generálbasový nástroj harfu. (V altovom sóle Nigra sum a v úvode a závere hymnu Ave maris stella). Vychádzal som z poznatku, že v ranobarokovej hudbe sa používalo viaceré drnkacích nástrojov, ktoré vývojom z orchestru vymizli. Prirodzene, harfu treba traktovať ináč ako v romantickej hudbe.

Generálny bas v prvom vydaní Nešporov — v Magnificat — má pre nás vzácne údaje: predpis pre organovú registráciu. Pre zaujímavosť uvádzam registráciu slávnostného úvodu: principale solo, principale e ottava, principale ottava e quintadecima, alebo v časti Fecit potentiam (sólové dvojce husle, cantus firmus v sborovom alte, generálbas): principale et registro delle zifare e voci humane.

Zvláštnu pozornosť si zaslúžia dve časti, v ktorých inštrumentálna zložka naprosto prevláda. Je to Sonata sopra Sancta Maria a Sicut locutus z Magnificat. Obidve tieto časti sú vlastne inštrumentálnymi skladbami, ľudský hlas uvádza v jednohlase citát gregoriánskeho chorálu. Sonata je skutočne geniálnou skladbou, najmä ak si ju historicky správne zaradíme. Má dva úseky čisto inštrumentálne (ako úvod A 4/4, 6/4) a osem úsekov so spievaným cantus firmus: B 4/4; C 3/2, 2/4, 3/4; D 6/8; E 6/4; F 9/4; G 6/4; H 9/4; CH = A 4/4, 6/4 + krátky záver.

Táto časť by si zaslúžila samostatný rozbor po stránke kompozičnej — upozorňujem na ňu muzikológov. Pre dirigenta sú tu v podstate tri otázky, na ktoré musí odpovedať: použitie ľudského hlasu, tempové vzťahy a architektonická výstavba. Do celkom samostatného pletiva inštrumentálnych hlasov je vkomponovaný stále sa vracajúci citát gregoriánskeho chorálu na text Sancta Maria, ora pro nobis. Nie je autorom predpísané, aký hlas má tento citát spievať. Zdá sa evidentné, že môžeme vylúčiť sólový hlas, ide o to, akému sboru dáme tento citát spievať. Riešil som to nasledovne:

B: detský sbor, C: detský sbor a ženský sbor, soprány (2 x), D: detský sbor, E: mužský sbor, H: ženský sbor, CH: (prvá časť len inštrumentálna): ženský sbor a detský sbor, záver: detský sbor a miešaný sbor. Striedaným sborových farieb som sa snažil dosiahnuť pestrejšiu farebnú paletu a rôznym spajovaním a zmenou kvantít spevákov aj dynamickú výstavbu. (Dynamickú zmenu nedosahujem teda odťiňovaním jedného hlasu — p, mf, a pod. — ale zmnožovaním hlasov. Vždy sa spieva v prostom spontánnom mf.) Obsadenie pre sbor som stanovil okrem toho tak, aby aj farebne harmonizovalo so zvukom orchestra. (Např. hoboje kombinujem s detským sborom, fagoty s mužským sborom, komorný zvuk orchestra so sopránmi a pod.). Veľmi zaujímavé je aj riešenie tempových vzťahov. Ako z formového prehľadu vidieť, striedajú sa tu veľmi rozmanité úseky v rôznych taktoch. Takmer každý úsek si žiada svoje tempo. Keď to nie sú úseky dlhé (najdlhší E má 33 taktov najkratší záver 4 takty) je veľmi dôležitý plynulý a logický pomer temp. Pomáha nám tu cantus firmus, ktorý i keď sa objavuje v rôznych taktových prepisoch, musí mať stále ten istý tempový a výrazový charakter.

Druhá — prakticky čisto inštrumentálna časť — Sicut locutus je jednoduchšia. Prechádza ňou citát gregoriánskeho chorálu (rytmicky prispôsobený) na slová Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula. Obdivuhodné je, ako celkom prirodzene vedel Monteverdi včleniť gregoriánsku melódiu do inštrumentálnej vety. (Podobných úsekov, pravda, kratšieho rozsahu v rámci väčšej hudobnej vety je v Nešporoch viacej).

Takýto je skutočne len v hlavných črtách opísaný interpretačný pohľad na Monteverdiho Nešpory. Toto dielo sa azda trochu vymyká z Monteverdiho štýlu, ako ho poznáme v jeho madrigaloch a operách. Niet pochyby o tom, že autor vniesol do svojho diela najrôznejšie výrazové prostriedky a — ako som už ukázal — štýl jeho diela nie je absolútne jednoliaty. No základný význam v tejto súvislosti má to, že Monteverdi sa tak dôsledne pridrižiava gregoriánskeho cantus firmus. Citím v tom nielen jeho snahu napísať skladbu cirkevnú, ale predovšetkým vedome si uloženú tvorcovskú autodisciplínu. A v tom, v tejto disciplíne so sputanou senzitívnou fantáziou, je, myslím, kľúč k pochopeniu a interpretačnému stvárneniu vnútornej jednoty diela. Neboia by ťažké zdôraznením drobných efektov dosiahnuť sled interesantných žánrových obrázkov, ťažké je však vybudovať architektúru plnú chrámovej monumentality, a pritom pokory a prostoty. Toto bol totiž, podľa mojej mienky, práve autorov úmysel.

Ján Mária Dobrodinský

Masové hudobné žánre a mladí poslucháči

ANTONÍN MATZNER

Problémy spojené s tzv. masovými hudobnými žánrami, resp. s mierou ich obľúbenosti u mladej posluchátskej generácie, sú stále aktuálne, o čom svedčí okrem iného aj množstvo materiálov, ktoré sa u nás na túto tému v posledných rokoch publikovalo. Táto skutočnosť je na jednej strane logickým dôsledkom ich širokého verejného pôsobenia, no súčasne niekedy dokumentuje dodnes ešte v mnohom nevyjasnený postoj k daným hudobným žánrom, či už zo strany jednotlivcov, alebo celých inštitúcií. Nasledovnú stať som koncipoval viac-menej v duchu nezáväzného príspevku do celej diskusie, pričom som sa formou informatívneho prehľadu usiloval o dočasné zhrnutie problematiky, ktorá sa v jej priebehu objavila.

HUDBA PRE KOHO?

Oboznámme sa najprv aspoň čiastočne so situáciou na úseku masových hudobných žánrov (termín sa v tomto zmysle použil pre značne obsiahlu štýlovú škálu od budovateľskej piesne povojnových rokov až po súčasné formy pop songu) v jej historickom priereze. Keď rok po februárových udalostiach došlo k centralizovanému riadeniu celého nášho hudobného života prostredníctvom jediného zvrchovaného celoštátneho orgánu, v tomto prípade teda Sväzu československých skladateľov, vytvorili sa tým súčasne i nové predpoklady na rozvoj tzv. užitých žánrov, ktoré predtým skôr len živorili na okraji oficiálnej hudobnej kultúry. Celá oblasť masových hudobných žánrov dostala tým do určitej miery odlišnú podobu, ktorá sa najmarkantnejšie prejavila vo zvýšených požiadavkách na jej úroveň, a to nielen vo vlastnom hudobnom zmysle, ale aj po stránke politicko-ideovej, ktorá sa najmä v tomto dynamickom období februárových udalostí javila ako prvoradá. Línia, určená v tomto smere Sväzom, bola jasná a platila rovnako pre oblasť tvorby symfonickej a komornej, ako aj pre oblasť masových žánrov (vzhľadom na ich funkciu možno povedať, že tým skôr platila práve pre ňu) a šlo o to, vytvoriť hudbu vyjadrujúcu prudké zmeny, ku ktorým medzitým došlo vo vývoji politickej orientácie republiky a vnútri samotnej spoločnosti — inými slovami: hudbu budovateľov našej novej skutočnosti. Na tento účel sa zverejnilo veľa rezolúcií, usporiadalo veľa stretnutí (např. celoštátna konferencia o piesni uskutočnená z podnetu SČS v decembri 1955 v Prahe, aktív o zábavnej a tanečnej hudbe usporiadaný spoločne SČS a Čs. rozhlasom v apríli 1958, banskobystrická konferencia o malých hudobných žánroch roku 1960 atď.), publikovalo mnoho štúdií (Havlíček, Sádecký, Válek a i.). Toto všetko malo skladateľom a textárom pomôcť v boji s prežitými formami úpadkovej buržoázie, prípadne západnej kultúry, no predovšetkým pri vytváraní novej vlastnej tvorby, ktorú si žiadala nastupujúca generácia mladých budovateľov socializmu.

Zatiaľ sa použila oficiálna frazeológia sväzových funkcionárov päťdesiatych rokov. Ako vyzerala skutočnosť? V každej z týchto diskusií či v každom referáte sa veľmi hlasne operovalo potrebami toho pomyselného mladého konzumenta (v predstavách rečníkov šlo o usmievavého hrdinu práce, úderníka, ktorý vo sväzáckej košeli budoval priehradu,

vysoko prekračoval plán ťažby uhlia, riadil traktor atď.), prejavoval sa živý záujem o jeho spoluúčasť na procese tzv. demokratizácie umenia (ktorá sa mala mimochodom uskutočniť práve prostredníctvom masových hudobných žánrov) a vôbec sa všelijako inakšie vzorne prejavovala starostlivosť o jeho všestranné kultúrne využitie. V skutočnosti bola celá problematika zúžená na vzťah dvojice tvorca — sväzový funkcionár (teoretik), z ustavičného dialógu ktorých však živý mladý poslucháč so svojimi skutočnými záujmami celkom vypadol. Žiadnemu z množstva závažných záverov, ktoré zaznievali z tribún sväzových konferencií seminárov a aktívov, nepredchádzal solidný vedecký prieskum skutočných potrieb mladej generácie na poli kultúrneho využitia, ba dokonca ani analýza pojmu „mládež“ ako takého.

Všetko bolo zdanlivo v poriadku, pokiaľ sa dalo operovať generáciou vtedy dvadsaťročných, ktorí boli aktívnymi účastníkmi Februára 1948, spoluzakladateľmi a prvými členmi CSM a ktorí spoluprežívali to „obdobie nadšenia pre marxistickú ideológiu a silného vplyvu sovietskej a ruskej kultúry“.¹ No situácia sa radikálne zmenila, keď prišli k slovu príslušníci generačných vrstiev vymedzených ročníkmi 1937–1943 a 1944–1950. Stalo sa čosi celkom nepredvídané: zatiaľ čo renomovaní skladatelia a básnici s patričnou remeselnou aj ideovou prípravou tvorili za výdatnej materiálnej pomoci inštitúcií ďalej svoje diela, adresát plodov ich práce, teda mladý poslucháč, dal naraz prednosť pesničkám dvoch talentovaných diletantov Šlitra a Suchého (a po nich mnohým ďalším), ktorí nielenže nemali príslušnú odbornú kvalifikáciu, ale ktorým chýbala dokonca aj účasť na niektorom z dôležitých zhromaždení na sväzovej pôde, kde sa vážne diskutovalo o tom, čo si mladý poslucháč vyžaduje.

Aby sme si teda mohli zodpovedne klásť otázky, komu chceme svoju tvorbu adresovať a koho ňou myslíme ovplyvňovať, musíme najprv nevyhnutne niečo vedieť o reálnom zložení poslucháckej obce. V tomto zmysle načrtol nové perspektívy seminár o marxistickej hudobnej vede r. 1962 svojím dôrazom na využitie skutočných vedeckých metód, ktoré môžu byť našimi jedinými spoľahlivými pomocníkmi (týka sa to v tejto súvislosti najmä príspevku L. Mokrého O hudobnej sociológii, uverejneného potom v Hudobnej vede, č. III/IV, 1962).

K OBLUBE JEDNOTLIVÝCH ŽÁNROVÝCH OBLASTÍ

Vráťme sa opäť do obdobia na rozhraní štyridsiatych a päťdesiatych rokov, teda do obdobia najväčšieho rozšírenia masových piesní (použitie v zmysle súhrnného označenia pre vnútorné bohato diferencovaný súbor rôznych piesňových typov, napr. budovateľská pieseň, estrádna pieseň, pionierska pieseň a pod.). Konštatujeme, že väčšina tvorby jednotlivých autorov orientovaných na túto oblasť mala potencionálne vytýčené podmienky preniknúť do najširších kruhov poslucháckej obce. Skladby vychádzali zväčša tlačou, tak v oficiálnych nakladateľstvách, ako aj vo forme rozmnožovaných materiálov, určených pre potrebu sväzáckych či iných súborov; zväčša sa nahráli a často vysielali rozhlasom, prevažnú časť z nich vydali na gramofónových platniach. Pri spätnom preverovaní miery ich popularity sa, pravda, stretávame s povážlivým nezáujmom ostro kontrastujúcimi so zmienenými podmienkami. Tým sa, samozrejme, nepopierajú čiastkové úspechy niektorých z nich (Kupředu, levá od J. Seidla, Poděšťové skladby U nás jaro nekončí z filmu Písníčka za groš či titulná pieseň z filmu Zítřej se bude tančit všude, niektoré pesničky sovietskych autorov a ďalšie), no efektívnosť celkovej bilancie žánrov je takmer mizivá. Tak napr. v zozname tanečných skladieb nahratých na štandardných gramofónových platniach, ktoré dosiahli v rokoch 1949–1958 najväčší počet predaných výtlačkov, nájdeme iba jedinú (L. Poděšť: U nás jaro nekončí).² Zaujímavé v tomto smere sú aj výsledky Karbusického a Kasanovho prieskumu uskutočneného r. 1963, kde práve v tej vekovej kategórii, ktorá zahrнула príslušníkov voľakedajšej „budovateľskej generácie“, priaznivo reagovalo na ukážku reprezentujúcu masovú pieseň (za príklad slúžil úryvok zo Stanislavovej piesne Se zpěvem a smíchem) nie celých 15 % opýtaných, kým takmer 40 % skúmaných priznalo, že tento typ vôbec neznáša (u oboch mladších vrstiev mládeže klesol počet pozitívnych odpovedí pod hranicu 10 %, negatívnu odpoveď dala takmer polovica opýtaných).³

¹ Karel Mácha: Mladá generace známá i neznámá. SPN, Praha 1966

² Zoznam uverejnený ako súčasť prílohy publikácie Dušana Havlíčka: O novou českou taneční hudbu, KHRo, Praha 1959

³ Vladimír Karbusický a Jaroslav Kasan: Výzkum současné hudebnosti, hudebního vkusu a zájmů v roce 1963 a jeho výsledky, Studijní odd. Čs. rozhlasu, Praha 1964

Bolo by mylné vyvodzovať z týchto údajov jedneznačný záver, že mladá poslucháči zásadne odmietajú piesne s aktuálnou politickou tematikou — masový úspech Šlitrovho a Suchého Tulipánu či Klempírovho a Štáidlovho protestu songu Pošli to dál totiž jasne ukazujú, že to tak nie je. Stroskotanie celej koncepcie masovej piesne sa teda javí skôr ako dôsledok toho, že autorom sa nepodarilo nájsť vhodné výrazové formy, okrem už spomenutých omylov na teoretickom poli.

Prenesme teraz pozornosť na iný žánrový typ, na jazzovú hudbu. Podľa názoru prevládajúceho u najširšej verejnosti práve ona upútava na seba záujem najväčšej časti mladých poslucháčov. Pravda, preriedené návštevníctvo špeciálnych jazzových akcií (ak nejde práve o niektoré výnimočné reprezentatívne podniky typu pražských jazzových festivalov), ako aj mnohé výskumy ukazujú pravý stav vecí v celkom inom svetle. Predovšetkým záujem o tento vyhranený typ malých hudobných žánrov je podstatne menší, než sa obvykle myslí v nezasvätených kruhoch. Tak napr. Brabcov prieskum, ktorý sa robil r. 1963 medzi 400 mladými ľuďmi (prevažne študentmi) vo veku od 15 do 19 rokov, ukázal, že záujem o jazz prejavila len tretina opýtaných, pričom z niektorých ďalších otázok vyplýva, že časť týchto konzumentov zamieňa ešte vždy jazz s inými typmi malých hudobných žánrov, čo v tomto prípade znamená ďalšie podstatné zníženie konečného počtu kladných odpovedí.⁴ Výsledky Karbusického a Kasanovho prieskumu sú, žiaľ, v tomto ohľade celkom nereprezentatívne vinou nevhodnej voľby nahrávky, ktorá mala charakterizovať daný súbor, takže objektívne činitele boli nápadne skreslené.⁵ Uspokojme sa teda zatiaľ zistením podstatne menšej početnosti jazzového obcenstva, potvrdenie okrem iného aj spomenutým Brabcovým prieskumom. Pravda, okruh jazzových „fanúškov“ je zaujímavý i svojim vekovým zložením. V posledných rokoch sme totiž svedkami nápadného posunutia vekovej hranice konzumentov tejto hudby, inými slovami — jazz zahrňuje čoraz viac poslucháčov skôr starších ročníkov. Na dokumentáciu nám tu môže poslúžiť porovnanie dvoch prieskumov amerického jazzového publicistu Leonarda Feathera z rokov 1955 a 1966, ktoré okrem iného zahrnuli aj európskych poslucháčov, vrátane prívržencov jazzu z krajín socialistického tábora.⁶ Ak v päťdesiatych rokoch najpočetnejšiu skupinu jazzových „fanúškov“ tvorili 20-roční (8,2 % z približne 1000 opýtaných), pri opakovanom prieskume r. 1966 sa zistilo, že najväčšia časť špecializovaného jazzového obcenstva patrí do vekovej kategórie medzi 21 až 25 rokov (18,4 %; celkový počet opýtaných sa neuverejnil). Veľmi príznačné je aj to, že kým poslucháči pod 40 rokov tvorili r. 1955 iba 1,4 %, r. 1966 sa ich počet nápadne zvýšil na 16 %. Napokon v tomto bode môžeme operovať s vlastnými číslami, ktoré priniesla tá časť Dorůžkovho prieskumu (organizovaného spoločne s redakciou časopisu Melodie a hudobnovzdelávacou redakciou Čs. rozhlasu), ktorá sa týka obluby malých hudobných žánrov a je zameraná na poslucháčov združených v jazzových kluboch (pozri nasledovnú tabuľku).⁷

Celkový počet skúmaných: 405

Veková kategória	Počet v %
19 — 24 rokov	48,7
25 — 39 rokov	33,1
15 — 18 rokov	12,6
46 — 59 rokov	5,6

Hĺbkou záujmu špecializovaných milovníkov jazzu o zvolený žáner zaujímavo dokladajú niektoré ďalšie údaje oboch Featherových anket. Tak napr. viac než 1/5 tzv. fans venuje počúvaniu jazzu viac než 25 hodín týždenne (v päťdesiatych rokoch najväčšia

⁴ Jindřich Brabec: Taneční a jazzová hudba v životě mladých lidí, sb. Taneční hudba a jazz 1964–65, SHV, Praha 1965

⁵ Išlo o snímku Pražský charleston v podaní Pražského dixielandu (Supraphon 013396), ktorý by určité časť odborníkov zrejme zaradila skôr do oblasti tanečnej hudby s jazzovými prvkami, pričom voľba tejto snímky mohla navyše u mnohých opýtaných evokovať spomienky na nedávno prešlú vlnu masového charlestonového revivalizmu

⁶ Leonard Feather: The Encyclopedia Yearbook of Jazz, Horizon Press, New York 1956; ten istý autor: The Jazz Fan — 1967, Down Beat Magazine, Chicago, Vol. 34, No. 7

⁷ Lubomír Dorůžka: Obliba malých hudebních žánrů a obecná hudebnost. Hudební rozhledy, č. 7/8, 1967

časť fans počúvala 10 až 15 hodín), čo je doba, ktorá vyplňuje zhruba 3/5, a v niektorých prípadoch až 4/5 ich všetkého voľného času (v zmysle disposable time). K tomu treba dodať, že prevažná časť týchto „fanúškov“ (konkrétne 60 % pred 10 rokmi) počúva ešte i klasickú hudbu. O niektorých ďalších vlastnostiach milovníkov jazzu sa zmienime ešte v súvislosti so vzťahom mladých poslucháčov k malým hudobným žánrom prostredníctvom technických prostriedkov na rozširovanie informácií.

Najväčší okruh mladých poslucháčov, ako zhodne potvrdzujú aj spomenuté prieskumy, má v súčasnosti moderná tanečná hudba. No ani tu nie je všetko celkom jasné a zdá sa, že práve na tomto spoločensky značne aktuálnom úseku nám chýbajú mnohé potrebné dáta elementárneho charakteru. Eventuálne prieskumy by si nevyhnutne žiadali ďalšiu diferenciaciu vnútri tohto súboru, lebo je celkom logické, že napr. také protikladné slohové typy, ako je klasický evergreen, ktorý vyrástol z tradícií swingu music, a naproti tomu tvorba z okruhu beat music priťahujú aj odlišné typy poslucháčov. Ak teda hovoríme, povedzme, o všeobecnej popularite beatovej hudby medzi mládežou, vystihuje sa v skutočnosti len časť pravdy. V tomto smere nám môže všeličo osvetliť porovnanie výsledkov ankety o Zlatého slávika vypisovanej každoročne redakciou časopisu Mladý svet s výsledkami ankety o „beatovú osobnosť roku“, usporiadanej klubom Olympik. Tak napr. r. 1965 sa medzi beatovými osobnosťami roku v kategórii vokálnych sólistov neobjavilo meno ani jedného speváka či speváčky, ktorí sa umiestnili na prvých dvadsiatich miestach rebríčku Mladého sveta. Inými slovami: je zrejmé, že sa tu obdobne zamieňajú pojmy (v tomto prípade modernej tanečnej hudby strednej alebo, ak chcete, klasickej línie s beatom), ktorého svedkami sme boli už v súvislosti s modernou tanečnou hudbou a jazzom. Možno dokonca vysloviť domnienku, že beat music si dnes vytvára obdobne špecializovaný okruh prívržencov, ako má jazzová hudba, ktorý je však tiež iste oveľa menší, ako sa obvykle tvrdí. A je celkom možné, že vlastnosti tohto „beat fan“ sa nebudú veľmi líšiť od vlastností jazzového „fanúška“, hoci rozdiely v náročnosti na apercepciu oboch žánrov pravdepodobne budú ešte určitý čas značné. Po tejto stránke tu zohráva dôležitú úlohu okolnosť, že hudba rock'n'rollovej oblasti (vrátane súčasného beatu) ešte stále nevyžaduje akúsi podrobnejšiu predbežnú orientáciu v oblasti hudby ako takej, ďalej čiastočne aj to, že jej história je — i napriek pätnásťročnej existencii štýlu — predsa len trochu mladá. Hoci aj tu sa situácia mení (najmä v súvislosti s niektorými novšími prácami Beatles tak, ako ich zachycujú ich posledné 2 LP Revolver a Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band) a bude zaujímavé sledovať, kam až pôjde pôvodné beatové obecnstvo za svojimi idolmi, ktorí dnes zreteľne aspirujú na pomerne náročný umelecký prejav.

DOSA H VPLYVU TECHNICKÝCH PRENOSOVÝCH KANÁLOV

Prostriedky diaľkového šírenia informácií majú dnes v oblasti rozširovania malých hudobných žánrov absolútnu prioritu. Tento stav prameniaci z dôsledkov priemyselnej civilizácie a začínajúceho procesu vedecko-technickej revolúcie, zmenil celkom od základov pôvodnú štruktúru vzťahov vzájomnej súčinnosti celej spoločnosti, v hudobnej obci konkrétne stav medzi tvorcom a konzumentom. Na jednej strane sa kladne podieľal na jej premene, hudobná obec postupne nadobudla celkom novú podobu, predovšetkým značné rozšírenie⁸, na druhej strane mal čiastočne negatívny vplyv na istú stratu autentičnosti týchto vzťahov, ktorého sprievodným znakom na hudobnom poli bolo trebárs nápadné zníženie záujmu o aktívne rebenie hudby v hudobných kruhoch nadšencov. Beatové hnutie nás však pritom markantne presvedčilo, že toto konštatovanie nemusí byť vždy a za všetkých okolností pravdivé, ak vezmeme do úvahy nebývalý rozvoj amatérskej hudobnej tvorivosti mládeže, na ktorom sa okrem iných faktorov významne podieľali aj technické prostriedky (v tomto prípade najmä mg. pásik).

Pokiaľ ide o nešpecializované vrstvy poslucháckej obce, najvýznamnejším prostriedkom šírenia vplyvu masových hudobných žánrov je rozhlas. Napokon je to potvrdené aj množstvom, ktoré zaujímajú v celkovej vysielacej časovej ploche venovanej hudbe; v našich pomeroch obhospodaruje zhruba 3/5 tohto času práve redakcia malých hudobných žánrov⁹. V okruhu špecializovaných „fanúškov“ hlavný záujem sa presúva na technické kanály s časovou charakteristikou schopné reprodukovat hudobnú snímku zo zvukového záznamu, teda smerom ku gramofónovej platni a mg. pásiku. Mieru tohto vplyvu

nám dotvrdzuje Featherov prieskum, z ktorého vyplynulo, že väčšina jazzových poslucháčov prichádza do styku s hudbou prostredníctvom platní a rozhlasu, no živý, autentický posluš (night-cluby, koncerty) zahrňuje podstatne menšiu skupinu opýtaných. Iným dôkazom je Featherova tabuľka, ktorá prináša odpoveď na otázku, koľko dolárov týždenne venujú opýtani na nákup gramofónových platní. Najpočetnejšia kategória (17,2 %) kupuje podľa Featherových údajov viac než jednu, prípadne až dve LP platne za týždeň(!). Obdobná situácia pravdepodobne panuje i v kruhoch milovníkov beatovej hudby. Dôsledky tejto situácie sa zatiaľ najnápadnejšie prejavujú v skracovaní životnosti jednotlivých skladieb (stačí, ak porovnáme úspešnosť dnešných hitov zaznamenanú v rebríkových akciách typu Hit-Parade, ako sú 13 na húpačke alebo To Ten Supraphonu, so situáciou, ktorá na tomto úseku panovala asi pred 10 rokmi; Petrova Pieseň pri Kristinku mohla napr. v polovici päťdesiatych rokov vyjsť v reedícii ešte 14 mesiacov po svojom prvom vydaní, čo by bolo v dnešných pomeroch celkom nemysliteľné). Rozšírenie technických prostriedkov určených na masovú komunikáciu má však aj svoj špecifický hudobný vplyv. V posledných rokoch napr. rastie počet skupín orientovaných vyslovene len na štúdiovú prácu (tieto metódy postupne akceptujú aj súbory), hlavňou náplňou ktorých boli ešte pred povedzme dvoma rokmi verejné vystúpenia (mimochodom platí to hoci aj o Beatles). Vidíme teda, že technické prostriedky tu môžu pôsobiť nielen na šírenie a obľubu jednotlivých žánrových typov, ale v istých prípadoch môžu ovplyvňovať aj ich vlastný hudobný vývoj.

ZÁVER

Na jednotlivých prípadoch sme si dokumentovali mieru rozšírenia malých hudobných žánrov medzi mladými poslucháčmi. Zámerne sme obišli úlohu i význam, ktoré majú v živote formujúceho sa mladého jedinca. Tieto faktory môžu byť tak pozitívne, ako v niektorých čiastkových zložkách negatívne, a dokonca i spoločensky priam škodlivé (beatové akcie sa za určitých okolností stávali dostaveníckom rôznych asociálnych vrstiev mládeže, inokedy dejiskom výtržností a konfliktov s orgánmi verejnej bezpečnosti a pod.). Neznamená to, že by sme tieto problémy nevideli alebo podceňovali. Chce-me tým povedať len toľko, že riadnemu skúmaniu celého javu musí predchádzať dôkladná znalosť situácie, overená pokiaľ možno čo najväčším množstvom prieskumových akcií. Len za týchto okolností možno viesť úspešný dialóg medzi hudobnými teoretikmi a tvorcami, len tak možno úspešne ovplyvňovať vývoj masových hudobných žánrov v duchu úloh, ktoré sa kladú na celú oblasť nášho kultúrneho frontu.

ANTONÍN MATZNER

⁸ Abraham Moles hovorí v tejto súvislosti výstižne o premene pôvodného aristokratického spoločenstva na spoločnosť demokratickú.

Porovnaj: A. Moles: Uvedení do současného stavu hudby, sb. Nové cesty hudby, SHV, Praha 1964

⁹ Jaroslav Příkrýl: Velká práce s malými žánry, Hudební rozhledy, č. 19, 1965.



ROZHOVORY S INTERPRETMÍ

Yveta Czihalová

Najprv niekoľko lexikálnych údajov: Narodila sa (hádám to môžeme prezradiť) 14. septembra 1939 v Zúrii; z dvoch koníčkov – záľube v maľovaní a hudbe – sa najprv rozhodla pre ten prvý. Stala sa žiačkou Školy umeleckého priemyslu v Bratislave, kde aj maturovala roku 1957. No napokon sa predsa len rozhodla pre dráhu hudobníčky-speváčky (i keď sprvu nebolo jasné, či bude sopranistkou alebo mezzosopranistkou); zapísala sa na VŠMU v Bratislave (rok po maturite). Absolvovala roku 1963, už rok predtým získala I. cenu v Súťaži tvorivosti mládeže a angažmán v opere SND – tentoraz však definitívne ako mezzosopranistka. Na škole okrem iného vytvorila Saišu v opere J. Pauera *Žvanivý slimejš a Dorabellu* v Mozartovej *Così fan tutte*; v SND začínala menšími úlohami – napr. *poloveckým dievčatom* v *Kniežaťovi Igorovi*, *kuchárikom* v *Rusálke*, *Mercedes* v *Carmen* (zväčša vo forme tzv. záskokov).

Nie každému spevákovi sa podarí „zakotviť“ hneď na reprezentačnej národnej scéne; nejeden z nich musí na vidiek, ba dosť je takých, ktorí roky nemajú možnosť uplatniť svoje školenie. Vy ste hneď začínali tam, kam sa nejeden z Vašich kolegov dostal až po rokoch. Zdá sa mi však, že vaše „tovarišské“ roky boli trochu dlhé – veď iba v minulej sezóne ste dostali dve titulné úlohy. Aký je Váš názor na Vaše „zabehávanie“ sa v opernej prevádzke?

Domnievam sa, že dva-tri roky stačia na to, aby sa človek na „doskách, ktoré znamenajú svet“ cítil bezpečne – ak už nie ako „doma“, tak aspoň aby si na ne zvykol. Predsa som však rada, že u mňa toto obdobie trvalo dlhšie; veď sa aj hovorí „pomaly ďalej zájdeš“. Som totiž presvedčená, že nič nemôže začínajúcemu spevákovi uškodiť viac ako nevyužitá väčšia príležitosť hneď na začiatku jeho umeleckej dráhy: môže ho postaviť do nepriaznivého svetla u umeleckého vedenia, podlomiť mu sebadôveru – môže teda veľmi negatívne ovplyvniť jeho ďalšie osudy. Lepšie je začínať niekoľkotaktovými „štekmi“. Pravdaže, i v tých sa možno pomýliť – ale z toho nik nebude robiť tragédiu. Po-

stupným zmocňovaním sa väčších a väčších úloh odpadá nebezpečenstvo, že sa skoro opotrebuje hlasový orgán, čo je vždy akútne, i keď spevák úspešne začína rozsiahlejšími partiami; každá z nich skrýva úskalia chúlостivých miest i celkovej „výdrže“ – nie každý dokáže si rozložiť sily tak, aby ho interpretoval s dostatočnou sviežosťou a intenzitou. Okrem toho „záskoky“ – preberanie úloh na zväčša jednu skúšku, ba niekedy i bez nej – je skvelou školou pohotovosti, previerkou muzikality a neraz i vynaliezavosti; inštrukcie režiséra, resp. jeho asistenta sú niekedy také stručné, že človek je priamo nútený improvizovať – samozrejme tak, aby to nenarušilo rámec predstavenia.

A ešte jeden dôvod, prečo som rada, že som začínala „od piky“: mezzosoprán dozrieva pomerne pomaly – aspoň mne sa tak zdá. Napokon si ozaj nemôžem sťažovať: i napriek veľmi silne obsadenému mezzosopránovému sboru v opere SND – mám na mysli umelkyne takého formátu, ako sú Hanáková, Hazuchová, Sedlářová a Baricová – som sa dočkala veľmi pekných úloh.

Myslíte zrejme na Gluckovho Orfea a Bázlikovu Luciu. Ak dovoľíte: ktorá je vaša vôbec najobľúbenejšia kreácia?

Ťažko mi je vyjadriť sa jednoznačne. Veľmi som sa tešila na Orfea – už aj preto, že mám v láske starú muziku. Ale aj Lucia sa stala „vecou môjho srdca“, hoci jej technické zvládnutie nebolo ľahko rozlúsknuteľným orieškom – a to ani nie tak pre dosť nezvyklé intervaly, ale najmä pre pomerne vysokú polohu jej partu. Som však rada, že – okrem troch „punktovaných“, znížených tónov – som ju našťudovala v tej podobe, v akej ju skladateľ zamýšľal.

A aká bola Vaša spolupráca na týchto postavách s režisérom, zhodou okolností tým istým – Branislavom Kriškom?

V Orfeovi a Euridyke šlo všetko ako „po masle“. Kriška mal premyslenú koncepciu prakticky do všetkých detailov – vychádzal dôsledne z antických výtvarných prejavov, sôch, malieb na vázach, reliéfov atď.; v ich duchu nás štylizoval do sošných póz, pravda, s nutnosťou plyných prechodov od jednej k druhej. Osobne si ani neviem predstaviť lepši spôsob stvárnenia tejto opery. V Petrovi a Lucii to bolo zložitejšie. Režisér, vychádzajúc dôsledne z partitúry, snažil sa opäť o štylizáciu – ale v inej rovine: celý príbeh traktoval v podobe symbolu. Zároveň však chcel využiť individuálne danosti všetkých hercov – teda nás, alternantiek Lucie, Luby Baricovej a mňa, v prvom rade. V priebehu skúšok – striedali sme sa na nich zväčša bez toho, že by sme boli vzájomne sledovali svoju prácu – sa však začali črtiť dve priveľmi odlišné Lucie: moja éterická až námesačná a Ľubina zemite realistická. Bolo treba siahnuť k určitému kompromisu. Pravda, určité rozdiely ostali – domnievam sa však, že je to tak správne.

Určite! Škoda len, že sa tomu v kritikách nevenovala dostatočná pozornosť – azda aj preto, že referáty sa píšu z prvej premiéry a na tej ste stelesnili Luciu Vy. Lež opusťme na chvíľu kráľovstvo Thálie a prejdime do prostredia menej vznešeného: na koncertné pódium. Ako sa tam cítite?

Veľmi dobre – lež chcela by som tam byť častejšie. Pravda, občas sa mi síce „ujde“ účinkovanie v sólových partoch vokálnoorchestrálnych diel, ale posledný spevácky recitál som mala pred tromi rokmi! A hoci príprava každého samostatného vystúpenia je veľmi náročná, predsa ho považujem za nevyhnutnú súčasť činnosti každého speváka. Takéto sústredenie sa výlučne na problémy muzikálne, slohové, výrazovo-technické má blahodarný vplyv i na výkony v operách. Lenže na Slovensku chýba tradícia speváckych piesňových koncertov – a tak spevákom neostáva nič iné, ako viac či menej trpezlivo

čakať a z času na čas prijať účinkovanie na výchovných koncertoch. Ale to je iba nedokonalá náhražka: predpoludňajší termín — a z neho plynúca nedokonalá rozospievanosť — ako aj nutnosť výberu diel s dramatizovateľnými textami nemožno porovnať so samostatným koncertom. Pravda, tým nepopieram výchovný význam takýchto vystúpení.

Viem, že z koncertného spevu sotva kto „vyžije“; Dorothy Dorow, Zara Doluchanova, Bruce Abel a zopár ďalších sú len malé výnimky potvrdzujúce pravidlo, že spevákovým domovom je opera — i skvelý Dietrich Fischer-Dieskau pôsobí v opere. No už naši českí kolegovia sú na tom omnoho lepšie než my — tam spevácke recitály už dávno zapustili korene a o návštevníkov na nich niet núdze. Lež slovenský spevák vystupujúci v Čechách alebo na Morave je bielou vranou — a opačne tiež. Nešlo by to zlepšiť?

Neviem, nie som na to kompetentný. Ale vráťme sa radšej k opere! Aký je, podľa Vás, hlavný problém našej opernej praxe — nemyslím vyslovene na operu SND, ale na československé hudobné divadelníctvo všeobecne?

Nemožnosť dokonalej špecializácie na úlohy určitého užšieho odboru, ktorá je vo väčšine zahraničných divadiel — na Východe i na Západe — samozrejmosťou. Delenie na lyrické, dramatické (hrdinné) a tzv. mladodramatické — t. j. prechodný typ medzi nimi — je dnes už príliš rámcové; aj v týchto „kolonkách“ je ešte veľké množstvo priehradiek. No moloch našej opernej prevádzky na to neprihliada — a čo horšie, neraz ani nedáva možnosť dostatočne sa pripraviť na prechod z jednej úlohy na druhú, ktoré sú svojím charakterom diametrálne odlišné: jednoducho niet na to času. Neraz sa to zdôvodňuje frázou, že dobrý spevák má dokázať zaspievať všetko. Následok však môže byť práve opačný — že máločo dokáže zaspievať poriadne.

Možnosť užšej špecializácie je iste jedným z magnetov, ktoré priťahujú mojich kolegov do zahraničia — i keď nepopieram, že veľkú úlohu v tom hrá i finančná stránka: vari nikde v Európe nie sú speváci odmeňovaní tak nízko ako v Československu, v krajine s takou skvelou hudobníckou povestou.

Máte pravdu — ale aj tak sa mnoho ľudí u nás díva na umelcov, najmä hercov, ako na ľudí pohodlne žijúcich, a zväčša ani nemá predstavu o náročnosti ich práce. Mohli by ste z vlastnej skúsenosti povedať, čo všetko sa požaduje od profesionálneho speváka?

Predovšetkým dostatočné vzdelanie — nielen hudobné, ale aj všeobecné. A to znamená odriekanie už od detstva. Treba cibriť pamäť, učiť sa jazyky — osobne sa domnievam, že spevák musí ovládať minimum tri cudzie reči, veľa cvičiť — pri klavíri i bez neho, poznávať čo najviac hudobnej literatúry — nielen opernej a piesňovej, a, samozrejme, byť pod stálym pedagogickým vedením. Spevák-herec sa musí vyznať v literatúre, výtvarníctve, histórii, etikete atď. príslušných štýlových epoch — a nemôže nebyť zároveň človekom svojej doby, nepoznať výdobytky moderného umenia a techniky. To znamená pracovať, študovať, chodiť okolo seba s otvorenými očami. No mechanické nadobúdanie vedomostí nestačí. Ruka v ruke s ním musí ísť etické zdokonaľovanie človeka. Som presvedčená, že kvalita interpretácie je závislá od duševného bohatstva človeka.

Prítom nemožno zanedbávať rodinu — a zároveň sa pripravovať na bezprostredné úlohy: skúšky a predstavenia v divadle, štúdium nových kreácií, prípadne i „záskokov“, koncertantných vystúpení. Sú speváci, ktorí v deň vystúpenia ani nehovoria, chodiac so zápisníkom. Nepatrím k nim, ale musím dodržiavať prísnu životosprávu, nefajčiť, nepiť alkoholické nápoje. Hotová mníšska regula!

Najviac ľutujem, že pri takomto spôsobe života mi cez rok málokedy zvýši čas na môjho „koníčka“ — modelovanie a maľovanie. Preto sa vždy teším na dovolenku — aspoň vtedy sa mu môžem sústavnejšie venovať.

Ako Vás pre „život“ — pre Vašu profesiu — pripravila škola?

Čo sa týka špeciálneho speváckeho školenia a výučby dejín hudby na VŠMU som naozaj spokojná. Podobne s estetikou — až na to, že vtedy ešte neboli vydané skriptá dr. Ferenczyho, čo prekážalo hlbšiemu záberu. Horšie to už bolo s režisérsnym vedením a pohybovou výchovou vôbec — i keď sa, myslím, od čias mojich štúdií pomery zlepšili pôsobením doc. M. Mrázkovej z Brna. Vysoká škola nám nedala dostatočný rozhľad v hudobnej literatúre, ba neraz nás zaťažovala predmetmi zďaleka nie takými dôležitými v neprimerane veľkom rozsahu. Najviac vyčítam VŠMU skutočnosť, že jej chýba predstava, akého človeka vlastne chce vychovať. Ideál komplexného vedomostne i duchovne kvalitného človeka, toľkokrát proklamovaný, sa zďaleka narealizuje. Nie je to však chyba len VŠMU. Nášmu všeobecnovzdelávaciemu i odbornému školstvu — mám na mysli základné a najmä stredné školy — chýbajú znaky charakteristické pre staré gymnáziá: fundovaný rozhľad vo všetkých základných odboroch ľudského vedenia vrátane ovládania cudzích rečí a rozvíjanie schopností samostatného, logického myslenia.

Dúfajme, že sa tolepší — napokon prvé kroky v tomto smere sa už urobili. Mňa by však ešte zaujímalo, čo sa v najbližšom čase chystáte naštudovať?

Chystám ďalší samostatný recitál — ako aprobačnú prehrávku pre Sväz skladateľov. A v opere? Nechajte sa prekvapiť!

Zhováral sa —r—

Tvorba

Komorne diela A. Očenáša

Concertino pre flautu a klavír (alebo komorný orchester), op. 27

Trio pre husle, violončelo a klavír, op. 36

Fresky pre husle a klavír, op. 37

Poéma o srdci pre sólové husle, op. 38

„Človek je natoľko umelcom, nakoľko si i v dospelosti uchoval v srdci poéziu detstva“ — takto nejakoby bolo možné zhrnúť výroky mnohých veľkých ľudí o detstve ako nevyčerpatelnej studnici inšpirácie umeleckých diel. Je to hlboká pravda, potvrdzovaná doslova každodenne. Ba vari by v spomínanej úvodnej vete bolo možné nahradiť slovo umelec slovom „človek“. Aspoň ja osobne som o tom presvedčený. Veď či možno niekoho nazvať človekom v plnom zmysle tohto slova, ak nemá zmysel pre krásu, pravdu, dobro, priateľstvo, obetavosť, súdržnosť, ak sa prestal tešiť z pohľadu na kvitnúce stromy, voňajúce kvety, rozvíjajúce sa kriky, modrú oblohu i jagot hviezd...?

Pravda, detstvo každého prebiehalo v inom prostredí, v iných okolnostiach, bolo poznačené množstvom zážitkov. Odlišný pramení v základe tá rozmanitosť mentality, charakteru, povahy, „náture“ tých ľudí, pre ktorých detstvo nie je už dávno rozplynulosťou sa hmlou, ale stále otvorenou knihou ilustrovanou pestrými obrázkami, nádhernými ktorých s postupujúcimi rokmi ešte vzrastá. Lebo taká už je zákonitosť psychiky citlivého človeka: čím viac sa mu minulosť vzdaluje, tým jemnejšími sa stávajú tmavé farby, nejedna zdanlivo obyčajná príhoda začína nadobúdať význam kľúčového momentu, ba i utilitárne relikty dostávajú patinu vzácnosti. Po období „Sturm und Drangu“ sa každý skôr či neskôr začína stabilizovať. Obyčajne sa to nezaobíde bez návratov do detstva predovšetkým. Lež aj roky medzi dospelosťou a týmito návratmi sa hlásia o slovo. A tak prichádza k rozmanitým spôsobom syntézy múdrosti zrelého človeka a zvedavosti rozvíjajúceho sa dieťaťa; jej plody — najmä na poli umenia — majú neraz veľmi zaujímavú podobu a ojedinelú príchuť.

Takýmito znakmi sa vyznačuje aj komorná tvorba A. Očenáša, ktorá vznikla v tomto desaťročí. Pravda, nemožno povedať, že by sa už skôr neboli objavili, veď vývoj nielen umenia, ale i jednotlivca prebieha zväčša vo viacerých prúdoch, neraz (najmä v období formovania sa osobnosti) navzájom sa prelínajúcich. A tak ne jeden znak označovaný za charakteristický pre „posledného“ Očenáša, možno vystopovať už skôr. Ale celok je viac než holý súčet prvkov. A tak práve vzájomná komplementárnosť, ba až vzájomné umocňovanie týchto znakov dávajú možnosť písať v jednom článku o jeho viacerých dielach.

Spoločným základom ich všetkých je slovom ťažko vystihnuteľné transformovanie rázovitého selčiansko-priehodského folklóru. Jeho podrobná charakteristika je vecou hudobnej folkloristiky; na tomto mieste poznamenávam toľko, že svojim valaským rázom je veľmi príbuzný detvianskemu. No v natureli jeho tvorcov je predsa len určitý rozdiel. Selčania sú introvertnejší, menej prejavujú navonok svoje city a nálady. To sa odráža, samozrejme, aj na forme prejavu; či už vo veselosti, alebo v smútku je tento ľud o čosi zdržanlivejší — no o to väčšia je jeho emocionálna intenzita. Očenášovo detstvo prebiehalo v posledných rokoch narušenej existencie tohto folklórneho mikrosvetu a duchovne ho poznačilo na celý život. Determinizovalo jeho zrelý kompozičný sloh.

Tento sloh je charakterizovaný — na základe práve spomínaného umeleckého pretavenia rodných tvorivých zdrojov — lapidárnosťou a pôsobivosťou hudobných nápadov. Ich invenčná nosnosť je pre umeleckú hodnotu prvoradým činiteľom. Nápad je rozhodujúci, formová výstavba je ním podmienená. Originálnosť Očenášových nápadov takto tým viac vynikne. V tejto súvislosti treba vari hneď poznamenať, že vôbec celková faktúra jeho posledných diel je veľmi priehľadná — až asketicky jednoduchá. Je to však jednoduchosť zdanlivá, príznačná pre zrelého majstra. Zaujímavé je tiež postupné zužovanie nástrojového obsadenia recenzovaných skladieb — ak beriem za východisko verziu Concertina so sprievodom sláčikového orchestra: Trio (pre husle, čelo a klavír), Fresky (pre husle a klavír) až k úplnej redukcii na sólový nástroj v Poéme o srdci (husle sólo); Očenáš akoby sa — či už vedome, alebo podvedome — čoraz intenzívnejšie snažil o maximálnu redukcii na základné elementy svojej tvorivej poetiky: melodiku, rytmiku a dynamiku, samozrejme, v určitom architektonickom rámci.

Pomalé časti sú vôbec najpôsobilivejšími

výtvarmi Očenášovej fantázie predovšetkým invenčnou originalitou ich základných myšlienok. Niekedy sú to myšlienky pomerne jednoduché (I. a III. časť Concertina, I., II. a IV. časť Poémy), inokedy širokodýché (I. a III. časť Tria, III. časť Fresiek), no aj vtedy sa skladajú z málo prvkov, obvykle je ním striedanie durového a molového kvintakordu (v tomto sa zjavne prejavuje príbuznosť s valaskými spevmi) v samostatných spojeniach (III. časť Tria); I. časť (a epilóg) Concertina má za základ ich redukcie — striedanie veľkej a malej tercie na spôsob fujarovej improvizácie, kým III. časť Fresiek tetrachordálny základ (tzv. chromatický mezzotetrachord) koloruje už od začiatku rôznymi štebotavými figuráciami a výplňovými sekundami. I. časť Poémy má opäť tetrachordálny pôdorys tzv. chromatického mezzotetrachordu, v II. jej časti je jadrom zostupná „vzdychová“ sekunda a III. časť vychádza zo striedania zostupných tercií a sekúnd v ambitte tetrachordu — ide teda o kombináciu oboch spôsobov. Všetky tieto melódie majú voľný, rubátový až parlandový spôsob prednesu.

Pravdaže, ostať pri východisku hudobného procesu ešte nestačí; treba sa pokúsiť aj ten aspoň v skratke charakterizovať, hoci je téma do značnej miery jeho určujúcim elementom — v niektorých prípadoch sa temer nemeni: V III. časti Tria jeho úvodná 16-taktová myšlienka — vo svojej prvej polovici prevažne klesajúca, v druhej zas stúpajúca, čím vzniká zaujímavá symetria — sa (s výnimkou jej kódy) len obohacuje sprvu zdržanlivým, neskôr však rozvinutejším sprievodom, pozostávajúcim najprv len zo zádrže, neskôr protihlasu a napokon i ostinátnych pasážových figur. Tak postupne vzniká dynamická gradácia, vystriedaná dynamickým odlevom — je to ďalší typický znak pomalých častí Očenášových diel. Práve napísané platí aj pre I. časť Tria. V I. časti (presnejšie prológu) a kóde IV. časti Concertina (epilógu) ide o rozvinutie spomínaného veľkoterciového a maloterciového jadra iba v sólovom nástroji, no aj tu je pôdorys asymetrického dynamického oblúka súdržnou silou výstavby — podobne ako v jeho III. časti, kde sa z krátkého parlandového motívu rozvinie celé rozprávanie bez slov v duchu starých hrdinských spevov, hudobne realizovaných najprv kánonickými, neskôr simultánnymi líniami sólistického a sprievodného nástroja. III. časť Fresiek prebieha sprvu v prítlačnej dynamike, aby neskôr (na mieste, kde v iných pomalých častiach vrcholí dynamická gradácia) striedala fortissimové a pianissimové plochy; graficky názorné nejde teda o oblúk, ale o čiaru lámanú

zväčša v pravých uhloch (predsa však akoby na pozadí onoho dynamického oblúka). Táto časť je zaujímavá aj tým, že jadro melodiky sa postupne obnažuje (a nie rozvíja) — práve na miestach ostrých dynamických zlomov sa objavujú mezzotetrachordy v čistej alebo len minimálne variovanej podobe. Chromatický mezzotetrachord v základe I. časti Poémy je už od začiatku značne obmenený a rozširovaný čo do veľkosti intervalov; tento raz však nejde o jednotliaty prúd, ale — naopak — o (pomlčkami rozmanitej dĺžky) „rozhoďené“ melické zlomky v najrozmanitejšej intenzite. II. časť Poémy tvorí čoraz súvislejší prúd, vrcholiaci v kantiléne, terciových (resp. sextových) a septimových dvojhmatov, ktorý sa neskôr zas rozčleňuje na viac-menej izolované tóny; podtext dynamického asymetrického oblúku je opäť citelný, no v modifikovanej podobe. To platí aj pre IV. časť Poémy o srdci s tým rozdielom, že melodický proces je dôsledne jednohlasný, obmedzujúci sa poväčšine na osminové hodnoty (v duolách a triolách).

Pre všetky pomalé časti Očenášových diel je teda príznačný monotematický základ, viac alebo menej obmeňovaný. Miera jeho variabilnosti je rôzna, no nikdy neprekročí hranicu rozoznateľnej spojitosti s východiskovým jadrom. Očenáš v nich vždy zachováva základnú náladovú atmosféru.

Variačnosť (najmä na spôsob ľudového „cifrovania“) je príznačná i pre rýchle časti. Pri písaní o nich volím hovoriť oddelene najprv o scherzách a ostatných rýchlych častiach, akokoľvek ich spája spoločný tanečný základ (hoci s variabilnými metrami). Lež v scherzách — logikou formovej výstavby — sa tento fundament porušuje kontrastným spevným dielom; jeho dĺžka je však rozdielna. Napr. v II. časti Concertina ide len o krátku epizódu, odlišenú väčšími intervalmi v jej hlavici (najmä veľkou septimou); vlastné scherzo je vybudované prevažne z krokov (z hľadiska klasickej intervalovej klasifikácie) do tej miery, že už napr. sexta je výnimkou. Je to rozjasaný tanec; stredný diel možno zas pripodobniť k figliarskemu, žartovnému intermezzu (je zakončené virtuóznou kadenciou). Druhá časť Tria je zas intervalove i tempove pesterjšia; zaujímavosťou vlastného jej scherzového „obalu“ je postupné vynáranie začiatku detskej riekanky „Kolo, kolo, mlynské...“ (má funkciu akéhosi leitmotívu Tria, Fresiek a Poémy o srdci). Stredný kvázi triový úsek je tentoraz dlhší, no uprostred je na krátkej pioche prerušený pohyblivejším oddielom; v návrate do pomalšieho tempa sa ozve názvuk na prvú časť. Toto scherzo

jediné z recenzovaných má kódu z tria. Scherzo Fresiek (opäť II. časť) stavia na posúvaní krátkeho melodického a zároveň motorického modelu do rozmanitých polôh v taktach, čím sa jednoduchým, ale pôsobivým spôsobom menia jeho ťažké a ľahké doby; model je tetrachordálny s pridaným malosekundovým spodným tónom. Trio stavia na bohatých impresívne plnených akordoch, vynikajúcich poväčšine postupným zaznievaním a zadržovaním ich tónov. Scherzo Poémy o srdci (ich II. časť) je zo všetkých najpestrejšie, plné najrozmanitejších kontrastov; trojdielnosť je síce zachovaná, ale zmeny výrazu, podmienené zmenami dĺžky hodnot, temp, dynamiky, sú veľmi časté — hoci ide opäť o zachovávanie základnej nálady, ktorú možno s určitou licenciou nazvať barbarickým nokturnom. Zaujímavosťou tohto scherza je kóda — reminiscencia na jeden úsek predchádzajúcej časti (Andante): ide za- sa o citát uvedenej detskej riekanky, ale v štylizovanejšej podobe.

Ostáva zmieniť sa ešte o ostatných rýchlych častiach — predovšetkým finálových. V Concertine je to veľké rondo s prvkami rozvedenia v strednom diele. Buduje na kontraste kolorujúcich nástrojových figurácií a spevnej kantilény; tanečný základ poznať však v každom takte. IV. časť Tria je trojdielnou formou (stredný diel je vlastne opakovaním niekoľkotónového komplexu), budujúcou na rozdiel kvartových kostier a sekundových, resp. septimových intervalov — s krátkou, pomalou kódom. Vo Freskách je to dvojdielna forma, vzniknutosť dvoma gradačnými oblúkmi; prvý z nich sa náhle láme do pianissima, druhým sa skladba na jeho vrchole končí. Dvojdielna je i finálová časť Poémy o srdci — obdobná je i kulminácia v závere. Celková výstavba je však zložitejšia: ide o striedanie dvoch „zrn“ — tanečného a melodického; druhé z nich sa v repríze objavuje v bodkovanom rytme značne diminuovaným hodnot; prvé z nich strieda opäť kvarto-sekundovo-septimový základ, druhé má terciové jadro.

Jedinou úvodnou rýchlou časťou je Allegro u Fresiek — aspoň čo sa prvého tempového označenia týka. V skutočnosti ide o tempove veľmi pestrú časť, poznačenú navyše rubátovosťou prednesu. Formove ide o nadväznosť niekoľkých úsekov; na ich zakončeníach sa objavuje opakovanie figurácií na spôsob ornamentiky ľudových sólistov. Tento druh akejsi malej aleatoriky je pre túto časť najpríznačnejší — melodika predstavuje totiž kombináciu predchádzajúcich typov rýchlych častí vrátane leitmotivu detskej riekanky.

IGOR VAJDA

PRIZMA

Kým na čínoherných scénach sa hrajú prevažne súčasné hry — a nimi si divadlo získava aj svoje obecenstvo, každý operný intendant sa bojí prázdneho divadla a zasadzuje sa o moderné opery len kvôli osobnej zaangažovanosti alebo vedome forsirovanej kultúrnej tendencii. Experimentálne divadlo má dnes svoje základné obecenstvo; aby sa nové operné predstavenie vôbec dožilo pol tucta predvedení, musí sa prelieť cez abonentov. Kým pre čínoherné divadlo je prirodzené, že má v repertoári dobové hry, operná prevádzka sa udržiava 10—15 operami, ktoré vznikli výlučne v období medzi francúzskou revolúciou a prvou svetovou vojnou.

Je príznačné, že dvaja žijúci najprominentnejší operní skladatelia — Benjamin Britten a Hans Werner Henze — sa sami počítajú k tradicionalistom; publikum sú požívateľne aplaudovať, od svojich generácií druhov vysmievajú. Hoci sa k nim možno hlásiť s mnohými pochybnosťami, predsa im treba priznať, že vedeli s istotou takmer námesačnika svojím nadaním dať opere to, čo ona potrebuje.

R. U. RINGGER, MUSICA

Priepasť, ktorá jestvuje medzi súčasnou hudbou a interpretačnou praxou v repertoárovej oblasti, je určená postojom a vzťahom interpretov a nie v poslednej miere i medzinárodne uznávaných sólistov, ktorí sa radšej považujú za kňazských sprostredkovateľov našej veľkej hudby, namiesto toho, aby boli aj informátormi súčasných tvorivých výsledkov. Rozhodne je dôležitejšie pojať do programu súčasnú skladbu, i keby nedosahovala úroveň Apassionaty, ako slabú skladbu z biedera-meiera.

Lenže priepasť medzi tradíciou a súčasnosťou v našom hudobnom živote nemožno pripísať len na konto koncertnej prevádzky a jeho organizácie. Vo väčšej miere sa na nej podieľajú samotní skladatelia. Z pochopiteľných príčin. K premiére ponuky z klasicko-romantického koncertného repertoáru sa druží back-ground hudba zo zábavnej sféry, tzv. zábavná hudba. Stály tok hudby, ktorý na nás pôsobí od

rána do večera, je tej istej rytmickej a metrickej štruktúry, akú majú majstrovské diela tradície, ktorými sa nadchýňame vo chvíľach oddychu. Tak tónálne dojmy sústavne vnikajú touto back-ground hudbou do nášho podvedomia.

Štúdium hudby je dnes plné problémov, pretože sa v ňom plne odrážajú pomerne nové problémy nášho mnohovrstevného hudobného života. Jeho najvýraznejším znakom je nadväzovanie na minulosť. Jeho zdrojom je v porovnaní s celým dejinným a kultúrnym vývinom malý časový výsek zhruba 200-ročný (medzi r. 1700 až 1900) so stále sa opakujúcim repertoárom, ktorý sa len celkom nepatrne obohacuje dielami z najbližšej minulosti a ktorý sa po inflácii barokovej hudby len nespokoľno odvažuje obrátiť k ešte staršej hudobnej tradícii.

W. MALER, NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

V rámci evolúcie sa milimeter za milimetrom vyvinulo v rámci jestvujúcich hudobných foriem Nové. Igor Stravinskij so svojím zvláštnym vzťahom k dejinám je pritom iste osobitý prípad. Ale aj Bartók, Schönberg i Webern vytvárali to Nové bez toho, že by sa odvrátili od tradovaných predstáv o forme. Aj keď sa hudobný materiál dostal do vnútorného pohybu, ovládli ho remeselne bežným spôsobom. Obrisy hudby zostali nedotknuté. Domnelá revolúcia sa odohrala so zachovaním foriem, akými boli symfónia alebo sonáta. Ani fúgy sa nepísali inakšie ako predtým. Aj sám Schönberg, ktorý roku 1922 objavil novú metódu ako riadiť predovšetkým formový priebeh hudobnej skladby, tým, že umiestnil 12 poltónov do radov, použil tieto rady aj ako hudobný základ celej vety v rámci tradičných foriem. Áno, čím rozhodnejšie sa vzdával od tonality, tým väčší sa opieral o nedotknuté formy, aby nimi zabezpečil pochopiteľnosť svojej hudby. Ani Webern sa vo svojej neskoršej tvorbe nezachoval inakšie. Zdôrazňoval spätosť s minulosťou i tam, kde išlo už o seriálnu hudbu, kde uplatnil hľadiská seriálnosti nielen v zmysle Schönberga na melodiku a harmóniu, ale i tam, kde ju vzťahoval na rytmiku, dynamiku, farbu, artikuláciu, hustotu sadzby alebo na rozmiestnenie hlasových nástupov. Novosť aj u Weberna musíme chápať ako poslednú možnosť stáročného mnohovrstevného vývoja. Staré obsahuje ako spomienku, ktorá v novom ešte stále pôsobila a usmerňovala ho.

Jedno však nepochybne odlišuje novoty nášho storočia od minulých hudobných zvrátov: od Richarda Wagnera nebolo ani jednému z géniov možné vnútiť jednotu štýlu novej epoche, v jedinom tvorivom diele všestranne naplniť našu dobu.

Len po druhej svetovej vojne — a nie pred prvou alebo po prvej svetovej vojne — sa odohral najmladší zvrät, fundamentálne Nové jednej ars novy. Ak porovnáme význam tohto Nového s predchádzajúcimi fázami novej hudobnej organizácie, tak sa nám vidí dnes rozhodujúcejším ako hocikedy predtým. Pokračovatelia Weberna nepremenili — ako tvorcovia novej epochy — jednotlivé prvky hudby — napr. rytmus alebo harmóniu — len ako nasledovníci Philippa Vitriho, Monteverdiho alebo Haydna. Obnova sa vzťahovala teraz oveľa viac na všetky základné zložky hudby, na ich účinnosť a poriadok v rámci každého hudobného diela.

HANS OESCH, MELOS

Čoskoro budú úplne vyčerpané „clustre“, seriálne recitatívy a „happeningy“ a mladý skladateľ sa bude v tejto púšti márne obzerať po strave pre svoju hladnú dušu. A myslím si — v protiklade k Boulezovi, ktorému sa klasicistický Stravinskij zdá „veľmi slabý“ (tu sa stráca 40 rokov hudobných dejín, zmietnutých jedným slovom), že až v nasledujúcich rokoch správne uvidíme a porozumieme jeho skutočnú veľkosť a význam.

Mne nejde o romantiku alebo o jej opak, ale o určitú jasnosť a pravdu, o presné zaznamenanie citov, duševných stavov a atmosféry. Týmto vecami som stále pracovne preťažný. Či sa to nazýva romantikou, alebo nie, to neviem povedať.

Mám dojem (ktorý zdieľam s Boulezom), že elektronický zvukový materiál sa nemôže vyvíjať. Jeho šumy prichodia meštiackemu koncertnému návštevníkovi našich čias ako prispôsobené čary Veľkého piatku alebo jazdy Valkýry. Ale nie každému a nie na dlho možno udržať toto nedorozumenie. Sám som (na rozdiel od Bouleza) nikdy nepracoval s elektronickými prostriedkami.

Všetky moje pokusy sa zameriavajú na vytvorenie jasných znakov, ktoré spočívajú na dejinných skúsenostiach a zážitkoch.

HANS WERNER HENZE, MELOS

HUDBA V KNIŽNICI

Ešte pred niekoľkými rokmi sa hudobná literatúra v našich knižniciach považovala za jav, ktorý sa príliš nehodí do spomínaných priestorov. Súčasný život si však žiada podstatné rozšírenie oblasti umenia v našich knižniciach. Nielen dobrý román, báseň či detektívka môže poslúžiť návštevníkom knižníc. Rovnakou mierou môže poslúžiť aj dobrá hudobná literatúra alebo gramofónová platňa.

Mestská knižnica v Bratislave, vychádzajúc z požiadaviek svojich čitateľov a dbajúc na to, aby hudobná literatúra prestala mať charakter okrajovej literatúry, zriadila v svojej knižnici v roku 1964 ako jedna z prvých na Slovensku samostatné hudobné oddelenie, ktoré dnes dáva návštevníkom k dispozícii celý svoj fond, obsahujúci: 6000 zväzkov hudobnín, 2000 zväzkov o hudbe a 1500 gramofónových platní. V tomto počte nájdete diela našich i zahraničných majstrov v partitúrach alebo v klavírných úpravách, kompozície pre klavír, husle a iné hudobné nástroje, ďalej sborové piesne, komornú a orchestrálnu hudbu v rôznom obsadení. Osobitnú pozornosť si zasluhujú partitúry orchestrálnych skladieb, klavírne výťahy kantát a opier najlepších predstaviteľov hudobného umenia. Zábavná a tanečná hudba je tu zastúpená od pesničky s akordickými značkami až po úpravy pre jazzový alebo tanečný orchester. V snahe vyjsť v ústrety nášmu hudobnému školstvu aj pre samostatne študujúcich sú tu diela s pedagogickým zameraním, sčasti určené deťom a mládeži, sčasti aj dospelým, skrátka všetkým, čo sa zaujímajú o hudbu a chcú ju teoreticky či prakticky študovať. Sú to základné školy hry na rôzne hudobné nástroje, etudy, drobné inštruktívne a prednesové skladbičky.

Ďalšiu skupinu hudobnej literatúry v hudobnom oddelení mestskej knižnice tvoria knihy o hudbe, ktoré ako odborná literatúra zodpovedajú na všetky otázky z odboru hudby. Sú tu zastúpené diela rôzneho druhu a stupňa náročnosti od základnej hudobnej výchovy cez hudobnú teóriu a skladbu až po hudobnú estetiku a kritiku. Ďalej je tu zastúpená hudobná psychológia a sociológia, hudobná akustika a fonetika. Zvlášť bohatú skupinu kníh tvoria dejiny hudby a rozbor hudobných diel. Ďalej publikácie o hudobnom folklóre, o tanečnej, zábavnej a jazzovej hudbe.

V hudobnom oddelení mestskej knižnice má každý návštevník možnosť doplniť si hudobné vzdelanie posluchom reprodukovanej hudby z gramofónových platní. Nahrávky ľudového folklóru a tanečnej, zábavnej, beatovej a jazzovej hudby požičiava hudobné oddelenie mestskej knižnice svojim návštevníkom domov.

Hudobné oddelenie tejto knižnice takto doplnia prácu mestskej knižnice. Nepredstavuje síce podstatnú zložku jej činnosti, ale riadi sa v podstate rovnakými zásadami, na akých spočíva práca celej knižnice. Šíri a popularizuje hudbu a hudobnú literatúru, pomáha chápať a približovať hudobné diela, pomáha pri hudobnej výchove mládeže.

Pri organizovaní masovej práce s čitateľom hudobné oddelenie mestskej knižnice pre nedostatok vlastných priestorov využíva spoluprácu s Domom ČSP a Univerzitnou knižnicou v Bratislave. V spolupráci s Domom ČSP treba vyzdvihnúť hlavne cyklus hudobných seminárov na tému: „Od vzniku ruskej národnej hudby po úspechy súčasnej hudby SSSR“ a cyklus hudobných seminárov na tému: „Puškin v ruskej hudbe“. Spolupráca s Univerzitnou knižnicou v Bratislave sa zameriava predovšetkým na výchovnú prácu študentov. Keďže hudobné oddelenie knižnice chce vyjsť v ústrety prevažnému záujmu mladých ľudí, usporadúva každoročne v letných mesiacoch v letnej čítárni Červený rak „Hudobné popoludnia“, v ktorých oboznamuje svojich poslucháčov s najnovšími nahrávkami svetovej a domácej tanečnej, zábavnej, beatovej a jazzovej hudby.

Na záver treba povedať, že aj keď hudobné oddelenie mestskej knižnice dosiahlo za taký krátky čas činnosti dobré pracovné výsledky, celé toto oddelenie ešte zápasí s mnohými počiatočnými ťažkosťami a nedostatkami, najpálčivejšie z nich sú umiestnenie a priestor. Hudobné oddelenie Mestskej knižnice v Bratislave by si zaslúžilo viac pozornosti ako jediná knižnica tohto druhu na Slovensku. Hudobná tradícia nášho mesta, živý záujem o hudbu a obsiahla hudobná literatúra vytvárajú najlepšie podmienky pre rozvoj hudobného života v Bratislave. Očakávame, že hudobná verejnosť v čo najväčšej miere využije náš hudobný fond na doplnenie svojho hudobného vzdelania. Hudobné oddelenie pri Mestskej knižnici v Bratislave je otvorené v pondelok, stredu a piatok od 13. — 19. hod.

MILOŠ BERKA

Hudobný život

Chvála muzikálu

Man of la Mancha

Námet: M. de Cervantes

Libreto: Dale Wasserman

Hudba: Mitch Leigh

Preklad: Karol Dlouhý - Rudolf Skukálek

Réžia: Bedřich Kramosil

Dirigent: Zdeněk Macháček

Premiéra: celoštátna — 30. IX. 1967 na Novej scéne v Bratislave.

Vitáznе ťaženie muzikálu brodwayskej proveniencie pokračuje celým svetom. Tak, ako kedysi zaplavila svet viedenská klasická opereta, tak je dnes módnym a dobovým prejavom jej vylepšený, zdokonalený a zmodernizovaný tvar — muzikál. Ešte len nedávno sme sa mali tú česť zoznámiť s jedným z najslávnejších produktov tohto žánru — My Fair Lady — a už tu stojíme opäť pred novým „divotvor-

ným“ dielom — muzikálom na tému slávneho rytiera smutnej postavy Dona Quijota, hrdinu slávneho románu M. de Cervantesa. Ďalší klasik teda zostúpil z piedestálu vysokej múzy medzi zábavu milujúcej masy... Ale je to tak naozaj? Ublížilo sa Cervantesovi a jeho Quijotovi tým, že sa stal terčom „ľahkomyselnej múzy“? Skutočnosť, že dobré muzikály sa nerodia zo dňa na deň a každý rok, našepkáva, že to asi nebude ľahká práca. Po Shakespearovi, Shawovi prišiel na rad Cervantes a po jeho Quijotovi ďalšie „nesmrteľné“ postavy literatúry — Dorian Gray, Anna Kareninová, a kto vie kto práve dnes vstupuje do arény muzikálu...

Nuž Don Quijote aj so svojím Sancho Panzom sú tu, ba dokonca, na Novú scénu sa dostali údajne v európskej premiére. Základnou osou hry je stotožnenie sa básnika a herca Cervantesa s rytierom Donom Quijotom; Cervantes je tu autorom, hercom i režisérom príbehu, v ktorom oživujú epizódky z burleskného života fantasty, rojka, šľachetného človeka, nenapraviteľného idealistu. Libreto sa v týchto epizódkach verne pridŕža originálu, zručnou rukou a pevnou dramatickou stavbou je spojené do jednotného monolitného celku, ktorý si vyžaduje, aby sa celá hra hrala v jednom kuse, bez prestávky. Nič tu nie je oddychové, všetko sa vyvíja plynule, rytmus a pevná logika tu vládnu nad zvodmi povrchného humoru. Hudba nikde nevystupuje násilne, vyvíja sa z situácií,



z deja, konania postáv, je logickým vyústením do mikrosceń, avšak neohraničuje len jednotlivé epizódky, ale má aj dramatickú funkciu.

Realizácia muzikálu opäť dostala po umeleckej stránke to najlepšie, čím súbor disponuje. Podobne ako v *My Fair Lady*, aj tu sa stretol ten istý team inscenátorov, ktorý — ako sa ukázalo — si nielen dobre navzájom rozumie, ale predovšetkým dobre rozumie svojmu remeslu. Na vynikajúcej scéne Ladislava Vychodila, ktorá vytvára pôsobivú atmosféru, rozohral režisér Bedřich Kramosil príbeh o Donovi Quijotovi v dvoch polohách: v polohe rozprávačskej, kde realisticky opisným spôsobom oznamuje určité fakty, teda kde Cervantes vystupuje v prvej osobe a v polohe štylizovanej a zobrazujúcej básnikovu predstavu o šľachetnom fantastovi, bojujúcemu nielen s veternými mlynmi, ale aj s ľudskou morálkou. V oboch zápasoch je premožený. A tento fakt režisér oprávne nevyzdvihol do popredia. Škoda, že Don Quijotova rezignácia v podstate celý záver oslabuje, tým, že upadá trochu do sentimentálnej melodramatizujúcej polohy. Pravda, zásluhu na tom má aj predloha, najmä sprievodná hudba. Hudobnú stránku pevne držal v rukách Zdeněk Macháček, ktorý spievajúci súbor pripravil na-

vyššie tak, že spieval bez dirigenta (orchester hral za scénou a dirigent bol vôbec skrytý pre publikum i účinkujúcich). Tým dokázal svoje schopnosti realizovať i náročnejšie diela.

Z jednotlivých postáv treba na prvom mieste spomenúť Dona Quijota Jaroslava Rozsívala, ktorý vysoko dominoval po hereckej i spevákovej stránke. Bola to aj najplastickejšia postava, vytvorená s veľkým vnútorným zaujatím. Pravda, aj ostatní účinkujúci podali pekné výkony, takmer každý sa usiloval o svoje maximum. Pôsobivý a esteticky vkusný bol balet i jeho choreografia. Na pozoruhodnej úrovni bol preklad a najmä Skukálkovo prebásnenie textov piesní.

Celkovou koncepciou a úrovňou je bratislavská inscenácia dokladom moderného poňatia interpretácie hudobno-zábavného divadla. Je na dobrej profesionálnej úrovni (keby bola hlasová a jazyková kultúra u všetkých na takej úrovni ako u niektorých špičkových členov, bolo by to ideálne). Po *My Fair Lady* je to teda ďalší významný medzník vo vývoji tohto súboru a je prirodzené, že takéto konštatovanie je preň zaväzujúce a vytvára nové, prísnejšie kritériá pre celú jeho ďalšiu prácu.

(mnk)

Opery JOZEFA BERGA

Brnenská hudobná verejnosť skôr tuší než vie o existencii oper Jozefa Berga, počnúc ich vznikom v uplynulých rokoch. Teraz ich mala možnosť súborne posúdiť na IX. prehliadke skladateľov Juhomoravského kraja 27. novembra v sále Komornej opery JAMU. Vedelo sa, že Berg patrí k autorom, ktorí majú najšťastnejšiu ruku v hľadaní súčasného vzťahu slova a hudby. Berg si vyslúžil v tomto počínaní ostrohy už v päťdesiatych rokoch na mnohých scénických hudbách. Vedelo sa tiež, že patrí k tým, ktorí majú všetky predpoklady prehovoriť platné slovo pri kryštalizácii českého nového hudobného divadla. Literát, básnik a filozof Berg sám pripravil materiál svojich nových oper do tvaru libreta. Deštrukciu tohto tvaru potom mohol robiť Berg-skladateľ zase najlepšie sám, šlo predsa o jeho vlastný text. Tak vznikol postupne *Odysseov návrat*, opera o odysseovskom komplexe našich čias. Homérov mýtus *Odyssea*, ktorý sa po rokoch štvania vrátil domov, pobíľ ženichov a stačil zastihnúť Penelope v stave vernosti, obrátil Berg naruby a vysvetlil ho svojim spôsobom. A to spôsobom, z ktorého vyprchal

všetok romantizmus alebo rapsodičnosť. Bergov *Odysseus* sa nevrátil do rodnej Ithaky, lebo patrí k veľkým zabijáčom. Nevracal iných do ich domovov, a preto je neviditeľný, hoci stojí pred bránou, kričí, plače o žobre o povšimnutie. Penelope a Spevák opakujú vytrvalo prosbu a prianie... kiez sa náš pán *Odysseus* vráti... Na námietky *Odyssea*, že sa vrátil, pobíľ ženichov a zvíťazil, dostáva „hrdina“ odpoveď: ty si sa nevrátil do Ithaky rodnej... domov sa smie vrátiť iba ten, kto iných navracal... Berg teda vytvoril suggestívnu a originálnu analýzu veľkého zabijáča — povedané brechtovsky. Túto atmosféru strháva autor záverom opery, v ktorom odhodí spevákovi masky, oznámi, že šlo o komediantský žartík a nasleduje naturalistická scéna ľubostného lákania *Odyssea* Penelopou (lôžko ťa čaká, kedy len rozkážeš, pane). Úvahou homérovského ladenia o pokojnej starobe uprostred vnukov a po bojoch s „barbarmi“ opera končí. Berg teda odhaľuje mýtus jedného násilníka a ponúka metódu na výklad epických hrdinských činov. Cítíme, že jeho antika je len dejinným okamihom, v ktorom sa

autorský objektív práve zastavil. Divák má potom možnosť zrovnáť si v hlave, ako sa správa *Odysseus*, akých moderných *Odysseov* mu opera pripomína, kto sú „barbari pre honbu vhodní“ atď. No to by sme príliš upadli do brechtovského *Lehrstücku*. Európska turistika — druhá Bergova opera — opäť ťaží z vysvetlenia jedného mýtu. Príbeh vojačika Karla Biegsama, ktorý sa stal vo Veľkej vojne neznámym hrdinom a ktorý vo chvíli smrti chápe, že z neho neostáva ani hnoj, z ktorého by vyrástol chlieb pre ľudí, je vložený do veľkonemeckého prostredia, ktoré Berg po všetkých stránkach znamenite ovláda. Čo povedať o hudbe *Odyssea* a Európskej turistiky? *Odyssea* budoval autor originálnou hudobnou vetnou stavbou, dielo vyrastá z modálnych obrysov — pravda, tu prichádza jeden príznačný faktor. Moderné skladobné techniky nie sú v Bergovom prípade adekvátnym vonkajším vyjadrením jeho vzťahu k hudbe 20. storočia. Berg ovláda do detailu momenty koláže, montáže, rozpadu faktúry až k punktualizmu, paletu témrových farieb, no nepracuje s nimi. Jeho hudba je originálnou zmesou prísne radených buniek, plných hudobnej a literárnej ironie. Hemží sa to tu citátmi, hudba perzifluje skutočnosť, inokedy ide celkom samostatne, či zase paroduje tradičnejšie postupy. Skrátka: avantgardnosť Bergovej metódy treba oceniť nie globálne pod nejakým spoločným technickým menovateľom, ale až po sčítaní všetkých väzieb, ktoré v partitúre vznikajú, všetkých úmyselných kontrapozícií, vopred pripravených situácií a zhlukov. Pritom všetkom vie Berg s úspechom využiť i českú pretavenú podobu brechtovsko-weillovského songu, ktorá je vlastne svojráznym českým prínosom (song *Válečná pole* alebo francúzsky song — oba z Európskej turistiky). Pre porovnanie *Odyssea* a Európskej turistiky sa ponúka porovnanie stredného a neskorého Brechta. Škoda, že v závere Turistiky Berg vysvetľuje, poučuje a dáva tak opere náplň *Lehrstücku*. Možno, že pravý zámer autora bol iný. Možno je to malá a vzhľadom na význam oper ako dramatického činu nepatrná daň sváru Berga humanizujúceho a dnešného tvrdého ironika, ktorého život zahnal k absurdnému hudobnému „kabaretu“. Táto tvár Berga ožila v poslednej opere (v Brne uvedenej ako prvej a aj premiérove) *Eufrides* pred bránami Thymén. Opera pre jedného speváka, dve tanečnice, komparz (v Brne štyria bojovníci) a rečníka-teoretika s jediným hudobníkom (trúbka) má blízko k „podívanej“, akú pozná happening, fluxus atď. No Berg vyťažil zo svojej reality maximum. Česká špecialita absurdného divadla je

zrejme v znetvorenej konkrétnosti. Bergov „ukecaný“ antický rytier spieva pred bránami neviditeľného mesta — ktoré obliehali už jeho predkovia — hrozby, bojové výzvy, úvahy, nadávky i milostné invokácie svojej lásky Pyrande, čo je podľa vzoru metastasiovského libreta dcérou vládcu Thymén, s ktorým vedie *Eufrides* neviditeľnú vojnu. Paralelne prebieha čítanie súčasného, celkom seriózneho textu týkajúceho sa otázok opery a divadla. *Eufrides* prestane konečne tárať a ťoďide. Ak odhliadneme od neobvyklosti koláže v českej opernej produkcii a od literárnych hodnôt diela — o ktorých si myslíme, že presahujú poslanie operného javiska — treba vidieť kvalitatívny skok v hudobnom materiáli. Berg dokáže zaujať v polhodinovej opere majstrovským rozpadom opernej rutiny, nepoužíva pritom jej prostriedky a založí tektoniku svojej opery tak, že ju part trúbky, ktorá zastupuje orchester, unesie a udrží.

Čo povedať o predvedení a naštudovaní troch oper Jozefa Berga?

JAMU má nesporne veľkú zásluhu na tom, že sa odhodlala sústrediť a ucelene predviesť trojicu pódiových oper. Nestalo sa tak bez problémov a nemožno súdiť, že by režijná koncepcia Jiřího Glogara bola celkom v súlade s autorovým zámerom. Glogar podčiarkol didaktické prvky Turistiky a snažil sa ich dotvoriť aj tam, kde nie sú — v *Odysseovi* a *Eufridovi*. Miesto, aby v *Eufridovi* ostal len pri koláži antického obľudného rytiera a divadelného teoretika, zapojil do hry ďalšie osoby — akési symboly divákov a snažil sa riešiť problémy div nie krízou operného publika. V *Odysseovi* dosiahla réžia jednotu a príjemnú dômyselnosť. Škoda, že niekoľko symbolických miest chcelo opäť príliš „vysvetľovať“. V Turistike by výčitky réžii neboli adresné, lebo tá k *Lehrstücku*, žiaľ, zvädza. Tým všetkým nemožno znížiť poctivé úsilie na úrovni súčasného divadla a dobré výkony spevákov, hercov a inštrumentalistov. Orchester sólistov dirigoval Oldřich Bohuňovský, ktorý má v interpretácii Novej hudby značné skúsenosti. Výkony poslucháčov a absolventov JAMU (vynikli P. Polášek, H. Hradilová, B. Jelínková, D. Herzová) sa vyrovnane spájali s dobre disponovanými posilami z Janáčkovho divadla (výborný J. Ulrych ako *Eufrides* a nemenej úspešní R. Tuček a J. Hladík, prvý v Turistike, druhý v podobe vtípne štylizovaného Homéra v *Odysseovi*). Bergove opery by sa mali stať popudom na využitie nových ciest hudobného divadla a na prelomenie bariéry, ktorá oddeľuje tzv. experimenty od opernej praxe.

Miloš Štědrón

Ekonomika proti dramaturgii

SOBR

Jesenný cyklus koncertov Symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave zotrval i na svojej obvyklej dramaturgickej línii. K jej nesporným kladom patria aj dve premiéry nových slovenských diel. V tomto ohľade bol azda doteraz najbohatší. I v ostatných zložkách dramaturgie (cudzía hudba 20. storočia, diela minulosti) usiloval sa dodržať svoju líniu — uvádzať skladby, ktoré unikajú pozornosti iných telies, no sú pritom schopné zabezpečiť návštevnosť i z radov priemerného publika, ktoré má ešte vždy neodôvodnenú nedôveru k novej hudbe. I keď rozhlasový orchester nie je natoľko tiesnený ekonomickými skutočnosťami, určité nadbiehanie publiku je pochopiteľné; zdá sa však, že tentoraz dramaturgia nebola taká atraktívna ako v minulosti.

Problémom, hoc už nie tak páliacim ako v minulosti, je ešte vždy propagácia koncertov. Ani Slovenská filharmónia nezískala plnú sálu stáleho kádra publika hneď na začiatku, aj keď nemalo vtedy prispela účasť určitej snobskej vrstvy bratislavského publika, s akou rozhlasový orchester nikdy nemohol počítať. Pre bontón tejto vrstvy bol SOBR vždy „málo“. Preto je nepochopiteľné, že okrem nariekania nad malou účasťou vedie sa málo pozornosti vynachádzavej propagácii; na začiatku cyklu sa rozbehla takmer na poslednú chvíľu (hoci napr. SF svojmu publiku, s ktorým má oveľa menej starostí, obrovskými pútačmi oznamuje začiatok sezóny najmenej mesiac vopred!).

Prvý koncert 24. septembra 1967:

Program: Jozef Malovec: *Koncertná hudba pre orchester*, Otmar Mácha: *Variácie na tému a smrť Jana Rychlíka*, Sergej Prokofiev: *I. klavírny koncert*, Ludwig van Beethoven: *V. symfónia*. **Dirigent:** Otakar Trhlík, **solistka:** Toos Onder den Wijngaard (Holandsko).

Prvý koncert bol postihnutý práve touto skutočnosťou. Keďže stály recenzent bol viazaný mimo Bratislavu a redakcia sa o termíne koncertu dozvedela neskoro, nebolo možné zariadiť náhradu recenzie. Preto tento koncert iba registrujeme. Je to skutočnosť tým smutnejšia, že najviac je poškodený J. Malovec, ktorého skladba mala premiéru. Vo väčšine kultúrnych centier (nielen v zahraničí) dostávajú od usporiadateľskej organizácie redakcie nielen pozvánky, ale i vstupenky na premiéry;

Druhý koncert 29. októbra 1967:

Program: Ivan Hrušovský: *Sen o človeku — melodramatická kantáta pre soprán, recitátora, miešaný sbor a orchester na texty Vladimíra Reiséla*, Sergej Rachmaninov: *IV. koncert pre klavír a orchester op. 40*, **Dirigent:** Bystrík Režucha, **solisti:** Ružena Štúrová (soprán), Karol Prochotský (recitácia), Ivan Palovič (klavír). *Spoluúčinkoval* Spevácky sbor SF, *sbormajster* J. M. Dobrodinský.

Kantáta Ivana Hrušovského bola druhou premiérou novej slovenskej skladby v tomto cykle. Napriek niektorým pozoruhodným miestam, v ktorých autor použil nezvyčajné prostriedky (stredná časť „Sen o stole“ — oproti recitácii použitý šepot sboru ako účinný zvukový prostriedok), vyznela skladba oveľa opatrnejšie než pred ňou uvedené komorné skladby autora (najmä klavírna sonáta v cykle koncertov novej slovenskej hudby lanskej jari). Zdá sa, ako keby autorov prístup k orchestrálnej faktúre bol rozpačitejší, možno i pod vplyvom hľadania adekvátneho vokálneho slohu; najmä traktovanie sólového sopránu bolo mimoriadne náročné, no zo speváckeho hľadiska málo vďačné. Zdá sa, že

iba v Bratislave sa ustálil „národný“ zvyk, že usporiadateľské organizácie „stratili“ adresy či telefónne čísla niektorých redakcií — zhodou okolností práve tých najzainteresovanejších (Slovenskej hudby medzi nimi). A tak, ak plakát nie je výlepený natoľko včas, aby neušiel pozornosti redaktora, ktorý po ňom pátra, redakcia je „v ofsajde“. Nie je i toto symptómom tej propagačnej laxnosti, ktorá tak škodí rozhlasovým cyklom?

napriek bohatým skúsenostiam Hrušovského práve v tomto žánri jeho hľadanie ešte nedosiahlo svoj cieľ.

Palovičov výkon v Rachmaninovom IV. klavírnom koncerte patrila medzi výkony, ktoré zaujmú svojou solídnu spoľahlivosťou, no ktoré ešte nemožno zaradiť k vrcholným kreáciám. Nemožno uprieť, že Palovič sa dobre vyrovnal s Rachmaninovou lyrikou a vkusne sa vyhol sentimentálite, ku ktorej táto lyrika interpreta často zvädza. Ani technické nároky neboli preňho, problémom. Na druhej strane i tento prípad ukazuje, ako je voľba takejto skladby problematická; napriek všetkej inštrumentálnej vďačnosti a všeobecnej prístupnosti táto hudba rapídne starne a dnešné-

ho poslucháča už máločo na nej zaujme, ak nie je podaná najvrcholnejšou interpretačnou formou (solistu i orchestra).

Záver programu — Šostakovičova X. symfónia — bol jedným z vystúpení, ktorými rozhlas prispieval k oslavám 50. výročia VOSR. Skladba v Režuchovom podaní vyznela v celej svojej monumentalite (na ktorú sa dirigent zrejme zameriaval); no tým ovplyvnené tempové poňatie najmä finálovej časti zdôraznilo rozválnosť tejto kompozície. Bolo pre nás interesantné porov-

Tretí koncert 26. novembra 1967:

Program: Ján Cikker: *Dramatická fantázia pre veľký orchester*, Bohuslav Martinů: *I. koncert pre violončelo a orchester*, **Dirigent:** Veronika Dudarovová (SSSR), **solisti:** Michail Chomicer (SSSR).

Zameranie koncertu priamo na oslavy 50. výročia VOSR ovplyvnilo i voľbu dirigenta a solistu koncertu. Treba uvítať, že táto voľba nám umožnila stretnúť sa s nevšedným talentom najmä v prípade dirigentky, čo spolu s istou atraktívnosťou prispelo i k zvýšenému záujmu u obecn-

stva. Úvodná Cikkerova Dramatická fantázia zaujala v podaní Dudarovovej ozaj dravým dramatickým spádom, aký dosiaľ nedosiahol žiadny z našich dirigentov, čo túto skladbu interpretovali. Pravda, napriek precíznemu výkonu orchestra v takýchto dramatických vypätých miestach zanikali detaily; ostatne celý program ukázal, že naturel dirigentky je zameraný na celkový účinok, ktorému často obetuje detail. Detailu predsa venuje pozornosť tam, kde mierny spád hudobného procesu ju nenúti k veľkorysosti, ako napr. v pomalom úvode a závere skladby, kde naopak dala vyniknúť niektorým detailom v celkom novom svetle.

I koncert pre violončelo a orchester Bohuslava Martinů, skladba vo svojom rozvrhu ovplyvnená barokovým koncertom grossom, stavia zrejme interpreta pred svojrázne architektonické problémy. Tieto v podaní Michaila Chomicera neboli vždy celkom jasne vyriešené; navyše solista la-

nať si dojmy po značnom časovom odstupe: Obdivovali sme opäť jej svojrázny kontrast, ktorý dirigent vedel plasticky podať, no širokodychost jeho úsekov pôsobila často únavne. Tak isto až parodické scherzózne miesta stratili svoje pôvodné čaro a napriek virtuóznemu podaniu (najmä dychy v 2. časti) nemali frapujúci účinok prvého predvedenia. Napriek opätovnému očareniu niektorými detailami celok už nedokázal revokovať účinok prvého stretnutia s touto skladbou.

dil svoj výraz viac lyricky, čím trochu oslabil precízny rytmický charakter najmä v prvej časti koncertu, ktorý dirigentka naopak, i keď nie vždy s úspechom, zdôrazňovala. Technickou precíznosťou však úplne uspokojil, jeho mäkký spevný tón bol adekvátny najmä miestam lyrického oddychu v skladbe.

Záverečná skladba programu — IV. symfónia P. I. Čajkovského — bola azda najviac poznamenaná osobnosťou dirigentky (najmä pokiaľ porovnáваме s inými interpretáciami tejto skladby). Istá tempo-ová nesúrodosť prvej časti bola azda najdiskutabilnejšou stránkou jej výkonu; mne sa páčila. I tu, podobne ako v úvodnej skladbe Cikkerovej, obetovala dirigentka často detail celkovému obrazu: najmä zvukové maximá dychov boli gradované často na úkor zrozumiteľnosti artikulácie tónu a v drevách vyznievali občas tvrdo. Zrejme je jej základná zvuková predstava ovplyvnená zvykom pracovať za iných akustických a azda i vkusových podmienok; temperamentné poňatie symfónie však i za týchto okolností dalo jej výkonu neustálu gradáciu až k strhujúcemu finále, kde sa voľba zvukových prostriedkov ukázala najadekvátnejšou.

Záverečný koncert cyklu 17. decembra 1967:

Program: Eugen Suchoň: *Serenáda pre sláčikový orchester op. 5*, Samuel Barber: *Toccata festiva pre organ a orchester*, Gustáv Mahler: *I. symfónia D dur*, **Dirigent:** Peter Herman Adler (USA), **solisti:** Dr. Ferdinand Klinda.

Osobnosť dirigenta sa prejavila azda najvýraznejšie v tomto koncerte. Americký dirigent zaujal až nezvyčajnou jednotlivosťou dramaturgie svojho programu. S určitou historickou licenciou možno povedať, že ani jeden koncert nebol tak jednoznačne orientovaný na hudobné myslenie prvej polovice nášho storočia (od koreňov, kto-

rú reprezentovala Mahlerova symfónia) ako tento. No nielen dramaturgia, ale i vystúpenie dirigenta zanechalo mimoriadne dojem a priradilo tento koncert k vrcholným bratislavským hudobným podujatiam. Adlerov prejav bol veľmi neefektívny, vecný, no mimoriadne precízny a premyslený. Úvodnú Suchoňovu Serenádu podal s ta-

Premiéra sa nekonala .SF

Novembrový cyklus koncertov SF niesol sa v znamení osláv 50. výročia VOSR. Toto jubileum mohlo sa stať pri trošku námahe a vynaliezavosti jedinečnou príležitosťou k oboznámeniu publika s najväčšími úspechmi sovietskej hudby za uplynulé polstoročie, prípadne so súčasným stavom a snaženiami sovietskej avantgardy. Škoda, že sa k týmto možnostiam prihládalo tak žalostne málo, čo, ak máme byť spravodliví, vzťahuje sa nielen na koncerty SF, ale na hudobný život slovenskej metropoly. V rámci osláv Veľkého októbra odznel 5-krát Šostakovič, 3-krát Čajkovskij, dva razy Rachmaninov a raz Prokofiev. „Mikroprehliadku“ Šostakoviča uzatvorila ešte premiéra 3 jednoaktoviek na jeho hudbu v naštudovaní baletu SND. Ako uvidíme, SF sa na tejto „pestroste“ podieľala rozhodujúcou mierou, a preto cítime povinnosť neujasnenosť dramaturgickej koncepcie hudobných podujatí k tejto príležitosti adresovať v prvom rade jej. Šťastnejšiu ruku mala aspoň pri výbere hosťujúcich interpretov z SSSR; svojimi majstrovskými výkonomi patrili v tomto čase k najväčším umeleckým prínosom hudobného života Bratislavy.

Pred niekoľkými rokmi sme na koncertoch SF v rámci Mesiaca ČSP vítavali výkvet sovietskeho hudobno-reprodukčného umenia. V poslednom čase sa od tohto dobrého zvyku akosi upustilo a namiesto špičiek hostovali u nás zväčša, i keď dobrí, ale vo všešvázových reláciách predsa len priemerní hudobníci. Min. rok môžeme však charakterizovať ako reprízu starých dobrých zvykov. Ako prvých a hneď aj nezapomenuteľných privítali sme hráčov Moskovského komorného orchestra, ktorí vystúpili v rámci československo-sovietskej kultúrnej dohody na podklade recipročného zájazdu našich Warchalovcov do SSSR.

26. a 27. októbra 1967. Moskovský komorný orchester, umel. vedúci Rudolf Baršaj. sólo: Jevgenij Smirnov (husle). Program: Antonio Vivaldi: Štvoro ročných období, Dmitrij Šostakovič: Komorná symfónia, Jozef Haydn: Symfónia f mol, č. 49, „La passione“.

Sovietsky súbor tvorí 23 hráčov — odchovancov moskovského konzervatória — vynikajúcich majstrov svojich nástrojov, často laureátov medzinárodných, alebo všesvázových súťaží. Súbor skúša a

vystupuje už od r. 1955, no ako štátom dotovaný ensemble existuje až od r. 1957. Pod vedením R. Baršaja — člena Borodinovho kvarteta i Sláčikového tria (Kogan, Baršaj, Rostropovič), zásluhou dôkladnej

kým zmyslom pre detail, že kompozičné bohatstvo tohto diela zažiarilo ako v máloktorom podaní.

Oprávnená pozornosť bola sústredená na Toccata Samuela Barbera ako reprezentanta súčasnej severoamerickej hudby, s ktorou máme tak málo príležitostí sa stretnúť. Hoci celkovo zameranie Barberovho skladateľského naturelu je tradičné, skladba zaujala presvedčivou architektúrou, a nevšednou, vtipnou hudobnou rečou dokázala neustále udržiavať pozornosť. Nemalú zásluhu na tom má precízny výkon dirigenta a orchestra, no predovšetkým sólistu dr. Klindu. Jeho podanie sa nieslo takmer v ideálnej vyrovnanosti s orchestrom (čo najmä po rytmickej stránke pri organe v sieni SF je nemalým problémom); v úsekokoch, kde organ zaznieval s orchestrom, vefa skutočne sólistických možností nemal. Tým viac vynikla jeho naprosto súverénna sólistická presvedčivosť v úsekoch bez orchestra, najmä rozsiahle pedá-

lové sólo, kde preukázal brilantnú pedálovú techniku (akordy na pedále!), ako i bohatú zvukovú fantáziu v registrácii.

Záverom koncertu a súčasne vrcholom Adlerovho dirigentského výkonu bola Mahlerova I. symfónia. Adler chápe paradox mnohých banálnych duchaplností či duchaplných banálností v Mahlerovej hudbe a vie ich interpretovať tak, že poslucháč oceňuje ich vtipnosť, i keď býva na rozpakoch, čo má brať vážne. Najmä I. symfónia je vďačným poľom pre takúto duchaplnú dirigentskú tvorbu, preto sme ju uvítali napriek tomu, že bola opätovným dôkladom jednostrannej orientácie, ktorá ostatné Mahlerove symfónie obchádza v prospech jedinej. Samozrejme, charakteristiku dirigentovho výkonu treba doplniť i konštatovaním, že celkový účinok, symfonický ťah, je pre Adlera niečím samozrejším, na čo sa nemusí obzvlášť sústreďovať.

Juraj Pospíšil

poctivej prípravy i vynikajúcich kvalít jednotlivých hráčov dosiahol čoskoro na medzinárodnom fóre svetový ohlas. Technická stránka výkonu, intonácia i súhra hráčov hraničí s vrcholnou dokonalosťou. Súbor má repertoár naštudovaný tak dôkladne, že niektorí hráči (napr. violončelista) hrajú temer celý večer spamäti. Technické majstrovstvo nie je však jedinou prednosťou tohto ansámblu, i keď dominuje. Ich hra prisne rešpektuje požiadavky príslušného slohu a technická istota umožňuje im vo veľkej miere uplatniť typicky slovanskú vrúcnosť, muzikantskú vervu, zmysel pre jasný, svetivý, sytý zvuk, ktorý napodobníť by bolo ozaj ťažko!

V podaní „Baršajovcov“ počuli sme po Warchalovcoch i po Vlachovcoch (pred Varšavským komorným orchestrom) ďalší presvedčivý prístup k Vivaldiho cyklu.

9. a 10. novembra. Orchester SF, dirigent: Zdeněk Bilek, sólista: Rudolf Kerer (klavír, SSSR). Program: Bedřich Smetana, Šárka, symf. báseň z cyklu Má vlast, Šostakovič: I. symfónia, Čajkovskij: Koncert pre klavír a orchester b mol, op. 23.

V predchádzajúcom koncerte odznel Vivaldi namiesto Händlovho Concerta grossa, a aj tento i nasledujúci koncert SF sa neobišiel bezo zmeny. Pôvodne ohlásené Rapsodické variácie Klementa Slavického nahradila Smetanova Šárka, v ktorej Bilek podobne ako v Šostakovičovi (dirigoval ho spamäti) uplatnil výrazne svoj typický zdravý, plnokrvný, muzikantský prístup. U Smetanu dominovala vášnivost, drsnosť, dramatismus protipostavený k podmaňujúcej vrúcnosti. I Šostakovič dostal účinnú podobu podčiarknutím kontrastov. V tomto zameraní dovolil si však dirigent v zápale temperamentu (v Scherze i vo finále) pomerne dosť rýchle tempá, ktoré napodiv vyšli viac ako solidne, za čo patrí uznanie tak hráčom, ako i sólistom (hobojistovi, koncertnému majstrovi 1. huslí a violončel).

I keď populárny Čajkovskij odznel z pôdia SF v pomerne krátkom časovom rozpätí tentoraz už v tretej interpretácii (asi za pol roka), nový pohľad, odlišná koncepcia vynikajúceho sovietskeho pianistu Kerera ospravedlňuje však i takúto dramaturgiu. V porovnaní s väčšinou pianistov je Kererov prístup ku klavírnej hre krajne ekonomický. Pri hre sedí kľudne, hoci využíva váhu celého ramena. Divák to sotva zbadá,

V ponímaní ruských umelcov dominovala predovšetkým virtuozita, nielen v technickej, ale i v dynamicko-farebnej sfére; upútala tiež bezprostrednosť, technická istota (i keď nie dokonalosť) sólistu J. Smirnova a pomer medzi tónom jeho huslí s orchestrálnym sprievodom.

Šostakovičova skladba je vlastne transkripciou obsadenia klasického kvarteta pre sláčikový súbor; vďaka podaniu Moskovčanov zvýraznila sa v mohutnejšom zvukovom tvare invenčná sviežosť, krása a prístupnosť jej hudobnej reči.

Pri všetkej svojej jedinečnosti a neopakovateľnosti mal program vzostupnú úroveň a jeho zlatým kľincom bola známa Haydnova symfónia, v ktorej so sláčikovým súborom spolupôučkovali i štyria hráči na dychové nástroje (hoboje a lesné rohy) tak isto vynikajúcej úrovne.

no každopádne počuje skvelý výsledok v podobe krásneho, mohutne znejúceho zvuku. Kererov klaviristický tón je krásny vo všetkých registroch. Zvlášť žiada sa vyzdvihnúť lesk, zreteľnosť oktáv i akordov v plnej sile v tých najrýchlejších tempách, ako i kvalitu tónu v najjemnejších pianisimových behoch.

Kererova koncepcia Čajkovského vyznačuje sa potlačovaním rapsodičnosti, zmäččnosti, prekypujúcej vášnivosti lisztovského typu. Smeruje skôr k monolitnosti — k mužnému pátosu s dramatickým vzruchom (vždy však prisne ovládnutým). Jeho lyrika je poetická, prostá, neutápa sa v melanchóliu a v precitlivosti. Kerer pri hre síce nehýri umeleckou fantáziou, nikdy však nie je nudný, alebo asketický. Suverénna technika mu umožňuje zahrať mnohé miesta v podstate rýchlejšom tempe ako väčšine pianistov, no nemožno povedať, že by to bol výsledok úsilia po dosiahnutí virtuózneho okázalosti. Skôr ide o dôsledok monolitného pohľadu na jednotlivé časti (najmarkantnejšie vo finále). Kerer ovláda množstvo dynamicko-výrazových odtienkov, no nikdy ich nepoužíva bez toho, aby to zdôvodnil a podriadil hierarchii celostného pohľadu. V tom práve spočíva osobitosť a krása jeho hry.

16. a 17. novembra 1967. Orchester a Spevácky sbor SF. Dirigent: dr. Ludovít Rajter, sbormajster: Ján Mária Dobrodinský, sólo: Luba Baricová, sólistka opery SND. Program: P. I. Čajkovskij: V. symfónia e mol, op. 64, Sergej Prokofiev: Alexander Nevskij, kantáta op. 78.

Tento koncert v pôvodnej koncepcii sľuboval stať sa dramaturgickým prínosom nielen v rámci novembrového cyklu SF,

ale bratislavského koncertného života vôbec. Namiesto Čajkovského symfónie mala totiž odznieť — po uvedení v Prahe — slo-

venská premiéra Hatrikovho Koncertu pre organ v podaní profesora košíckého konzervatória, vynikajúceho slovenského organistu Ivana Sokola; sólista aj do Bratislavy pricestoval. Pri skúškach sa zistilo, že orchester nie je schopný sprievod zahrať a tak Hatrik z programu vypadol. Z tejto neospravedlniteľnej hanby môžeme vyvodzovať jednak nepohotovosť orchestra, ale aj malú zaangažovanosť dirigenta pri prekonávaní problémov nastudovania nových slovenských skladieb (nejde o prvý prípad). Sokol môže ešte okrem toho do kroniky svojej umeleckej dráhy zapísať už druhú stratu možnosti vystúpenia so SF, s ktorou sa mu nota bene ešte vôbec nedostalo príležitosti ukázať svoje kvality, hoci obsadil II. miesto na Medzinárodnej súťaži organistov Pražská jar 1966 a koncertoval už s poprednými českými telesami!

Čajkovského symfónia, hoci patrí medzi čísla kmeňového repertoáru SF, niesla všetky znaky ústia „horúcou ihlou“ — technickým vypracovaním partitúry, súhry

30. novembra a 1. decembra. Komorný orchester Varšavskej fúharmónie. Umelecký vedúci: Karol Teutsch, sólisti: Stanislav Kawalla, Edmund Siej (husle), Monika Szcudłowska (violoncello), Wanda Wilkomirska (husle). Program: Tomasso Albinoni: Synfonia B dur, Adam Jarzebski: Bentrovata, Tamburetta (Concerti aquattro), Arcangelo Corelli: Concerto grosso, op. 6, č. 8 „Vianočné“, Antonio Vivaldi: Concerto L'estate, op. 8, č. 2. Grazyna Bacewicz: Divertimento, Henryk Mikołaj Górecki: Tri skladby v starom štýle, Wolfgang Amadeus Mozart: Divertimento D dur, KV 136.

Vystúpenie tohto súboru podobného zloženia ako naši Warchalovci (iba po jednom hráčovi v obidvoch skupinách huslí je viac) hladinu hudobného života Bratislavy veľmi nezvýrilo. Bol to koncert po stránke dramaturgickej zaujímavý, no umelecký dojem z jeho výkonu nezodpovedal veľmi nášmu vkusu a predstavám, aké sme si pod vplyvom koncertu SKO a konečne i na základe vystúpenia Baršajovcov vypestovali. Po stránke zvukovej i výrazovej inklinuje tento orchester skôr k akademickému chápaniu slohových požiadaviek najmä u barokových diel. Jeho dynamika je síce dosť prísne terasovitá, prejav ukáznený, no zvuk vo fortissime, ale aj v slabších odtienkoch je akýsi tupší, bez šľavy a tvar fráz je strohý, pomerne málo ohybný. Výkony jednotlivých sólistov (Corelli) boli na úrovni a niesli znaky charakterizujúce celý súbor. Výnimku tvorilo vystúpenie šarmantnej Wilkomirskiej, ktorá svojou vrúcnou muzikalitou, spontaneitou (s trochou romantickej prímiesi) i zdatnou technickou pohovosťou vypála súbor k str-

i celkovým podaním. Je to pochopiteľne napr. vo vírivom strednom dieli Valčíka, menej však v ostatných častiach, ktoré postrádali plynulú tvorivú umeleckú niť. Predstavovali potom najmä v náročnejších partiách akýsi sled zadychčane odohrávaných jednotlivých úsekov.

Prokofievova kantáta je koncertnou podobou hudby významnejších scén z rovnomeného Ejzenštejnovho filmu; čerpá najmä z prvkov ruskej ľudovej hudby. „Filmovosť“ hudby vysvetľuje pre koncertnú sieň predsa miestami zdĺhavý a popísaný charakter niektorých úsekov (najmä v prvej polovici) siedmych častí, čo ešte akademická interpretácia dirigenta tým viac zdôrazňovala. Na mnohých miestach bolo by bývalo (najmä v tempách) prospelo viac nadšenia. Ináč orchester a najmä sbor bol seriózne pripravený. K najsilnejším zážitkom tohto koncertu patrili vynikajúci výkon Luby Baricovej, v ktorom spájala sa krásna farba hlasu, kultivovanosť s neobyčajnou inteligenciou a muzikalitou.

hujúcemu, no nie vždy slohovému podaniu „Leta“ z Vivaldiho štvoro ročných období. Druhú polovicu programu zahájili dve pôvodné diela súčasných poľských skladateľov. Bacewiczówna ukázala v pomerne krátkych plochách predovšetkým záľubu v sýtom, harmonicky zaujímavom, apartnom zvuku. Originálnejší ukázal sa byť Górecki, u ktorého formotvorným činiteľom je účinné narastanie a klesanie, prípadne náhle zvraty dynamického oblúku. Z Troch skladieb v starom štýle každá po stránke tematickej vychádza viac-menej z rozvíjania pomerne jednoduchého motivického materiálu, pričom jednotlivé skladby sa každá ináč vyrovnáva s rozdelením a tvarovaním dynamickej formy.

Mozartovo Divertimento patrilo vďaka svojmu strhujúcemu spádu, pôvabnej ľahkosti k najpresvedčivejším výkonom poľských hostí a oprávnene i vďaka svojej popularite stretlo sa u obecenstva sa za-slúžene sympatickým ohlasom.

Vlado Čížik

KOMORNÉ KONCERTY I.

Podujatia komornej hudby v sezóne 1967/68 zaznamenali ďalšie zvýšenie počtu cyklov koncertov. Zatiaľ čo v predchádzajúcich rokoch trval I. komorný cyklus od začiatku sezóny do Vianoc, teraz odznelo prvých päť koncertov v rozpätí šiestich týždňov; prvý cyklus sa uzatvoril už v polovici novembra. Z hľadiska hudobného života Bratislavy mohol by to byť potešiteľný úkaz, pravda, pokiaľ by zvýšenie kvantity vyvažovala aj umelecká kvalita a dostatočný záujem publika, i keď — ako je známe — tieto posledné dva činitele obyčajne súvisia.

Ak v predchádzajúcej sezóne dramaturgia komorných koncertov sa opierala prevažne o výkony sólistov — účasť komorných súborov bola viac-menej „bielou vranou“ — tak v novej sezóne bolo to zatiaľ skôr naopak: vystúpili tri menšie komorné ansámby a iba dvaja sólisti.

Pre účasť na festivale ISCM nemohol som sa zúčastniť 9. októbra na prvom koncerte cyklu, kde vystúpilo Záhrebské kvarteto v zložení: J. Klima, I. Kuzmič, D. Thuna a J. Stojanovič. Tento ansábl predviedol dve diela domácich skladateľov: Lyrické kvarteto J. Slavenského, op. 11, Rondo S. Horváta, 1. sláčikové kvarteto, op. 49 D. Šostakoviča a na záver tzv. „Americké“ sláčikové kvarteto F dur, op. 96 od Antonína Dvořáka. Recenzie v dennej tlači vyzdvihovali u súboru moderné ponímanie reprodukcie, zvukovú vyrovnanosť, technické majstrovstvo a dynamicky bohato odtieňovaný výkon.

Dňa 22. októbra privítali sme po dlhšom čase opäť Slovenské dychové kvinteto v zložení: Ladislav Šoka (flauta), Milan Ježo (hoboj), Edmund Bombara (klarinet), Ján Martanovič (fagot), a Ondrej Babinec (lesný roh). Napriek sporadickým vystúpeniam na koncertnom pódii v Bratislave dopracoval sa tento súbor úrovne, ktorú môžeme označiť prinajmenšom za solidnú. Dokazuje to stupeň dosahovanej súhry, vyrovnanosť v harmónii, intonačná istota, vybrúsenosť techniky, kvalita tónu i frázovania. V ďalšom vývoji budú sa musieť hráči ešte dôraznejšie sústreďovať na rozšírenie zásoby dynamicko-farebného bohatstva a v celkovom podaní skladieb na získanie ešte väčšej uvoľnenosti a bezprostrednosti.

V prvej polovici programu predviedli Dychové kvintetá Johanna Christiana Bacha, op. 88, č. 2, Antonína Rejchu a Klavírne kvinteto, op. 16 Ludwiga van Beethovena, v ktorom citlivé komorné chápanie (miestami až málo výrazné) demonštroval technicky znamenite podkutý pianista Ludovít Marcinger.

Druhá, modernejšia časť, mala prevažne divertimentový charakter, k čomu prispeli najmä posledné dve diela — Dychové kvinteto Ludovíta Rajtra a Trois piéces brèves Jacquesa Iberty, ktorým predchádzala vtipná, invenčne svieža Musica leg-giera od Rudolfa Marosa.

Ďalší koncert (29. októbra) — recitál tenoristu Huberta Franzena z NSR — svojou nízkou úrovňou intenzívne nútil poslucháča spomenúť si na nezabudnuteľný výkon Bruce Abela v rámci tohoročných BHS. Ak totiž Abel reprezentoval vrchol hlasovej

kultúry, jemného poetizmu, dynamických nuansí medzi mužskými interpretmi piesňového repertoáru, akých sme v Bratislave v poslednom čase počuli, Franzen predstavuje ten druhý, horší protipól. Pre piesňovú tvorbu netreba veľký hlasový fond, práve naopak, intenzita je tu skôr prekážkou, no conditio sine qua non je zmysel a schopnosť rozlišovať jemné odtiene dynamické, náladové. Nemecký spevák ich však temer všetky postrádal (v druhej polovici programu — v Piaticich Brahmových piesňach ukázal aspoň náznaky dynamicko-farebných kontrastov) tieto nevyhnutné predpoklady a podal sedý, beztvary, hlasovo nevyrovnaný výkon najmä v desiatich Schubertových piesňach.

Škoda, že táto výčitka na absenciu umeleckej iskry a náznaku fantázie sa vzťahovala aj na jednotvárny, k hlasu speváka príhrubý, i keď technicky dobre vyhraný a aj v súhre uspokojivý klavírny sprievod Juhoslovanky Míry Fiis. Táto pianistka predniesla ešte ako sólistka Sonátu g mol pre klavír od R. Schumanna a z nôt Pas-sacagliu a fúgu svojho krajana Miroslava Miletíča so znakmi charakterizujúcimi i výkon speváka — len s tým rozdielom, že mala aspoň solidnú techniku, i keď jej tvorivosť rovnala sa slabšiemu priemeru poslucháča nižšieho ročníka konzervatória.

Týmto koncertom až natoľko slabej úrovne splácalo obecenstvo daň za účinkovanie našich umelcov v NSR (Franzen má významné postavenie v jednej západonemeckej koncertnej agentúre). Súčasne sa však tým i značne poškodilo renomé komorného cyklu u toho mála návštevníkov, ktorí naň prišli. Škoda.

5. novembra s veľkým potešením privítali sme na pódiu Slovenské kvarteto v pôvodnom zložení: Aladár Mózi, Alojz Nemec, Milan Telecký a František Tannenberger. Po jarnom vystúpení v Stockholme v rámci Dní čs. kultúry kolovali zprávy o rozpade tohto ansámblu, čo zdanlivo potvrdzovalo i odrieknutie vystúpenia v rámci BHS. Členovia kvarteta však, zdá sa, krízu prekonalí, obnovili spoluprácu a dosiahli pôvodnú, vynikajúcu formu.

Slovenské kvarteto zaznamenalo súčasne z hľadiska účasti hudby XX. stor. v rámci komorných koncertov prvého cyklu vrchol. Voči programu zloženému výlučne z tvorby XX. storočia možno mať pripomienky jedine ak k Šostakovičovi (VII. sláčikové kvarteto, op. 108), pretože v rámci osláv jubilea VOSR každé (i hosťujúce) teleso v Bratislave uviedlo aspoň jedno dielo od neho, čo recenzent v Šmene vtipne nazval „Šostakovičiadou“.

Po vynikajúcom podaní tohto diela s napätím očakávaná čs. premiéra (svetová odznela v Stockholme) II. sláčikového kvarteta Dezidera Kardoša dokumentovala autorovo znamenité technické majstrovstvo, zmysel pre účinok a rozsah jednotlivých častí, v ktorých dominovalo napätie a dramatický vzruch. Pravdepodobne preto zapôsobilo najmä Adagio interroto, kde skladateľ hlavný dôraz kladol na spevnú lyriku.

Druhú časť programu otvorilo 6 bagatel pre sláčikové kvarteto, op. 9 Antona Webera vybudovaných mozaikovitým spôsobom, čo vyžaduje od hráčov bohatú zásobu farebno-dynamickej palety. No umelci ju, žiaľ, pomerne menej využívali.

III. kvarteto Bohuslava Martinů, ktoré zavŕšilo tento program, dalo hráčom príležitosť demonštrovať svoj muzikantský optimizmus, presne tvarovanú rytmickú zložku a výbornú technickú pripravenosť.

Vystúpením anglického pianistu Shuru Cherkasského (19. novembra), ktorý sa pre predpokladaný veľký záujem uskutočnil vo veľkej koncertnej sieni SF, sa nielenže dosiahla rekordná návštevnosť (viac ako 500 divákov), ale i komorný cyklus a vôbec koncertný život našej metropoly dosiahol zatiaľ svoju prvú kulmináciu.

Cherkassky predstavil sa bratislavskému obecstvu opäť ako typ umelca, ktorý vo výkone ideálnym spôsobom zlučuje originálnu invenciu interpreta s prísny rešpektovaním slohových zvláštností tohto skladateľa. Po stránke technickej reprezentuje starú školu. Má vynikajúco vypostavenú prstovú techniku, úžasnú silu v jednotlivých prstoch. Hrací aparát má

pri hre viac-menej izolovaný, a preto i jeho tón vďaka výbornej fixácii prstov má osobitý, prierazný charakter, nie však bez ušľachtlosti, zvonivosti; túto vlastnosť a najmä zreteľnosť nestráca ani v najjemnejších registroch a ani v najbleskovejších pasážach. Rozpätie jeho ruky nie je veľké, preto jeho oktávy suverénitou nevynikajú, no nad celou technikou stojí vždy a za každých okolností jedinečná osobnosť umelca. Cherkassky je typ všestranného pianistu. Každý sloh je mu blízky, vie si ho osvojiť, podriaďiť svojej individualite a reprodukovatú skladbu naplniť tvorivým napätím a bohatstvom hýriacou umeleckou fantáziou. Jeho dynamická paleta v Bachovi (VI. partita e mol BWV 830) v porovnaní s podaním iných veľkých pianistov (napr. Gilelsa, Richtera) čo sa týka vrcholu má síce užší rozsah, no v bohatstve nuansov spodnej dynamickej hranice sotva ho možno predstihnúť. Pri tom užho nejde o nejakú maniéru, exhibíciu možností, jemnej hry i v polyfónnej faktúre, ale je to skrz-naskrz vysoko štýlová, nanajvýš graciózna hra. Koľko hravosti, pôvabnej krehkosti, krištáľovej čistoty, citového bohatstva, ale i dramatismu sálalo v jeho podaní z Mozartovej a mol sonáty KV 310! Za posledné desaťročie by sme sotva našli v Bratislave lepšiu klaviristickú interpretáciu Mozarta!

S určitými výhradami mohli by sme posudzovať jeho koncepciu 1. časti Brahmsovej Sonáty f mol op. 5, ktorú chápal nie dramaticky vzrušene, ale skôr epicky vyrovnané, filozoficky rozvážne. S úctou a hlbokou pokorou počúvali sme jeho podanie druhej, na interpretáciu tak problematickej časti. Scherzo znamenalo zas stupňovanie výrazu od ľahkej tanečnosti až po búrlivý príval. Neustálym stupňovaním výrazu dosiahol vo finále výrazový a dynamický vrchol. Cherkasského hra mnoho ráz prekvapí, núti poslucháča meditovať, azda aj polemizovať, no v nijakom prípade jej nemôžu uprieť presvedčivosť a oprávnenosť — najmä v chápaní cyklických diel ako celku.

Škoda len, že rozsiahlu, umelecky tak závažnú prvú časť vystriedala dramaturgicky síce neošúchaná, no umelecky dosť pochybná druhá časť programu (Fantázia-burleska O. Messiaena, eklektický Air varié Jeana Sibelia a známa Polonéza E. dur Franza Liszta). Hoci aj tieto diela odzneli v majstrovskej koncepcii, hýrili nabitou interpretačnou invenciou, predsa už nestačili vyvážiť — i s početnými prídavkami — umelecky náročnejšiu prvú časť.

Vladimír Čížik

IV. medzinárodný jazzový festival PRAHA 67

SKLADATEĽSKÁ SÚŤAŽ, SOVIETI A JAM SESSIONS

Koncert so skladbami zo skladateľskej súťaže vyznel tohto roku predsa len trochu šťastnejšie než lanského roku, lebo tento raz zazneli len víťazné diela. Pokiaľ ide o kategóriu veľkooorchestrálnych skladieb, možno konštatovať aj isté zvýšenie úrovne, treba sa však dívať na vec iba z hudobnej stránky. Ak lanského roku priniesla víťazná práca Pavla Blatného Pour Ellis len remeselné dokonale kompilátorské postupy, ktoré skladateľ použil už vo svojich predchádzajúcich podobne orientovaných kompozíciách, v jeho terajšej, zase víťaznej skladbe „24. VII. 1967“ stretávame sa s originálnejšími spôsobmi spracovania. Treba podotknúť, že súčasne si Blatného skladba uchováva aj určité črty kompaktnosti s predchádzajúcimi dielami (pri troške fantázie mohli by sme napr. viesť paralelu medzi 24. VII. 1967 a voľakedajšími Modelmi pre Karla Krautgartnera z r. 1963). Autor tu v expozícii používa princíp akýchsi quasi chorálových responzórií s pôsobivou priestorovou reprodukciou; dej sa zahusťuje pomocou polymetrických pásiem a aleatoricky koncipovaných pasáží, po ktorých nasledujú ad lib. chórusy sólistov (Jiří Stivín — altsaxofón, Laco Deczi — trúbka). V závere sa dielo vracia k svojmu východiskovému bodu. Ako sme už u Blatného navyknuli, celok má svoju hudobnú logiku, presne vyvážené proporcie, výrazovú jednotu a miestami aj vtip (názvuky na Leoncavalla). Kým vlaňajšie druhé miesto skladby Murada Kažaljeva bolo príčinou mnohých — podľa mňa oprávnených — diskusií, tohto roku ťažko niečo namietat proti umiestneniu skladby Američana Georga Dogiasa Astrogationa, ktorú odmenili druhou cenou. Jej autor je pravdepodobne skôr mužom jazzu (na rozdiel od Blatného, ktorý, či sa mu páči, alebo nie, nikdy už asi jazzmanom v pravom zmysle slova nebude), súdiac podľa použitia bežnej formovej štruktúry väčšiny jazzových tém (dvaatridsaťtaktová forma s členením AABA) aj niektorých harmonických postupov, ktoré sú nateraz medzi súčasnými americkými avantgardistami veľmi aktuálne (coltraneovská koncepcia). Tretiu cenu dostal Jan Ptaszyn Wróblewski za skladbu K. K. s Talkin to the Band. Autor diela je v mnohých ohľadoch legendárnou osobnosťou poľského jazzu, ktorého poznáme aj u nás z lanského festivalového vystúpe-

nia. Rovnako ako Dogias i Wróblewski zvolil si modálnu koncepciu, ktorá už konečne prichádza v širšom meradle do jazzovej praxe aj v Európe (podobným spôsobom koncipoval aj Audes skladbu The Ashkabet, ktorú uviedol v rámci festivalového vystúpenia orchester Gustava Bromma). Podstatne nižšou úrovňou sa vyznačovali skladby v kategórii pre malé obsadenia. Porota vôbec neudelila prvú cenu, pričom ani diela odmenené druhou a treťou cenou (Michael Gibbs: Tentet a Jerzy Milian: Points, lines and figures) nevyznačovali sa príliš presvedčujúcimi kvalitami.

Na záver by sme mohli zopakovať, že úroveň skladieb, ktoré sa na tohtoročnú súťaž dostali, aspoň čiastočne zvýšila autoritatívnosť súťaže ako celku. No v koncepcii tejto súťaže je ešte stále veľa neujasneného a problematického. Predovšetkým: vznikajú tak diela, ktoré sú písané len pre samotnú súťaž. Pokiaľ viem, žiadnu z minuloročných skladieb po festivale nikde verejne nepredviedli. Jedinú výnimku tvorí Velebného kompozícia Krv sa mi búri, ktorú pojal do svojho repertoáru amatérsky Cat Club z Chebu a s ktorou vystúpil na festivale v Prerove. No práve táto skladba sa medzi finálové diela vlaňajšej súťaže vôbec nedostala. Chýba tu teda predovšetkým nadviazanie na živú hudobnú prax, ktorá celú súťaž v jej terajšej podobe degraduje na púhu príležitosť získať tučný bakšiš, ak zúčastnený skladateľ trafi niektorú z odmien. Ďalej: celý doterajší vývoj jazzu prebiehal podľa určitých špecifických zákonitostí, ktorým je myšlienka každej oficiálnej súťaže celkom cudzia. Všetky veľké diela jazzovej hudby (či už ide o Ellingtonove Concerto for Cootie, alebo o Evansove albá Miles Ahaed či Sketches of Spain) vznikali v tesnej súčinnosti autora so samotnými interpretmi a ich predvedenie iba dodávalo napísaným skladbám to posvätenie relatívnej „nesmrteľnosti“. Pozerajúc teda na vec z tohto zorného uhla, skladby takého Hniličku, ktoré hrá Bromov band, sú svojím spôsobom cennejšie napriek tomu, že im chýba remeselná dokonalosť a istota Blatného prác, lebo sa zrodili priamo z atmosféry panujúcej v menovanom orchestri, čím sú aj v istom zmysle dotvárané (jeden z prominentných interpretov súťažných



Archie Shepp

Bez nadsadenia môžeme tvrdiť, že doteraz ešte na žiadnom európskom jazzovom festivale nebolo toľko prvotriednych amerických hvied ako práve v dňoch od 2. do 5. novembra v Berlíne. Dramaturgická línia tohto festivalu bola nasledovná - 1. koncert: Jazz meets World (čiže spojenie jazzu s folklórom mimoamerických oblastí); 2. a 3. koncert: najvýznamnejšie osobnosti súčasnej americkej jazzovej scény; 4. koncert: Guitar Workshop.

Najmenej presvedčivý bol prvý koncert; spravidla sa tu nespájal organicky jazz s príslušným folklórom. Ako príklad nám môže poslužiť spoločné vystúpenie európ-

skladieb v orchestri K. Krautgartnera naopak nazýva tieto diela „elektrárňami“ a netají sa faktom, že ho na ich predvedenie čiastočne prinútila tzv. vyššia moc). Zhrnuté — skladateľská súťaž je teda záležitosťou oficiálnych prehliadkových koncertov a žiadnym spôsobom nie je schopná priniesť tvorivé impulzy pre skutočný jazz.

Venovať celý jeden festivalový večer sovietskemu jazzu zdalo sa byť pôvodne príliš riskantné. U mnohých našich jazz fans panujú ešte apriórne predsudky, hoci všetci vieme, že v SSSR sa v tomto ohľade všetci deje a zameňovaní jazzu s estrádnou hudbou typu I. Dunajevského už dávno od-

BERLINER JAZZTAGE - 1967

ských avantgardných hudobníkov (Barney Willen, Manfred Schoof a trio Irene Schweitzerovej) s indickými hudobníkmi (Keshav Sate, Dewan Motihar, Shrimati Kusum). Obidve skupiny hrali svoju hudbu zaujímavo a na úrovni, no z ich produkcie by sme mali viac, keby každá z nich vystúpila samostatne. Ešte menej výrazne sa prejavili ďalšie dve skupiny. Indonésian All Stars síce dokumentovali prekvapujúco vzostupnú tendenciu jazzu vo svojej krajine, no ani tak európskeho poslucháča nemohli zaujať (to, samozrejme, neplatí o výbornom americkom klarinetistovi Tony Scottovi, ktorý s touto skupinou hosťoval a stal sa najväčšou atrakciou večera). Európsky štandard nedosiahol ani španielske combo Pedra Itturaldeho, v ktorom zaujal jedine gitarista Paco de Lucía, no v ktorého hre zasa neboli jazzové prvky.

Všetky ostatné koncerty boli už takmer bezvýhradným zážitkom. Spravidla na nich vystúpili hudobníci štýlotvorného významu, ktorých mená sú míľnikmi v histórii moderného jazzu. Miera účinku tak závisela predovšetkým od vkusu a zamerania poslucháča. Najväčšie ovácie vyvolalo vystúpenie Errolla Garnera; jeho hra fascinuje každého, kto sa zaujíma o jazz, a tak rôzne frakcie obecnstva sa v týchto vzácných okamžikoch zjednotili. Mimoriadny úspech mala tiež Sarah Vaughan, ktorá napriek tomu, že v Berlíne nedosahovala celkom úroveň, akou sa vyznačujú jej platne, dokázala, že právom ju pokladajú po Elle Fitzgeraldovej za druhú najvýznamnejšiu osobnosť medzi jazzovými spe-

zvonili. Koncert, na ktorom vystúpili tri sovietske comba, jedna speváčka a jeden big band, potvrdil túto zmenu viac než presvedčivo. Celkove možno povedať, že Rusi potvrdili nielen spomínané zmeny, ale súčasne aj dokázali, že vedľa jazz tiež výborne hrať. Môžeme len konštatovať, že účasť na koncerte naozaj znamenala hodnotný festivalový zážitok. Poznali sme opäť dvoch veľmi dobrých sólistov — trombonistu Konstantina Bacholdina a progresívneho tenorsaxofonistu Alexeja Zubova, talentovanú vokalistku Giuliju Čocheli, sviežu hru Leningradského dixielandu i veľmi perspektívny orchester moskovského roz-

váčkami. Vystúpenie jedného zo zakladateľov moderného jazzu - Theloniousa Monka - pripomínalo rituál. Monk prezentoval všetko, čo zapríčinilo, že sa v jazzovom svete stal živou legendou: svojbytnú hru, vlastné skladby (ktoré prešli do kmeňového jazzového repertoáru), nezvykle uvoľnené správanie na pódii, i neodmysliteľnú exotickú čiapku na hlave. Navyiac jeho berlínsky koncert priniesol i nový prvok — pre toto vystúpenie rozšíril svoje konštantné kvarteto (s tenorsaxofonistom Charlesom Rousom) o viacerých známych hudobníkov (o. i. trúbkar Clark Terry, alt-saxofonista Phil Woods, tenorsaxofonista Johny Griffin), čo len prospelo k umocneniu zážitku.

Pre zainteresovanejšiu časť jazzofilov, ako i pre väčšinu hudobníkov a odborníkov, vyvrcholením festivalu bola hra kvinteta Milesa Davisa. Tak ako doteraz spomenutí hudobníci i on sa už tretie desaťročie udržiava v popredí jazzovej scény, no na rozdiel od nich i pri zachovávaní základných črt pridáva k svojej hre nové prvky (v súčasnosti je to spätne ovplyvnenie hudobníkmi free jazzu, ktorí pôvodne koncom päťdesiatych rokov vychádzali z jeho metód). Davisove vystúpenie bolo dosť náročné i pre dobre orientovaných poslucháčov; nečakane striedal rôzne harmonické koncepcie a jeho jednotlivé témy sa plynule prelínali (takto vznikla asi hodinu trvajúca non stop produkcia).

Don Ellis a Archie Shepp patria k osobnostiam, ktoré provokujú k vehementným



Miles Davis

diskusiám a ani tentoraz sa ich účinkovanie neobišlo bez týchto dôsledkov. Problematické bolo najmä vystúpenie Sheppovho comba. Charakterizovala ho neobyčajne výrazná oscilácia medzi zaujímavými pasážami a nudnými miestami, v ktorých sa okrem preexponovanej monotónnej výroby hluku nič iné nedialo.

Don Ellis sa ukázal v impozantnejšom svetle. Tento významný protagonista losangelskej avantgardy prišiel do Berlína asi mesiac pred festivalom, aby zostavil big band z najlepších miestnych hudobníkov. Orchester znel prekvapujúco zo-

hlasu a televízie, ktorý dirigoval Vadim Ludvikovskij. Ak väčšina našich známych jazzmanov už dosiahla, ako sa zdá, svoj kulminálny bod a československý jazz všeobecne sprevádza určitá unavenosť, sovieti majú v tomto ohľade mnoho sľubných rezerv, ktoré môžu do vývoja európskeho jazzu vniesť mnoho podstatného a osviežujúceho.

Napokon ešte zmienky o jam sessions, ktoré dokresľujú rámec festivalového diania. Konali sa tohto roku v jazz-klube Reduta, čím do určitej miery dočasne utrpelo zdravie návštevníkov (zlé osvetlenie a ventilácia), no rozhodne tým získali na

ozajstnej jazzovej atmosfére. Päť dní sa tu až do ranných hodín striedali na dvoch pódiiach špičky nášho, európskeho i svetového jazzu a niektorí tu dokonca podali výkony, ktoré ešte prevyšovali ich oficiálne koncertné vystúpenia (napr. Roland Kirk, Don Menza alebo sprievodná rytmická skupina speváka Murka Murphyho). A tak aj po tejto stránke tohtoročný festival prevýšil predošlé tri ročníky. Usporiadateľom teda zatiaľ vďaka s priáním šťastnej ruky pri výbere hostov na 5. International Jazz Festival Praha 1968.

Antonín Matzner

hrato a azda práve preto, že išlo o nové, príležitostné teleso, Ellis sa nepúšťal do odvážnejších experimentov. I tak však vo svojich skladbách uviedol viac zaujímavých prvkov — s mierou a funkčne využíval i neinstrumentálne zvuky (napr. šuškanie notového papiera); zaujali najmä jeho rytmické koncepcie (striedanie rôznych nepárnodobých metier).

Na posledný festivalový koncert sa podarilo usporiadateľom zhromaždiť niektorých z najzávažnejších jazzových gitaristov. Zastúpené boli všetky základné vývojové tendencie — šesťdesiatosemročný banjista Elmer Snowden vychádzal z ragtimu, Buddy Guy prezentoval rhythm and

blues, Barney Kessel mainstream, Jim Hall cool jazz a Baden Powell bossa novu. Na záver koncertu vystúpilo kvarteto vibrafonistu Carryho Burtona (s gitaristom Larry Coryelom). Tento súbor sa vymykal koncepcii koncertu, keďže gitara tu nedominovala nad ostatnými nástrojmi. To, samozrejme, nemohlo ubrať na atraktivnosti produkcie, ktorá bola jednak pastvou pre oči (napr. oblečenie v extravagantných šatoch v duchu módy „hippies“ a tiež niektoré prvky happeningu), ale hlavne vydatým sklbením free jazzu a beatovej hudby. Naznačili tak jednu z ďalších ciest, akými sa môže uberať vývoj jazzu.

Igor Wasserberger

Niekoľko postrehov z Arezza

Minuloročný festival v Arezze (XV. Concorso Polifonico Internazionale „Guido d'Arezzo“ — 23.—27. august 1967) sa niesol v znamení osláv 400-ročného výročia narodenia Cl. Monteverdiho (1567). V hlavných kategóriách (miešané, ženské a mužské sbory) boli ako povinné i výberové sbory najpočetnejšie zastúpené Monteverdiho diela. Aby sa poslucháči zoznámili s čo najväčším počtom jeho diel, bola súťaž usporiadaná systémom semifinále — finále (pochopiteľne s možnosťou vyradenia slabších sborových telies), pričom v semifinále odznali skladby duchovné a vo finále svetské. Výber skladieb pozostával najmä z canzoniet, madrigalov, vyspelejšie sbory predviedli aj časti omši. Posledný deň festivalu v chráme Santa Maria della pieve odznalo v podaní sólistov a spojeného sboru (z účastníkov festivalu) so sprievodom univerzitného orchestra z Hamburgu a organu pod taktovkou západonemeckého dirigenta J. Jürgensa Monteverdiho Vespro della Beata Vergine.

Skôr než sa pustím do rozboru interpretácie odznených Monteverdiho skladieb, uvádzam v prehľade sbory, ktoré sa zúčastnili na tohoročnom festivale, pričom vyberám len tie významnejšie:

ARGENTÍNA: Coniuncto Pro Musica de Rosario — Rosario

BULHARSKO: Rodna pesen (mieš. sbor)

— Sofia

Sredetz (muž. sbor) — Sofia

Ulpia Serdica (žen. sbor) — Sofia

ČESKOSLOVENSKO: Spevácky sbor Lúčnice

DÁNSKO: Cantilena Chor — Copenhagen

FÍNSKO: Eteläsuomalaisen Osakunnan Laulajat — Helsinki

FRANCÚZSKO: Ensemble Vocal de Beauvais — Beauvais

ZÁP. NEMECKO: Monteverdi sbor — Hamburg

Kaufbeurer Martinsfinken — Kaufbeuern

ŠVÉDSKO: Maria Kören — Västerås

MAĎARSKO: Coro dele Scuola Superiore (ženský) — Szeged

USA: The Southwest Missouri State College Chamber Singers — Springfield

TALIANSKO: 15 sborov (Rím, Ravena, Perugia, Verona, Arezzo atď.)

V interpretácii bolo možné vybadať dve základné tendencie:

1. „Archaická“ interpretácia Monteverdiho diela

2. Snaha o zmocnenie sa tejto literatúry z hľadiska dnešného prístupu k nej.

1. Predovšetkým treba vyčleniť skupinu sborov, ktoré správne pochopili v základe interpretačný profil Monteverdiho diela, ale ktoré neprenikli až do hĺbky, k samej podstate jeho slohu. Ide hlavne o severské sborové telesá, ktoré boli po stránke hlasovej na pomerne dobrej úrovni, ale v otázke „čítania“ skladby zostali iba na jej povrchu. A tak skladby interpretované správne po hudobnej stránke (intonácia, tempá, vyrovnanosť hlasových skupín) utrpeli tým, že neboli dostatočne slohové „posadené“.

2. Bulharské sbory pristupovali k interpretácii Monteverdiho z pozície interpretov vlastného folklóru. To bolo cítiť hlavne na zvukovej stránke (mohutný zvuk, často veľmi rušivý) a celkovo o ich zvukovom poňatí povedať, že práve táto jeho „folklórna“ zložka pôsobila nešťylve. (Treba spomenúť, že bulharské sbory dominovali v kategórii folklóru.)

3. Zvláštnu kategóriu tvoria maďarský sbor zo Szegedu a americký sbor zo Springfieldu. Prečo ich zaraďujem do jednej kategórie? Obidva tieto sbory zvládli a plne pochopili interpretáciu Monteverdiho diel, ale v konečnom interpretačnom poňatí vo svojom prejave vyzdvihujú iba jednu stránku Monteverdiho štýlu. Maďarský sbor — zvukovú krásu a jemnosť, americký sbor — virtuozitu. A tak prejav maďarského sboru pôsobil iba ako jemný éterický spev, ktorý si ľubuje v zvukovej kráse a americký sbor (ináč hlasovo mimoriadne disponovaný — väčšina jeho spevákov mala profesionálne hudobné vzdelanie) ako mimoriadne virtuózna hra hlasov (často na úkor tempa!).

4. Sbory, ktoré udávali interpretačný vzor na tomto festivale, boli zo Západného Nemecka (hlavne Monteverdiho sbor z Hamburgu) a sbor Lúčnice. V interpretácii týchto sborov išlo o zdravú syntézu muzikality so zmyslom pre štylovosť a pre presadenie nových interpretačných pohľadov (ktoré však neboli v rozpore s predchádzajúcimi spomínanými momentami) do interpretovaných skladieb. To sa napokon prejavilo aj v celkovom hodnotení:

Monteverdiho sbor — Hamburg: II. miesto v miešaných sboroch

sbor Lúčnice: I. miesto v miešaných sboroch

II. miesto v ženských sboroch

(navyše III. miesto vo folklóre)

K týmto sborom treba ešte zaradiť argentínsky sbor Coniuncto Pro Musica de Rosario, ktorý bol rozhodne jedným z prekvapení festivalu (a ktorý podľa mňa bol čiastočne pri hodnotení poškodený). V jeho interpretácii dominoval hlavne zmysel pre vyváženú zvukovosť — zaujímavé bolo aj samotné rozostavenie spevákov: stáli v kvartetách soprán-alt-tenor-bas vedľa seba, znovu SATB atď.

6. Treba s ľútosťou konštatovať, že talianske sbory zastávajú v úvode spomínanú „archaickú“ cestu v interpretácii a že samy vedome priznávajú, že sa v tomto

zmysle majú čo podočítať od ostatných sborových telies, hlavne európskych.

7. K predvedeniu Monteverdiho Vespro della Beata Vergine:

Žiaľ, toto podujatie nieslo niektoré znaky podobných podujatí svojho druhu. Treba vyzdvihnúť výkon orchestra i maximálnu snahu i zodpovedný prístup dirigenta k naštudovaniu diela. Orchester hral precízne a štylve, ale výkon sólistov bol (hlavne čo do hlasovej kvality) slabší. Sbor trpel nevyváženosťou zvuku jednotlivých sborov, čiastočne ich hlasovou únavou (koncert sa konal po odznení súťaže), ale hlavne tým, že mu chýbala akákoľvek výstavba (toto možno čiastočne pripísať veľmi malému počtu skúšok, ktoré nebolo možné zaistiť pre nedostatok času). A tak v akusticky mimoriadne priaznivom prostredí odznalo iba priemerné predvedenie tohto diela.

Na základe spomínaných nedostatkov (vo veľkej miere sa na nich podieľajú aj samotní usporiadatelia, ktorí dostatočne nezvážili organizáciu tohto podujatia a napokon aj sily spevákov), ku ktorým sa, pochopiteľne, radí aj disproporcija medzi orchestrom, sborom a sólistami, utrpela hlavne výrazová zložka. Výsledný dojem bol často až unavujúco sedý a z majestátnosti, zvukovej krásy a mohutnosti tohto diela ostali iba trosky. Škoda!

A ešte pár slov o obecnstve. Festival sa tešil veľkej pozornosti nielen obyvateľov Arezza a ostatných talianskych miest, ale aj rôznych hudobných ustanovizní a vlády. A tak nielen finálové koncerty, ale i poobedňajšie semifinálové boli vždy temer maximálne obsadené. Ale čo je dôležité — obecnstvo nebolo len nemým svedkom týchto koncertov. Malo svojich obľúbencov, ktorým držalo palce a nebálo sa prejaviť svoje nadšenie, či nesúhlas typicky talianskym spôsobom: buchotom, pískaním, ale aj výkrikmi nadšenia a uznanlivým potleskom. A pre takého obecnstvo a v takomto prostredí účastníci festivalu vydali často zo seba maximum, i keď súťaž alebo záverečná prehliadka víťazných sborov (konaná za prítomnosti členov vlády) končili až neskoro po polnoci.

Celkove teda možno konštatovať, že na tohoročnom arezzskom festivale zvíťazila interpretácia Monteverdiho diela chápaná z pozície dnešného pohľadu na jeho dielo, pričom úspech dosahovali hlavne tie sbory, ktoré tento moment nechápali izolovane, ale v kontexte s hudobnou výstavbou skladieb a so zmyslom pre ich štýl.

Štefan Klimo ml.

Dr. Jozef ŠAMKO 60 - ročný

Posledné tri roky nám pripomínajú jubileá viacerých pracovníkov z kruhov umelecko-vedeckých. Nech to znie naoko akokoľvek nedôveryivo, predsa nás to teší, že ich máme v krásnej jeseni života v plnom zdraví, s elánom, ktorý nevysychá, uprostred práce.

Dr. Jozef Šamko patrí medzi tých pracovníkov, ktorí rozdeľujú svoje vedomosti na niekoľko úsekov nášho duchovného života. Má k tomu všetky predpoklady. Najviac sa však venuje práci ako riaditeľ Slovenského hudobného fondu, ako externý pedagóg na VŠMU a pedagogickej fakulte UK v Trnave a ako pedagogicko-hudobný spisovateľ.

Narodil sa 15. februára 1908 v Mojmirovciach, je synom kolára. Vyštudoval učiteľský ústav v Modre, kde ho hlbšie zasnúvali do hudby dvaja významní pedagógovia: E. Hulla a J. Soupal. Šamko po maturite pár rokov učil, ale neprestal sa vzdelávať, aby mohol dosiahnuť ten stupeň pedagogicko-umeleckej hodnosti, akú si predsavzal a čo mu vtedajšími pomermi nebolo dožičené. Študoval na Filozofickej fakulte UK, kde sa mu dostalo pevných základov nielen v histórii slovenského jazyka a literatúry, ale najmä v tých jemných blízkych odboroch, ktoré majú hlboké korene v hudbe: hudobná veda, estetika a hudobná výchova. Vysokoškolské štúdiá zakončil dizertačnou prácou „Hudba a hudobnosť v spoločnosti“, v ktorej, ako prvý u nás a vo svojej základnej práci, ktorú neskôr rozšíril, pokúša sa o sociologické zdôvodnenie hudobnej výchovy. Mnohé tam uverejnené myšlienky až dnešná doba docenjuje. Roku 1944 bol promován za doktora filozofie.

Dr. J. Šamko okrem pedagogických postov, na ktorých sa venoval so zápalom najmä tej činnosti, ktorá úzko súvisela s hudbou (dirigovanie, zakladanie spevokolov), zaoberal sa i vedeckým výskumom. Významná je jeho činnosť v Bratislave vo Sväze čs. skladateľov, kde bol najprv propagačným referentom a tajomníkom hudobno-vednej sekcie, potom redaktorom slovenskej časti celosväzového časopisu Hudební rozhledy. Roku 1957 sa stal spoluzakladateľom a prvým šéfredaktorom orgánu Svazu slovenských skladateľov, časopisu Slovenská hudba. Všetky začiatky sú ťažké, boli tiež i tu, kým si časopis našiel pevnú pôdu medzi čitateľmi. Dr. Šamko má významnú životnú vlastnosť, že sa vie pustiť do každej roboty s veľkým optimizmom a do čoho sa „zadrapi“, to dokonale splní. Jeho vytrvalosť zdolávala v podstate všetky životné prekážky, ktoré sa mu stavali do cesty, s nevšedným elánom a s rozvahou, toľko ak išlo o veci národné: tie mu zvlášť prirástli k srdcu. Keď roku 1961 odchádza z časopisu za riaditeľa Slov. hudob. fondu, vedelo sa, že i tu obstoja s dôkladnosťou, dá mu pevné základy a zveľadi ho. Vie sa, že má dosť plánov i pre budúcnosť. Svoje široké vedomosti uplatňuje niekoľko rokov v odbore sociológie v spojení s hudbou, kde ho zaujíma výskum hudobnosti slovenského ľudu. Výsledky uverejňuje v odborných časopisoch. Svojho času navrhol učebné plány na založenie múzického gymnázia na Slovensku, ako predbežnej nižšej strednej školy. Na veľkú škodu ostal plán neuskutočnený, kým návrhy slúžili za vzor pri zakladaní učilišť podobného typu v susedných štátoch (SSSR, Maďarsko, Rumunsko).

Šamku už dávnejšie zaujali viaceré osobnosti zo slovenského pedagogického života. Napísal o nich štúdie, ktoré i keď sú priekopníckeho rázu, majú hlboký a vyčerpávajúci ponor historický so zameraním k súčasnosti. Tak vyznieva zhodnotenie osobnosti slov. pedagóga Františka Ottu Matzenauera, ktorý v časoch neslobody národa napísal slovenské učebnice, pedagogické články a pestoval literatúru pre mládež. Je iste škoda, že táto Šamkova práca podnes nenašla vydavateľa; iste by splnila svoje poslanie. Živý pedagogický odkaz zhodnotil Dr. Šamko v rozsiahlej štúdii, pokiaľ ide o aktuálnosť mnohých pedagogických myšlienok J. A. Komenského, týkajúcu sa vysokoškolského vzdelania učiteľstva.

Zo štúdií v odborných hudobných časopisoch rozrastali sa mu stránky oceňujúce prácu našich významných súčasných skladateľov. Z nich je závažného významu monografia o Jánovi Čiklerovi (1955), v ktorej sa s odbornými znalosťami a širokým rozhľadom prvý raz pokúsil určiť skladateľov zástoj vo vývine slovenskej hudobnej kultúry. Druhou nie menej významnou je monografia o Mikulášovi Schneiderovi-Trnavskom (1965). Na serióznom podklade hodnotí výsledok svojej dlhoročnej literárno-vedeckej práce, s hlbokou erudíciou dopracováva sa nielen k doteraz neznámym životopisným dátam tohto skladateľa, ale z nového pohľadu docenjuje hudobné skladby, ktoré vznikali pred prvou svetovou vojnou a v najnovšom období. Dôkladne hodnotí diela z hľadiska pedagogického, toľko ak ide o inštruktážnu tvorbu vzhľadom k hudobnej výchove. Každú prácu hlboko, ale kriticky oceňuje.

Významne sa podieľal Dr. Šamko na vypracovaní hesiel nielen pre dvojdielny Čs. hudobný slovník, ale i pri hodnotení profilov koncertných umelcov. Rečové znalosti mu umožňovali zúčastniť sa na viacerých zahraničných akciách z odboru pedagogiky a hudby. Tu hodno zvlášť vyzdvihnúť akciu pre výmenu vysokoškolských profesorov a študentov v za-

hraničí v rámci kultúrnych dohôd, ako i sústavnú starostlivosť o našich krajanov v zahraničí, kde sa, podľa nim vypracovaného štatútu, vybuďovala sieť slovenských menšinových škôl.

I keď ho funkcia, ktorú teraz zastáva, vyčerpáva nielen v úradnom, ale i mimoúradnom čase, jednako vie si Dr. Šamko nájsť skulinu času, aby sa i naďalej mohol venovať svojim „koničkom“: sociológii hudobnej výchovy a popularizácii hudby, pričom nezanedbáva svoj ďalší vedecký rast. Dôkazom toho je, že r. 1966 obhájil kandidatúru vied a umení a prednádavným získal docentskú hodnosť.

Dr. J. Šamkovi želáme, aby svojich „koničkov“ ďalej popoháňal v pevnom zdraví a pochopení tých, pre ktorých pracuje.

ŠTEFAN HOZA

Dr. Vojtech MĚRKA 80 - ročný

Dňa 5. februára 1968 sa dožil v plnom zdraví a v tvorivej hudobnovedeckej práci svojich 80. narodenín dr. Vojtech Měrka, ktorý v rokoch 1919–1938 zasvätil svoje sily hudobnému životu na Slovensku. V rokoch 1919–1931 pôsobil ako profesor Obchodnej akadémie v Košiciach. Okrem bohatej literárnej, prekladateľskej a kritickej činnosti vykonal veľký kus organizačnej práce aj na poli hudobného života. V Slovenskom východe uverejnil celé desiatky kritik o divadelnom a hudobnom živote Košíc a východného Slovenska, bol redaktorom dvoch divadelných časopisov (Za oponou, Divadelný život na Slovensku) a v rokoch 1927–1931 bol vedúcim hudobného vysielania košického rozhlasu. V rokoch 1931–1938 bol riaditeľom Obchodnej akadémie v Nitre, kde svojou prácou opätovne prispel k rozvoju hudobného života najmä vedením tamojšieho orchestrálneho združenia. Od roku 1942 žije na dôchodku v Ostrave. Ale neodpočívá. Aktívne pomáha Ostravskému kvartetu v hudobnohistorických a dramaturgických problémoch, zbiera dokumenty k hudobnej histórii Severomoravského kraja a niektoré jej kapitoly spracúva s neochabujúcim zmyslom pre objektívnosť faktov a súčasnosť pohľadu pri ich interpretácii. Z posledného obdobia má v rukopise prácu o hudobnom živote v Nitre v rokoch 1931–1938, inšpiračne pôsobí na objasňovanie hudobnej histórie Košíc. Jeho práce o Slezskom triu, o Ostravskom kvartete, o skladateľovi Milanovi Balcarovi, ale najmä o vzťahoch Jiřího Wolke k hudobnému umeniu majú trvalé miesto v súčasnej hudobnohistorickej tvorbe.

K tomuto vzácnemu životnému jubileu želáme dr. Vojtechovi Měrkovi ešte veľa zdravia a chuti do tvorivej práce v mene slovenskej hudobnovedeckej obce.

MP

KONKURZ

Riaditeľstvo Štátnej filharmónie Ostrava vypisuje konkurz na obsadenie týchto miest v orchestri:

- 2 hráči do skupiny 1. huslí
- 1 vedúci violovej skupiny
- 1 hráč do skupiny viol
- 2 hráči do skupiny violončiel
- 1 hráč na 1. trúbku

Prihlášky prijíma riaditeľstvo Štátnej filharmónie Ostrava, Dom hudby, Ostrava 5, Michálkovicá 181 najneskôr do 30. 3. 1968. Nástup od 1. 9. 1968, prípadne podľa dohody aj skôr.

Všetci prihlásení budú písomne pozvaní na konkurznú predohrávku. Odmeňovanie podľa výnosu min. kult. a inf. čis. 13. 700/67-V/2 zo dňa 8. 12. 1967.

Cestovné sa uhradí len prijatým uchádzačom.

KONKURZ

Riaditeľstvo Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz na tieto voľné miesta:

skupina sólistov

- 1 lyrický tenor,
- 1 hrdinský tenor

orchester

- tutti hráči do I. a II. huslí,
- violy,
- fagot,
- spev ácky sbor
- soprán, alt, tenor, bas,
- balet
- muži do sboru,

korepetítora pre sólistov a balet.

Záujemci nech sa prihlásia na riaditeľstvo DJGT, Nábřeží dukelských hrdinov 3, Banská Bystrica.

Inf@rmácie

V umeleckej súťaži k 50. výročiu Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, ktorú 1. júla 1966 vypísalo Ministerstvo kultúry a informácií, Poverenie SNR pre kultúru a informácie a všetky umelecké sväzky, získal v odbore hudby II. cenu (pri neudelení I. ceny) Jaromír Podešva za V. vokálnu symfóniu, dve III. ceny Lubor Bárta za kantátu Ivan a Lenin a Otmar Mácha za Čtyři monology. Odmeny udelili Jiřímu Dvořákovi za cyklus piesní Také mnou žije Amerika, Jan Tausinger za symfonický obraz Správna věc, Lubomír Železný za Tri smíšené sbory, Vladimír Hanousek za cyklus ženských sborů, Juraj Hatrík za kantátu Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať. Čestné uznanie dostali Miroslav Bázlik za oratórium Dvanásti a Václav Felix za miešaný sbor Říjen. — V odbore teoretických a kritických prác I. cenu tiež neudělili. II. cenu dostal Jaroslav Jiránek za teoretickú prácu Asafjevova teorie intonace. Odmenu získal o. i. Václav Kučera za prácu Nové proudy v sovětské hudbě.

V Záhrebe zomrel 7. decembra min. roku vo veku 73 rokov Dr. Jozef Andrič, známy svojím dlhoročným záujmom o slovenskú hudobnú kultúru, plodom ktorého boli o. i. aj prvé dejiny slovenskej hudby vôbec (Slovačka glasba). Česť jeho pamiatky!

Vláda ČSSR udelila titul „zaslúžilý umelec“ prof. Tiborovi Gašparkovi za vynikajúce výsledky v interpretácii diel súčasnej slovenskej hudobnej tvorby a Tiborovi Andrašovanovi za mnohotvárnu hudobnú tvorbu pre súbory piesní a tancov. Z českých umelcov boli týmto titulom poctení M. Kabeláč, K. Reiner, K. Slavický, J. Srnka, F. Maxián, J. Páleníček a R. Vašata.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, prom. hist. Peter Faltin, CSC., Eubomír Chalupka. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSC., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSC., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSC., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSC., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 359-91. — Tlačia Západoslávské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,—. Číslo 2 zadané do tlače 19. 1. 68.

R-11*81076

Jozef Grešák dostal k svojmu 60-ročnému jubileu vyznamenanie Za vynikajúcu prácu.

Dňa 7. februára sa dožil 70 rokov Ladislav Stanček, skladateľ a hudobný spisovateľ. Jubilatovi srdečne blahozeláme.

Cenu Sväzu filmových a televíznych umelcov „Igric 1966“ (slovenský pendant celostátnej ceny Trilobit) dostali o. i. Ilja Zeljenka za hudbu k filmu Panna Zázračnica a Ladislav Kupkovič za hudbu ku krátkemu filmu Ohniví rieky.

V dňoch 7.—9. decembra hostovala na javisku opery SND spevohra Divadla J. G. Tajovského z Banskej Bystrice. Uviedla Janáčkovu Jej pastorkyňa a dvakrát Menottiho Starú pannu a zlođeja.

11. decembra sa v bratislavskom Carltone uskutočnila celostátna konferencia o opernej interpretácii. Zúčastnili sa na nej poprední pracovníci všetkých československých operných divadiel, ako aj hudobní teoretici a kritici. Na konferencii odznelo viacero podnetných príspevkov.

Po dlhých predchádzajúcich pripravách sa 29. septembra m. r. založila v Prahe Čs. spoločnosť pre hudobnú výchovu. Hlavnou úlohou Spoločnosti je presadzovať väčšie zastúpenie hudobnej výchovy na školách pri zásadách správneho riadenia a moderného vyučovania. Jej činnosť sa bude dotýkať aj mimoškolskej oblasti — spolupráca s hudobnými redakciami rozhlasu, televízie atď. Teraz ide o to, aby sa praktická činnosť Spoločnosti začala čo najskôr.

Jubilejný 10. ročník Kociánovej súťaže mladých huslistov sa chystá t. r. v Ústí nad Orlicí. Súťažiat budú huslisti vo veku do 16 rokov.

Karl-Birger Blomdahl, autor opery Aníara, píše novú operu s predbežným názvom Rozprávka o mocnom elektrónkovom mozgu. Libreto od Hannesa Alfvéna pozostáva z prírodovedeckých hesiel. Hudba používa okrem tradičných inštrumentárov aj elektrónické zvuky. Premiéru plánuje Kráľovská štátna opera v Štokholme v sezóne 1969—70. Réžiu má Göran Gentele.

Severofrancúzske mesto Caen uviedlo operu parížskeho skladateľa Oliviera Bernarda Počestná pobehlica, ktorú napísal podľa rovnomennej drámy Jean Paule Sartra.

Pierre Boulez a Karlheinz Stockhausen sú ochotní na najbližšom mládežníckom festivalovom stretnutí v Bayreuthe robiť kurz o komponovaní.

V hudobnom archíve v Tuilleries objavil prof. Jean Nongradien party omše a Te Deum od Paisiella, motetov Le Seura a slávnostnej ódy abbého Rozera, ktoré odzneli pri Napoleonovej korunovácii v parížskej katedrále Notre Dame 2. decembra 1804.

Lanskej jesene mal v Moskve premiéru vokálny Triptych Arama Chačaturiana, triárie pre soprán a orchester na básnické texty arménskej literatúry.

Z príležitosti kasselských „documenta IV“ 1968 píše Aribert Reimann otvárací koncert pre recitátora a orchester na básne Rainera Maria Rilkeho.

Na budapeštianskej Vysokéj hudobnej škole usporiadajú v dňoch 18. 9. až 1. 10. 1968 10. medzinárodnú hudobnú súťaž pre čelo, violu a sláčikové kvarteto. Blížšie informácie: Secrétaire des Concours, Budapest VI., Liszt Ferencztér 8.

Pierre Boulez má v sezóne 1968/69 dirigovať v stuttgartskej opere Don Giovanního. — Otto Klemperer nahrá Blúdiaceho Holandana, ktorý vyjde v novej nahrávke anglického gramofónového vydavateľstva EMI. Theo Adam spieva rolu Dutchmana a James King Erika. — Jean Cox, jeden z piatich bayreutských Lohengrinov lanského roku, dostal opäť pozvanie na sezónu 1968.

Kazimierz Serocki pracuje na koncerte pre dva klavíre a orchester. Premiéra sa pripravuje pre reláciu Musik der Zeit, ktorú

ru uvedie Západonemecký rozhlas Kolín v marci t. r. Hrá symfonický orchester NDR pod taktovkou Christophu von Dohnanyiho. Sólisti: Aloys a Alfons Kontarsky.

Tohto roku po prvý raz pohostinne vystúpilo Kirovovo divadlo z Leningradu v NSR. Na programe bol okrem iného aj Prokofievov balet Romeo a Júlia.

Bavorská štátna opera pripravuje na rok 1969 svetovú premiéru novej opery Jána Čikera Hra o láske a smrti na námet Romaina Rollanda. Mužskú hlavnú úlohu bude spievať Dietrich Fischer-Dieskau.

V rámci 16. medzinárodnej hudobnej súťaže rozhlasových inštitúcií udelili tieto prvé ceny: Knut Skram (Nórsko, spev), Maurice-Jean Bourgue (Francúzsko, hoby), Natalia Gutmanová a Alexej Nasedkin (SSSR, duo violončelo-klavír).

S pomocou washingtonskej National Endowment for the Arts založili v New Yorku putovnú opernú scénu — American National Opera Company. Vedúcou súboru je Sarah Caldwell, ktorá sa zaslúžila o uvedenie americkej premiéry Intolleranzu od L. Nona a Mojžiša a Árona od A. Schönberga. V New Yorku debutoval novozaložený operný ensemble s Bergovou operou Lulu.

Nicolaus Nabokov dokončil svoju tretiu symfóniu, ktorú komponoval na objednávku newyorskej filharmónie. Dielo venoval pápežovi Jánovi XXIII a R. Oppenheimerovi a má podtitul A Prayer. Premiéra sa uskutočnila v januári t. r. pod taktovkou L. Bernsteina.

Skladateľ Karl Schiske dostal veľkú štátnu cenu Rakúska na rok 1967 v odbore hudby, Astrid Varnay zas mníchovský rad za zásluhy. Dariusa Milhauda vymenovali za čestného doktora Cleveland Institute of Music.

Vittorio de Sabata, dirigent milánskej opery La Scala, zomrel v noci z 10. na 11. decembra 1967.

Sväz sovietskych skladateľov udelil Dmitrijovi Šostakovičovi svoju cenu na rok 1967 za kantátu Poprava Stenku Razina.

Slovenský hudobný fond

oznamuje záujemcom, že hudobný archív SHE rozmnožil tieto ďalšie skladby slovenských autorov:

ALEXANDER ALBRECHT:

Suita pre klavír

FRANTIŠEK BABUŠEK:

Noneto (partitúra)

MIRO BÁZLIK:

Sláčikové kvarteto v starom slohu (partitúra)

JURAJ HATRÍK:

Concertino in modo classico pre klavír a orchester (partitúra)

JURAJ HATRÍK:

Concerto grosso facile pre husle, violončelo, klavír a sláčikový orchester (partitúra)

JURAJ HATRÍK:

Introdukcia, fúga a finále pre barytónový akordeón

DEZIDER KARDOŠ:

Spev o láske — ženský sbor na slová Márie Rázusovej-Martákovej (sborová partitúra)

Materiály si môžete objednať v Slovenskom hudobnom fonde, Gorkého 19, Bratislava, tel. 531-50.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov

Číslo 2, ročník XII.

Cena Kčs 3,—



SLOVENSKÁ HUDBA

3/68

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 3/68

Ročník XII.

vedie

OSKÁR ELSCHKE

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSĐORFOVÁ,
M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori

IGOR VAJDA, PETER FALTIN

návrh obálky

JÁN BERGER

v čísle

J. MALOVEC: Hudba, elektronika, súčas-
nosť

Problematika hudobnej kritiky v dennej
tlačí v príspevkoch M. JURÍKA, T. URSÍ-
NYOVEJ

IV. sjazd SČSS — úryvky z diskusie a re-
zolúcia

Stanovisko SSS k demokratizácii verejného
života

Hudobný život — informácie

v budúcom čísle

DEJINY HUDBY A SÚČASNOSŤ v príspev-
koch P. Poláka, H. Kellera, M. Potemrovej
a i.

OBSAH

J. Malovec: Hudba, elektronika, sú- časnosť	97
M. Jurík: Hudobný(á) kritik(a) v no- vinách	101
T. Ursínyová: Ťažkosti hudobného kritika na vidieku	103
Diskusné príspevky z III. sjazdu SČS	107
Rozhovory s interpretmi (B. Warchal)	129
V. Gregor: O aprobovanosti hudob- nej výchovy	132
Hudobný život	134
Informácie	144

INHALTSÜBERSICHT

J. Malovec: Musik, Elektronik, Gleichzeitigkeit	97
M. Jurík: Musikkritik und Musikkri- tiker in den Zeitungen	101
T. Ursínyová: Schwierigkeiten des Musikkritikers in der Provinz	103
Diskussionsbeiträge vom III. Kon- gress des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes	107
Gespräche mit Interpreten (B. War- chal)	129
V. Gregor: Über die Approbation der Musikerziehung	132
Musikleben	134

CONTENTS

J. Malovec: Music, Electronics, Pre- sent Time	97
M. Jurík: Musical Critique in the Newspaper	101
T. Ursínyová: Difficulties of the Mu- sical Critic in the Country	103
From the Discussion on the III-rd Congress of the Association of Czechoslovak Composers	107
Talks with the Performers (B. War- chal)	132
Musical Life	134
Informations	144

Hudba elektronika súčasnosť

JOZEF MALOVEC

otázka: na aký nástroj vieš hrať?

odpoveď: na rádio...

Tento starý študentský vtíp, pri-
pomínajúci trochu zennbudhistické
vtipy, prestal byť aktuálnym. Posled-
né desaťročia vývoja hudby sú v zna-
mení vpádu elektroniky do dejín hud-
by. Môžeme to pozorovať na každom

kroku. Od elektrofonických hudobných nástrojov súčasnej zábavnej hud-
by, cez masovokomunikačné prostriedky na šírenie hudby, elektronickú
hudbu či už užitú, alebo autonómnú, až po posledné muzikologické výsku-
my so samočinnými počítačmi.

Len malé percento hudobníkov — interpretov, skladateľov, muzikoló-
gov — uvedomilo si túto skutočnosť dostatočne hlboko. Niet sa čo diviť.
Elektronika vpadla takmer do všetkých odborov ľudskej činnosti a situá-
cia je skoro všade viac-menej podobná. Všeobecne hovoríme o druhej
priemyselnej revolúcii, a tak ani hudba nezostala ušetrená od tohto
trendu.

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsím naznačiť, čo priniesla elektronika
do hudby skutočne nového. Zároveň som si vedomý nebezpečenstva omy-
lov v tak neprehľadnej situácii; obmedzím sa iba na oblasť hudobnej pra-
xe, a kde to bude potrebné, dotknem sa aj jej sociologických dôsledkov.

Na najnižšej úrovni sa mi javí využitie elektroniky v oblasti zábavnej
hudby. Tu sa elektronika využíva zväčša len ako prvok zosilnenia zvuku
pôvodného hudobného nástroja a prípadne ešte ako silne obmedzená mož-
nosť zmeny niekoľkých farebných odtieňov. Ani elektrofonický organ ešte
neznamená podstatnejší krok ďalej, pretože je iba elektronickou verziou
tradičného nástroja. Jediným prínosom v tejto oblasti sa javí možnosť
prudších dynamických zmien, čo na doterajších nástrojoch nebolo možné
v takej pregnantnej miere. To je však príliš slabý dôvod na to, aby otriasol
doterajšou štruktúrou hudobného myslenia, skôr naopak: tento spôsob
využiť elektroniku priniesol vo vlne očarenia pseudonovými prvkami
mnohé trápne zjednodušenia hlavne v oblasti hudobnej syntaxe. Jedinými
záchrancami takýchto produkcií sú výrazove expresívni a zaujímaví spe-
váci, ktorí tomuto žánru dávajú akýsi spoločenský zmysel cestou najmen-
šieho odporu dôverčivému teenagerovi, podliehajúcemu davovej psy-
chóze a vybičovanej rafinovanej reklamou do extatického stavu. Ostat-
ne samotní Beatles — najväčší protagonisti beatovej hudby — už začínajú
uplatňovať úplne iné hudobné koncepcie, silne ovplyvnené Novou hudbou.
Zdá sa, že budú schopní prekročiť túto situáciu a priviesť tak zábavnú
hudobnú tvorbu na oveľa vyššiu úroveň. Nie som nepriateľom zábavnej
hudby. Nikto mi však nemôže mať za zlé, že od dobrej zábavnej hudby vy-
žadujem oveľa vyššiu úroveň, než akú je schopný ponúknuť súčasný zá-
bavno-hudobný priemysel, ktorý kultom hviezd ponúka akúsi mytológiu
v súčasnom demytologizujúcom sa svete. Som presvedčený, že nijaké mý-

ty nebudú schopné udržať jednotu nielen nejakej sociologickej skupiny, ale ani ľudskej spoločnosti. Je totiž podstatný rozdiel medzi mýtom s kontinuitou a mýtami bez kontinuity. Prvý je schopný postupne sa odmytologizovať, kým tie ostatné mýty a mýtiky majú tendenciu zotrvať na dogmách a jedného krásneho dňa za všeobecného úžasu divákov sa demaskovať.

Ale vráťme sa ku vzťahu elektronika — hudba. Je známe, že masovo-komunikačné prostriedky spôsobili paradoxnú situáciu v novodobých dejinách hudby. Demokratizácia možností počúvať najprednejších majstrov v najzastrečenejšom kúte sveta priniesla zároveň otupenie pozornosti k hudbe ako k udalosti. Azda preto si niektoré sociologické skupiny vymysleli udalosť — happening. Ale situácia nie je taká beznádejná, ak sa dokážeme pozorne dívať okolo seba. Rozhlasová technika podnietila vznik úplne nových hudobno-sociologických skupín. Myslím predovšetkým na fonoamatérov, hi-fi fanúškov, prípadne stereofanúškov, ktorí sa nebadane odštiepili ako vývojaschopná vetva od mohutného stromu niekdajších rádioamatérov. A tu sa mi javí vzťah elektronika — hudba v novom svetle. Oná zdanlivá demokratizácia, ktorú rozhlas kedysi iba naznačoval a na úrovni ktorej musel zlyhať, má dnes novú perspektívu. Súčasný diferenciačný proces v tejto oblasti nám dáva reálne nádeje pre akýsi nový smer hudobného vývoja.

V Moskve, Taškente, Alma-Ate, ale aj v Mníchove a v Kolíne n/R. som videl, ako v obchodných domoch predávali hudobné nástroje v jednom oddelení spolu s gramoplatňami, rádiami, magnetofónmi a pod., čo svedčí o jemnej schopnosti všimnúť si súvislosti.

Rozvoj rozhlasovej techniky vyvrcholil v dnes ešte pre hudbu nie dosť docenenom vynáleze — magnetofónovom zvukovom zázname, ktorý možno porovnávať azda iba s vynálezom fotografickej dosky. Nevedno, aké objavy nám budúcnosť ešte v krátkom čase odkryje, ale magnetofónový pás znamená pre hudbu asi toľko, čo kedysi parný stroj pre lodnú dopravu. Skladateľ má teraz možnosť nielen byť pánom hudobného času, ale aj smeru, spôsobu a ďalších iných parametrov priestoru, v ktorom sa hudobný proces organizuje. Doterajšia obec poslucháčov hudby však iste ešte nemá vypestovaný zmysel pre vnímanie dynamiky a farebne sa meniacich hudobných štruktúr, pohybujúcich sa v meniacom sa priestore, a to všetko ešte vo vysoko štruktúrovanom kontrapunkte. A tak je zatiaľ elektronická hudba odkázaná na takého poslucháča, ktorý je schopný oddiferencovať tieto hudobné procesy. Iba takému poslucháčovi je schopná zdeliť to, čo hudba vždy zdieľovala a aj bude zdieľať. Celá oblasť elektronickej hudby môže slúžiť skladateľovi ako vysoko štruktúrovaný hudobný nástroj, zatiaľ veľmi príbuzný hraciu stroju z minulého storočia, no perspektívy otvorené do budúcnosti. Skladateľ tu stojí ohromený a veľa ráz bezradný pred množstvom nového zvukového materiálu, ktorý prúdi z reproduktorových sústav.

Táto situácia je na inej úrovni obdobná tej, v akej stál človek pravekých dôb, keď zistil, že luk, ktorým loví zver, má strunu a na nej možno vyludzovať tóny. Podobne sa i skladatelia hrajú s elektronickými prístrojmi, aby pre seba i pre iných zistili aké možnosti má vlastne elektronika pre hudobnú tvorbu.

To nové v elektronickej hudbe, čo som sľuboval už v úvode a čo má podstatný vplyv na premenu hudobného myslenia, je toto:

Doterajšie zvukové materiály — ľudské hlasy a hudobné nástroje všetkých kultúr — dávali istý presne ohraničený hudobný materiál, ktorý nebol transformovateľný. Ľudské skúsenosti z oblasti vysokofrekvenčných kmitov, ktoré ľudské ucho nevníma (napr. frekvenčná a amplitúdová modulácia a jej rôzne filtrovanie), sú aplikovateľné v dôsledku surrealistického tvorivého princípu „prečo nie“ aj na oblasť nízkej frekvencie, teda počuteľných kmitaní. A to je v hudobnom vývoji kvalitatívny skok vpred, či sa to už niekomu páči, alebo nie, a dáva tak aj samotnému hudobnému mysleniu nové dimenzie.

Ale to všetko je zatiaľ iba nový materiál, to nie je ešte hudba — možno namietnuť. Preto sa pokúsím opísať a objasniť na abstraktných modeloch skladateľskú činnosť pri práci na elektronickej skladbe z vlastnej praxe.

Na začiatku každej skladby je myšlienka, nazvime ju v tomto prípade viac alebo menej hmlistou

konceptiou,

ktorá môže, alebo i nemusí byť fixovaná v nejakej partitúre alebo znakovkej sústave. Táto prvotná koncepcia zásadne ovplyvní účelné

zapojenie prístrojov

pre tú-ktorú časť koncepcie a je závislá od jej prvkov. Zapojenia sú obmedzené danosťou skladateľovho pracoviska. Každý prvok koncepcie môže mať iné zapojenie alebo manipuláciu s prístrojmi. Po zapojení už môžeme hodnotiť čiastkové výsledky sluchom, prípadne korigovať koncepciu. Môžeme tomu hovoriť

výber materiálu.

Materiál, ktorý sa nám vidí vhodný pre koncepciu alebo nosný pre korekciu koncepcie, nahrávame na magnetofónový pás i s dynamickým a dozvukovým priebehom. Tento vybraný materiál vystrihujeme a lepíme za sebou podľa koncepcie a potom môžeme pomocou sluchu znovu korigovať správnosť následnosti materiálov. Ale to už je

montáž.

Tieto prvotné štruktúry môžeme znovu použiť pomocou magnetofónu do niektorého zapojenia prístrojov, a tak znovu prebieha proces výberu materiálu i zapojenia v kontakte s koncepciou, prípadne korekciou koncepcie, až po novú konečnú montáž. Konečné štádium práce je

mixáž,

ktorej výsledok môže byť znova zavedený na vstup niektorého zo zapojení vzhľadom na koncepciu a znova prejsť všetkými fázami až po konečnú mixáž

a) každého kanálu zvlášť

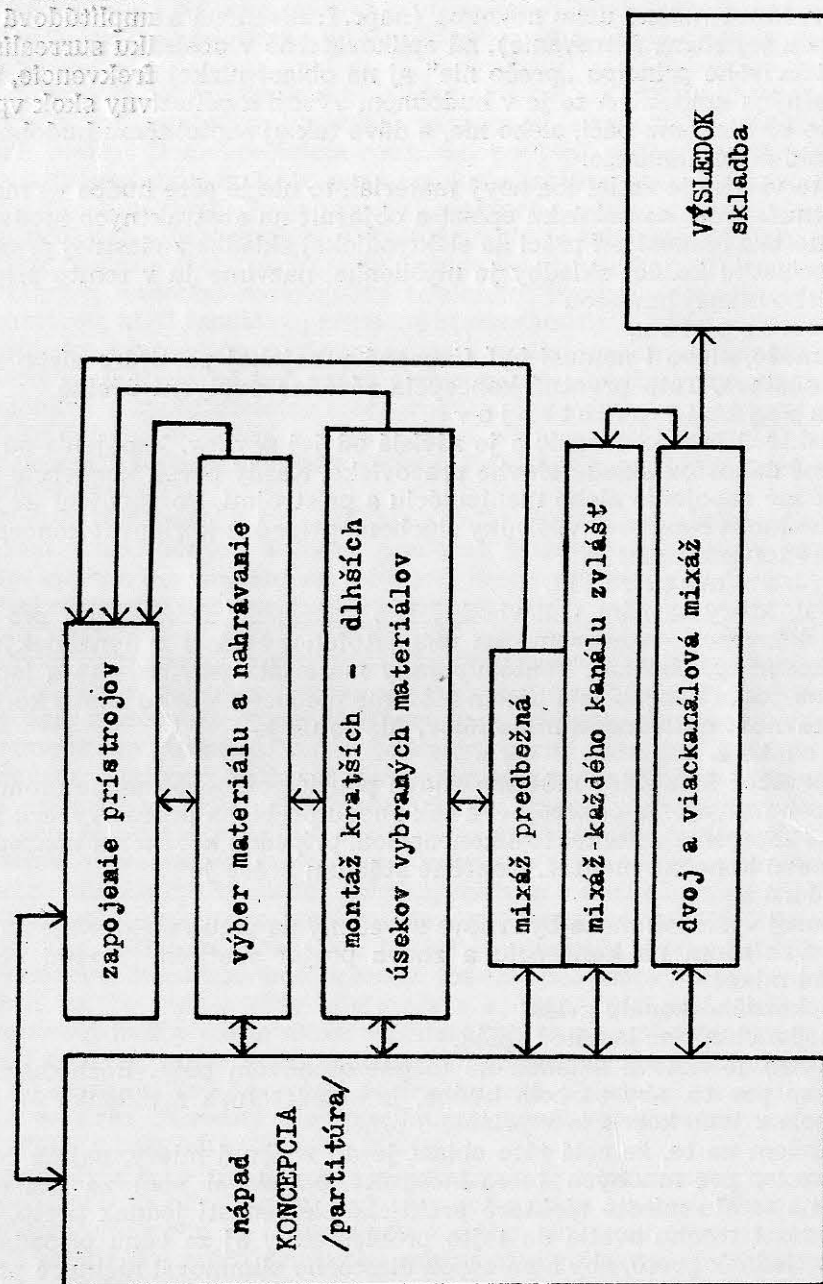
b) dvoch a viac kanálov spolu.

Výsledkom je hotová skladba na magnetofónovom páse. Rozhodujúcim činiteľom pre to, aby to bola hudba, je skladateľova myšlienka — čiže koncepcia a jeho korekcie v priebehu prác.

Vzhľadom na to, že celá táto oblasť je do značnej miery, najmä čo sa týka praxe, pre mnohých terra incognita, považoval som za potrebné uviesť na tomto mieste niektoré praktické skúsenosti jednak preto, aby som vniesol trochu svetla do tejto problematiky aj za cenu prípadných omylov, jednak preto, aby som aspoň čiastočne eliminoval niektoré predsudky a povery, ktoré okolo elektronickej hudby začali vznikať a stále vznikajú. Predpokladám, že abstraktné formulácie, ku ktorým som sa utiekol, vhodne dokreslí pripojený náčrt.

JOZEF MALOVEC

100



Marián Jurík

Hudobný(á) kritik(a) V NOVINÁCH

Svojho času, krátko po zmene zamestnania, stretol som známeho, bývalého spolužiaka z fakulty. Biológia. „Kde pracuješ?“ — spýtal sa ma. „V Smene“ — priznal som sa. „Sr... a! (s prepáčením citujem doslovne kvôli hodnovernosti). Hudba v novinách!“ — s úžasom a celou naivnou úprimnosťou sa začudoval.

Áno, hudba v novinách!

Čuď sa národe slovenský, v slovenských novinách sa bude písať o hudbe (tým nechcem povedať, že sa dosiaľ nepísalo) a navyše hudobný kritik či hudobný publicista, novinár (vyberte si čo chcete) bude rovnocenným (aspoň na papieri) partnerom kolegovi z ostatnej kultúrnej oblasti (t. j. filmu a literatúry) a naviac ešte aj kolegom zo športu, vnútra, ekonomiky, zahraničia, života ČSM, škôl a pod. Možno sa niekomu bude zdať, že chcem biť na poplach. Ani náhodou. Spomínam to preto, že spočiatku som si ani sám neuvedomoval dosah vyššie citovaného názoru a postoja, považoval som ho za veľmi unikátny a náhodný. Ba takmer som naňho zabudol, a ani som sa neurazil. Keď som prijal lákavú ponuku z novín, pravdepodobne som si až priveľmi naružovo (popravde povediac, aj mne to naružovo lícili) predstavoval význam tohto faktu. Bolo mi na jednej strane dosť pochopiteľné, že celé noviny nebudú o hudbe, že sú naozaj dnes a vždy, ďaleko dôležitejšie, zaujímavejšie a čítavejšie problémy a témy, ako je hudba. Postupne som sa všade na novom bojiisku ocitol v pozícii donquijotského harcovníka, romantického, nenapraviteľného rojka a optimistu, ktorý si v blahej nádeji predstavoval, že čosi zmení, niekde pomôže, dačo napravi, alebo, že aspoň upozorní na „popolušku hudbu“, že ju akosi aspoň z časti povýši do rebríčka „platovej“ a „spoločenskej“ systematizácie k rovnocenným a významom adekvátnym prejavom a záujmom ľudskej činnosti.

Hlas osamelého bežca, mám aspoň taký dojem a chápem ho v rámci jedného uceleného kolektívu, nech by bol akokoľvek silný, múdry, presvedčivý a lichotivý, bude

a zostane osamelým; zákonite musí zaniknúť, resp. splynúť (a existenčne to je ten lepší, prijateľnejší prípad) s našim povestným športovým kolektívnym duchom a dobovou spoločenskou masovou psychózou, nech je akejkolvek proveniencie. Ak nemáš v novinách partnera (myslím teraz na všetky ostatné noviny, vrátane kultúrnych týždenníkov), niet vlastne konkurencie, nemôžeš sa ani dajako špecializovať, sústreďovať na určité prejavy umeleckej činnosti, si povinný flakovať kde-čo. A najhoršie na tom je, že darmo budeš mať prvý v novinách opernú premiéru, rozhovor s poprednými umelcami, dôležité zprávy o nových dielach, zahraničných udalostiach a pod. nič sa nedeje, alebo ešte skôr zle sa deje, ak to nemajú iné noviny. Ale zle je, ak iné noviny (a najhorší prípad je ten, keď všetky noviny okrem tvojich) prinesú materiál o big-beatovej skupine alebo nejakej hviezdičke, nijako zvlášť dôležitej. Aby bolo jasné, nikoho konkrétneho tým neohovárať, je to dôsledok dlhodobe vypestovaného názoru, dôsledok dlhodobej absencie odborných hudobných redaktorov vo všetkých druhoch tlače. No tu vystáva aj jeden závažný problém. Čo je to vlastne hudba? Čo a o čom chceme z tejto oblasti písať v novinách? Postavme si protiotázku: Čo je pre noviny literatúra, film, alebo divadlo?

Sú to pojmy, ktoré v sebe zahŕňajú veľmi širokú oblasť a široké zázemie. Je predsa nemyšliteľné, aby sa písalo len o literatúre a filme. Je to nesmierne bohatá, pestrá a široká tematická a žánrová škála obsahujúca témy, ktoré sú naozaj pre noviny nielen príťažlivé, ale aj atraktívne. Ak sa v tomto zornom uhle pozrieme na hudbu, tak v našom oficiálnom povedomí sa tento pojem veľmi sploštil. Je to z hľadiska novinára od sveta najviac izolovaná oblasť, niet zahraničnej literatúry, niet u nás takých špičiek zaujímavých a atraktívnych ako vo filme a výtvarníctve. Málo hostí je v opere (a ešte menej významných a pre noviny po ktorejkoľvek stránke málo príťažlivých), na koncerte sme už dávno

nemali osobnosť svetového formátu, aby sa noviny trhali, kto to skôr bude mať. A to je ešte len tá tzv. recenzentská činnosť. Noviny si žiadajú predovšetkým publicistik u. Lež to je oblasť, v ktorej sme ešte len v plienkach. Niet nielen autorov, ale ťažko nájsť typ, z ktorého možno vydolovať spoločenskú zaangažovanosť, reakciu na problémy doby, spoločnosti, kultúry a pod.

S týmito problémami súvisí aj vlastný záujem hudobnej verejnosti, jej reakcia na hudobnú publicistiku v novinách. Ak by som napísal glosu, prečo sú drahé listky na Kleopatru alebo prečo 1 kg citrónov stojí 12 korún, a nie 8, tak určite dostanem od zodpovedných pracovníkov náležite vysvetlenie. Ak ale napíšeš glosu o Margite Česányiovej a iných umelcoch, prečo sa svojmu významu adekvátne neuplatňujú na gramofónových platniach, tak po niekoľkých urgenciách od zodpovedných pracovníkov a inštitúcií dostaneš lekciu z malej matematiky, aby si si mohol vyrátať, že gramofónová platňa má dve strany, a nie jednu, a výpočet akýchsi platní, ktoré márne budeš hľadať v archívoch alebo v antikvariáte. Na potľapkávanie po pleci, že som to dobre napísal, si nepotrpím. Pre novinára je dôležitý (a najmä v spoločensko-kultúrno-politickom zmysle) ohlas. A to buď kladný alebo záporný. Ešte jeden príklad: jediný som uverejnil tak dôležitý materiál ako bolo Memorandum o hudobnej výchove. Ani jeden ohlas, ani od pedagógov ani funkcionárov príslušných organizácií! Z novinárského hľadiska to bolo úplne flásko. Dôležitý materiál vlastne nebol dôležitý! To by v oblasti divadla, literatúry nebolo mysliteľné (viď napr. diskusiu Máme málo hercov?). A tak si vlastne spoločnými silami veci atraktívne, dôležité, čítavé i pre širší okruh čitateľov sami zahrávame do autu. Myslíte, že to vlastne nie je ani dôležité, aby sa takéto veci v novinách ventilovali? Prosím, ale potom si nenariekajte, že sa o hudbe málo píše! Časy oslavných, oficiálnych jednolichných hodnotení, už sú za nami.

Prečo toto vlastne všetko píšem? Ono sa azda na prvý pohľad bude zdať, že to nie je až tak vážne. Je to však pohľad zvonku, odkiaľ sa nevidí proces, v ktorom redaktor-novinar musí prejsť určitými stupňami diskusie, aby ten ktorý materiál presadil. No na druhej strane absencia hudobnej publicistiky, v celej svojej šírke znamená dezinformáciu verejnosti, čitateľ sa stáva k tejto problematike, ak sa občas objaví, dosť chladný, nevie si vytvoriť rebríček významných a dôležitých momentov.

Je to aj akýsi druh osvetovej hudobnej výchovy. Opäť príklad z praxe: redaktor pripraví materiál, ale o jeho osude už nerozhoduje. Ráno si vezme do ruky noviny a s hrôzou zistí, čo sa s materiálom stalo, že sa škrtala dôležitá pasáž, že článok nie je uzavretý, (o tlačových chybách nehovorím) alebo je aj popletený. Ten horší prípad je, že vôbec nevyjde, pre iné dôležitejšie materiály. Za daného stavu, a to aj tzv. estetického vzdelania, ktoré požadujeme predovšetkým od školy, nemôžem od služby konajúceho dežurného žiadať, (u neho je osud materiálu v rukách), aby s ním náležite pracoval. A tak sa Vám stane, že zpráva o novom významnom diele národného umelca sa skrúti a dá do stĺpčeka bezvýznamných drobností, vedľa pečeneých knedlíčkov. Pravda, nie je to pravidlo, ale stáva sa to často.

Trošku som odbočil, ale darom, akosi sa mi to núkalo do pera. Ono všetko navzájom so sebou súvisí, novinárska práca je zaujímavá, ale niekedy aj smutná, človek by najradšej poslal celú muziku k čertu, aby naozaj nevyzeral ako spomínaný Quijote, ktorý si myslí, že len on jediný má pravdu. Postavenie hudby v novinách sa musí vytvárať a postupne vydobývať. A to môže len človek, ktorý si trpezlivou prácou vydobyje sám vlastné postavenie v redakčnom kolektíve, kde v umiestňovaní materiálov často rozhoduje aj novinársova osobnosť. A tak treba niekedy robiť aj ústupky. Od hudobného redaktora vyžaduje sa veľká všestrannosť a pohotovosť. Jednostranne orientovaný pracovník sa v novinách neuplatní. Pravda, to všetko má svoje výhody aj nevýhody, záleží na tom, aké životné perspektívy si zvolíš. A nakoniec musíš sa prispôbiť aj k štýlu a zámeru novín. Noviny majú svoju vlastnú reč a tú si musí každý novinár osvojiť.

Nakoniec ale predsa: novinárčina je krásna vec. Je to pestrý, rušný a zaujímavý život i práca. A preto je záhodno i naďalej niešť donquijotskú pochodeň, aspoň v tom malom naivnom presvedčení, že aj to niekto musí robiť, a že niečo predsa len urobí. To je totižto ten jeden jediný zisk z tejto práce, pretože oveľa častejšie a rýchlejšie si novinár získava nepriateľov, ohováračov a neprajníkov ako zásluhy. A i napriek tomu som vlastne nenapraviteľným optimistom a verím v budúcnosť. Iba jedna jediná vec ma tak naozaj trochu trápí. A to je úradná zpráva, že priemerný vek novinárov zomierajúcich na infarkt je štyridsiatka. A dnes ten čas rýchlo letí...

Marián Jurík

KTO SOM, odkiaľ prichádzam KAM IDEM?

TEREZA URSÍNYOVÁ

Dostala som list. Jeho znenie bolo:

Vážená súdružka,

redakcia nášho časopisu Vás chce požiadať o napísanie článku na tému:

ŤAŽKOSTI HUDBNÉHO KRITIKA NA VIDIEKU.

Tu to máš čierne na bielom. Pred tromi rokmi si odišla z jednej „dediny“ do druhej (to ako z Bratislavy do Banskej Bystrice) a naraz sa z teba stal vidiecky kritik. Ešte veľa treba, milá moja, preskakať, pokiaľ dorastieš na úroveň svojich kolegov, s ktorými si v škole drala jednu lavicu. Chyba je iba tá, že oných kolegov náhoda (osud?) nezaviala mimo Bratislavy. Ale už bez ironie: Slovenská hudba je taký vážny časopis, že do neho vôbec nepatria žartíky vidieckeho kritika. Tobôž prostého novinára. Lebo čím vlastne je kritik na vidieku? Ak chce žiť, musí mať nejaké zamestnanie. V mojom prípade je to novinárčina. Áno, môj okruh pôsobnosti je síce obmedzený na určitú oblasť — kultúru v Stredoslovenskom kraji — ale ak si dostatočne uvedomím, čo všetko vlastne možno zhrnúť pod pojem kultúra, najradšej by som zavrela „krám“ a odišla robiť niečo celkom iné. Pravda, keby ma TO už dostatočne nedržalo.

Spočiatku som si myslela: napíšem, nech čitatelia vedia, s čím sa pasuje čerstvo vylahnutý absolvent hudobnej vedy, ktorý odišiel pracovať na pol dňa cesty od Bratislavy, do redakcie denníka, dovoliaceho si taký luxus, že okrem (pôvodne) jedného redaktora (špecializovaného viac-menej na literatúru) prijme na oddelenie kultúry hudobného historika. To tu ešte nebolo! A pokiaľ som správne informovaná, niečo podobné je len v redakcii Smeny (pravda, tam „luxus“ dosiahol vyšší stupeň, lebo pán Jurík píše skutočne i ba o hudbe). Teda, pôvodne som bola návrhom redakcie Slovenskej hudby nadšená. Ale čím viac dní od ponuky uplynulo, tým väčší som váhala a uvažovala.

Kto som, čo robím, aký význam má moja práca? Poslúži vôbec niekomu a niečomu odhalenie určitých skutočností, ktoré ovplyvňujú moju prácu, nevyvolá to zbytočné stiahnutie (či roztláčanie) úst u ľudí, ktorí síce denne kritizujú, ale málokedy odhalujú to, čo nosia v sebe? A nakoniec — nie je pravdou, že vidiecky kritik skutočne existuje, čo ako to nechcem pripustiť?

Jednoducho — čím viac otázok sa mi hromadilo pred vnútorným zrakom, tým menej som túžila na ne odpovedať. Napriek tomu, že som vedela: odpovedať musíš. Nie pre Slovenskú hudbu. Jednoducho: pre seba. A tak píšem tieto poznámky, aj keď si nemyslím, že sú definitívne, pretože nič sa tak nemení ako život, v ktorom sa pohybujem.

XXX

KTO SOM? — Čítala som, priam študovala názory vyslovené v roku 1966 na stránkach Slovenskej hudby — v ankete o kritike. Vtedy som ešte ani netušila, že hudobná kritika sa stane mojím „chlebičkom“, koničkom, povolaním i zamestnaním. A dozvedela som sa zaujímavé veci. Napríklad toto:

„... doposiaľ ani školenia a rôzne sjazdy kritike nepomohli a tým menej nejaká anketa alebo presvedčenie.“

Osvald Chlubna

„Videl som raz v prvomájovom sprievode kritika; vykročil pri pochode ľavou nohou na predtakte a po celú pieseň si zamieňal ťažkú dobu za ľahkú. Tomuto kritikovi by som neveril, aj keby písal neviem ako odborné“. (Ani ja — poznámka autorky).

Iľja Hurník

„... kritik je zaujímavá úloha akéhosi zábavného artistu, ktorý baví obecenstvo svojimi názormi.“

Jiří Pilka

„V krajských a iných necentrálnych periodikách sa vyvinul špecifický typ akejsi „provinciálnej kritiky“, ktorá má originálne a jasne rozpoznateľné znaky. Zamýšľam pri najbližšej príležitosti publikovať rozsiahlejšiu štúdiu o tomto probléme, lebo je podľa mojich skúseností oveľa pálčivejšia a pevnejšie zakotvená v praxi ako argumentované nedostatky kritiky v centrálnych denníkoch a odborných periodikách, kde popri zotrúvajúcej difúznosti prejavov kritikej impotencie predsa už len preniká i zdravý duch a evidentná snaha schopných odborníkov urobiť vo veciach poriadok.“

Juraj Hatrik

Niekoľko viet z ankety, ktorá dokazovala ak nie úplnú impotenciu našej kritiky, tak aspoň — čiastočnú. Ani jedno, ani druhé, pravda, nie je lichotivé. Osobne — to slovo zdôrazňujem — si vážim jediný vážny hlas v ankete: článok Jaroslava Voleka Kritika a hodnoty. Tam totiž prehovoril vedec, a nie urazený či životom „poučený“ subjekt. Ten jediný článok mi povedal o kritike viac ako všetky semináre na vysokej škole. Jednou vetou by som zhrnula pre mňa najvýstižnejší fakt tohto materiálu takto:

„Kritika (umelecká) nie je svojou podstatou a svojím spoločenským poslaním výpoveďou o faktoch, ale výpoveďou o hodnotách.“

Ak jednoznačne definujeme kritiku ako výpoveď o hodnotách, potom je zrejme jedno, či túto výpoveď sformuluje kritik žijúci v meste alebo na vidieku. Ak pochybujeme o obsahu kritiky, potom postavme otázku ináč: Je to vôbec umelecká kritika? Nemýlime si ju s iným novinárskym žánrom? Je pisateľ kritikom alebo referentom informujúcim čitateľov denníka o udalosti, ktorej bol svedkom? „Vot v tom delo“ — ako hovoria Rusi. Nepleťme si pojmy! Musíme rozlišovať kritiku a novinársku zprávu. Pričom každý zo spomínaných žánrov má právo na svoju existenciu. Nerobím si ilúzie o hudobnej kritike — nezáleží na tom, či je napísaná za zvuku električky alebo v tichosti vidieka. Tá, ktorá existuje, kolíše na dvoch póloch — buď je veľmi lapidárna, nadbiehajúca úrovni čitateľa toho-ktorého denníka, alebo stúpa do výšin, ktoré nebaví sledovať často ani odborníka. Stred — akousi literárnou šťavou a čítavosťou poznačený stred — neexistuje. Ale všetky tieto veci nevyrieši žiadna anketa — v tom má Osvald Chlubna pravdu. Je to vec osobných možností, nadania — áno, aj literárneho nadania.

Priznám sa, že aj ja píšem okrem hudobných recenzií články informatívne. Pokladám to za jednu z hlavných povinností novinára. A ja som predovšetkým novinárka. To je širší pojem ako hudobný kritik, hoci by nezaškodilo žiadnemu z hudobných kritikov, keby aspoň dva mesiace pobudol v redakcii denníka... Ale to je zase iná vec.

Neviem, či som aj hudobný kritik. To musia posúdiť iní. Na to sa nevydáva ani diplom, ani doktorát. Snažím sa byť kritikom. Niečo mi dala škola — ale väčšinou zbieram piesok na brehoch života.

Pojmy: vidiecky a mestský kritik však môžeme hodnotiť aj z iného pohľadu. Z hľadiska informácií a informovanosti vidieckeho novinára. Tu je asi kameň úrazu. Akokoľvek som alergická na slová o veľkomestskom živote v Prahe či Bratislave (aká to relativnosť — stačí vybehnúť za hranice najbližšieho štátu a porovnávať...), predsa pripúšťam, že Banská Bystrica je väčšia dedina ako Bratislava, tá zase ako Praha atď....

Mladý človek opustí „vysoké“ debaty usporadúvané na seminároch a čaká, že v živote sa ich úroveň bude zvyšovať čoraz prudšie, a za rok — za dva dosiahne, nebodaj, maximálnu výšku piedestálu, z ktorého sa ľahko rozdávať odrobinky ostatným. Možno, že sú šťastlivci, ktorým sa podari preskočiť aspoň desať schodíkov — no čo, od maximálne

si všetci odvykneme — ale čo robiť, ak čerstvý tzv. promovný historik začne najprv vybavovať ubytovanie účastníkom sborového sústredu (lebo je desať mesiacov krajským metodikom pre hudbu a spev), neskôr behá za vyšivačkami, čipkárkami, priadkami (lebo sa stal novinárom kultúrnej rubriky), potom píše divadelné recenzie, reportáže o padajúcich pamiatkových objektoch, rozhovory s poetmi, maliarmi, spevákmi, činohrcami, fejtóny, príhovory, glosy, „otváráky“, záznamy zo straníckych schôdzok, kritické reportáže (napríklad o stolárskej dielni Divadla JGT), zamyslenie nad listami, nad ročnými plánmi osvetovej činnosti, hodnotenia Štúrovho Zvolena, Sládkovičovej Radvane, reportáž z Varšavy, pohľadnicu z cesty po Juhoslávii, nekrológ za známym umelcom, ak cestuje s divadlom Apollo po kraji a modlí sa od Karla Gotta rozhovor, cíti vlastnú nemohúcnosť pri riešení mnohých vecí — a príležitostne píše kritiky. Hudobné — ako ináč!

Podstatné sú dve veci:

1. Nakoľko je únosná „renesančná“ šírka vedomostí zo všetkých oblastí kultúry. Ludovo: zo všetkého remeselník, z ničoho umelec...

2. Kde získať informácie, ktoré z „centra“ prichádzajú často s dvoj-troj mesačným oneskorením.

Informácie — to je vôbec vec na diskusiu. A na ďalší článok. Kde nájsť partnerov, ktorí sa takrečeno denne škriepia, konzultujú, podávajú informácie — ale súčasne aj názory na ne — a tým si ujasňujú vzájomne mnohé veci. Áno, je tu divadlo. No škriepiť sa z neho málokomu chce. Tobôž — tasíť sa so svojimi názormi. Na to treba, nebodaj, pocítiť príslušnosti k určitému klanu, k nejakej generácii. Nestačí byť príslušníkom kasty hudobníkov.

Iba z tohto aspektu pripúšťam, že existuje vidiecky kritik.

Rozhlas, gramoplatňa a magnetofónový pásik nemôžu nahradiť živých ľudí, ktorí sú ochotní prieť sa o veci spoločne videné, spoločne počuté, približne v jednom čase premyslené. Nestážujem si. Viem, že získavam poznatky, o ktorých sa mojím kolegom na iných — z vyššie spomínaného hľadiska lepších — miestach ani nesníva. Obohacujú ma však viac ako človeka a menej ako hudobníka.

Všetko je relatívne.

Spokojnosť i nespokojnosť.

Ale treba perspektívu.

Pravda, to je horšie.

XXX

ODKIAĽ PRICHÁDZAM? — Hovorí sa: Škola mi nič nedala. Ja to tvrdiť nemôžem. Dala mi plný kufor, z ktorého však postupne strácam osúchané plátenká. A nepomôžu ani haldy kníh, na ktoré mňam čiastku pomerne vysokého platu (hľa, výhoda vidieckeho kritika!), ani iné pasívne príjemné poznatky. To je ten sklenený zverinec vidieka, v ktorom žije možno viac ľudí s podobnými problémami, ale neexistuje pôda, na ktorej by sa stretli. Pravdou je aj to, že v Stredoslovenskom kraji žije síce veľa spisovateľov, výtvarníkov, hercov a iných výkonných i menej výkonných umelcov, ale málo ľudí s vignetou „hudobný kritik“. (Zase cítim, že som niekoho urazila, pretože oprávnené sa ma môže pýtať: „A či len hudobný kritik má právo myslieť?“ — To nie, lenže je iné chodiť s hlavou plnou myšlienok, a iné je odovzdávať ich na papieri verejnosti. Zodpovednosť rastie s každým zachyteným faktom — teda aj potreba konfrontácie je u hudobného kritika vari naliehavejšia ako u normálneho konzumenta.)

Čítala som peknú myšlienku: „Píšem, lebo myslím.“ Chcem to rozšíriť: nepíšem iba preto, že viem, ale preto, že ma určité veci trápia, mám svoj názor na vec a potrebujem ho vysloviť.

Ľudia mojej profesie a môjho veku nechcú ísť na vidiek. Nesmejem sa im, ani ich preto neodsudzujem. Asi majú príčinu — báť sa. (Bez vetra sa ani list nepohne!) Niekoľko musí začať, ale on, ona si povie: „Prečo práve ja?“

Sme egoisti. Snáď iba naši otcovia išli do všetkého s tvrdou hlavou. Ale bolo to iba

z nadšenia? Neverím. Sme malá krajina, možnosti sa rozširujú — ale aj zužujú. Práve pre tú rýchlosť naplnenia malých plôch. Odchodom na vidiek sa treba všeličoho zriecť — aj práce. Napríklad tej, ktorú si človek plánoval po skončení školy, ktorú chcel realizovať v archívoch, v styku s ľuďmi, ktorí tvorili kúsok slovenskej hudobnej histórie, s umelcami nečakajúcimi, pokiaľ ja, on, ona dostaneme miesto v ich blízkosti... Čas nečaká, čas doslova letí. To sú však už súkromné plány. Povieť si: „Prečo nerobíš na týchto plánoch tam, kde si?“ Táto otázka však môže vyjsť iba z úst človeka, ktorý nikdy nezapadol do denníkárskeho súkolia.

Aby nenastal omyl: Mňa práca baví — ale vnútorne protestujem voči bezbrehým korytám jej rôznorodej náplne. Pravda — navonok mlčím. A pracujem tak, aby som sa nemusela hlavne pred sebou hanbiť. No čo, možno aspoň niečo tu zostane... To sú také osvietené myšlienky v časoch beznádeje... Ale stačí to k spokojnosti? Asi nie. A potom: Som vôbec tým, za čo ma považujú? Teda „hudobný kritik“? Bolo by ma treba skôr definovať ako novinára, ktorý sa príležitostne snaží písať hudobné kritiky — alebo: „výroky o hudobných hodnotách“.

Tak je to.

Niečo iné je odísť zo školy s diplomom v ruke, a úplne iné je biť sa za svoje ideály. Pravda, ak ich máme. Tarchavosť z ideálov je nepríjemnou príťažou.

Končili sme štúdium hudobnej vedy v roku 1965 štyria: jedna učí spev na pedagogickej fakulte, druhá zbehla k sociológii, tretí za hranice, štvrtá realizuje svoj sen o vynášaní „výrokov o hudobných hodnotách“. Pekné, však? Možno každý z tých štyroch nosí v sebe ešte niečo navyše. Štúdium to bolo pekné, ideály veľké — život trochu iný.

Nemám rada ľudí nespokojných. Ale sú mi nesympatickí aj tí ľudia, čo presne vedia, kam to môžu v živote dotiahnuť. A predsa sa pýtam:

XXX

KAM IDEM? — Mám jeden sen. A vybavuje sa mi hlavne vtedy, keď cítim, že to všetko čo robím, nie je vlastne TO, po čom túžim. Ten sen sa konkretizuje v časopis, ktorý by neprinášal polročné informácie o hudobnom živote na Slovensku, ale vychádzal by aspoň raz za dva týždne, písalo by sa v ňom pre ľudí — rečou odbornou, ale nie sebaobdivujúcou, uverejňovali by sa na jeho stránkach nepovrchné rozhovory s hudobníkmi rôzneho zamerania, odborné kritiky na veci nedávno uplynulé, články komentujúce, kritizujúce i provokujúce, informácie z celého sveta — ale hlavne z domova. Bol by to časopis tváriaci sa ľudsky, a pritom odborný. Spravil by možno veľmi veľa aj v estetike výchovy mládeže. Niekde v jeho redakcii by som mala skromné miesto. A robila by som noviny — hudobné noviny. Niečo také ako Divadelní noviny... Vždy, keď dospejem k tomuto bodu, musím otvoriť oči.

A tešiť sa, že som vidiecky kritik...

Že vôbec som kritik. Lebo bola možnosť skončiť aj na „hudobnej škole“ ako učiteľka. Nepodceňujem, neurážam, jednoducho mi to nevyhovuje.

Radovať sa, že mám nikým neobmedzenú možnosť rozdávať to málo, čo v sebe nosím...

Rozmýšľať a útočiť. Lebo kritika je ATAK. To je. Ale vyžaduje toleranciu. A pochopenie, poznanie problémov, citlivosť, vnímavosť, istú dávku schopnosti „preveteliť sa“ do osoby kritizovaného, nesmierne veľa vedomostí — odborných i všeobecných.

Učím sa a snívam. Jeden veľký pán — vlastne súdruh — na začiatku tohto storočia povedal: „Sen je v živote človeka prepotrebný“. Prečo by som mu neverila? Bol múdrejší ako všetci tí, ktorí by mi to chceli vyhovoriť.

Ja iba toľko. A ak by chcel pán Hatrík skutočne vydať štúdiu o provincionálnych kritikoch, nech sa u mňa zastaví. Nemám vytvorený ešte systém, ale poskytnem mu veľmi veľa cenných poznámok. Aspoň si myslím.

TEREZA URSÍNYOVÁ

III. SJAZD SČSS

VĚROSLAV NEUMANN

Bilancia a perspektíva

...Obdobie od posledného sjazdu Svazu bolo úrodné. V tzv. vážnej hudbe vzniklo veľa diel trvalejšej hodnoty, v oblasti populárnej piesne sa pozdvihol celkový priemer na dobrú európsku úroveň, v textoch ju často prevyšoval. V každom prípade sa v tvorbe prejavila štýlová a osobnostná diferenciácia a obohatenie. Bohatstvo štýlu je prostriedkom na uspokojovanie diferencovaných poslucháčskych záujmov, ale nie je samo cieľom. Cieľom sú hodnoty. V súvislosti s bohatstvom tvorby sa môžeme pýtať, či má všetky potrebné dimenzie — nazdávam sa, že áno; vznikli aj presvedčivé diela, progresívne politicky angažované, aj diela ponúkajúce úsmev a pohodu; takých diel, pravda, nie je veľa a nikdy ich mnoho nebolo, lebo nie je ľahké ich vytvoriť...

Uplynulé obdobie sa vyznačuje rozšírením kontaktov so svetovou hudbou, prekonávaním izolácie; tento problém je ešte stále aktuálny a vyvoláva aj medzi samotnými umelcami polemiky. Izolacionistické tendencie sa spravidla halia do postulátov zachovať určitú čistotu, uzavrieť sa pred nedobrymi vplyvmi a pod...

Nazdávam sa, že za prekonávanie izolácie musíme ďalej bojovať a umožňovať konfrontáciu, tvorivú súťaž. Konfrontácia totiž núti tvorcu zaujímať stanovisko, pomáha svetotázorovému i umeleckému vyhradeniu jeho tvorby...

Izoláciu necítim len smerom k Západu; existuje aj paradoxný nedostatok okien do bratských socialistických krajín. Vzájomné kontakty na poli hudby sú nedostatočné, existuje veľa priehrad a zábran, nedochádza k širokej výmene hodnôt...

Naša hudba je už od čias národného obrodzenia úzko spätá s národnou myšlienkou, s politikou. V časoch ohrozenia národa prichádzalo u nás vždy k vzopätiu hudobnej tvorby; tým si okrem iného aj vysvetľujem silu dnešnej českej skladateľskej generácie štyridsiatnikov; so vzostupom Slovenska po oslobodení sa spája rozkvet slovenskej hudby. Úzku spätosť s národom cíti väčšina skladateľov, ktorí chcú hovoriť k čo najširšiemu fóru národa...

Každá spoločnosť si z umeleckej tvorby vyberá podľa svojich potrieb a každá do nej zasahuje, pričom kultúrnosť týchto zásahov závisí od celkovej kultúrnej úrovne spoločnosti, resp. jej rozhodujúcich síl. Z vlastnej skúsenosti vieme, že aj spôsob, akým socialistická spoločnosť zasahuje do tvorby, sa vyvíja — zažili sme obdobie reglementovania a administrovania v tvorbe. Vďaka týmto metódam bol však výsledok spravidla opačný než zámer. Reglementovanie tvorby v mene jej spoločenského pôsobenie vyvolávalo okrem iného tendenciu „skôr“ východiska, t. j. snahu tvorcu počúvať skôr direktívu než skutočné dielo a jeho pôsobenie.

Vo verejnosti je dosť rozšírená predstava, že hudobníci sú ľudia apolitickí, no to je len povrchné zdanie vyvodené z ich malej výrečnosti. V skutočnosti väčšina hudobných umelcov citlivo reaguje na politickú atmosféru, a tým aj na konfliktné situácie a napätie, ktoré občas v spoločnosti a v kultúrnej sfére vznikajú...

II.

...Niet pochyb, že aj u nás sa v tomto ohľade prejavuje kríza spoločná pre všetky vyspelé krajiny ako sprievodný jav civilizačného procesu... V našom prípade sú to, súdiac podľa príznakov, komunikačné cesty hudby, čo prekonávajú tieto premeny. Uvediem náhodné príklady; fakty, ktoré sú... na rôznej úrovni. Na jednej strane všeobecne prudký rozvoj rozhlasu, televízie, gramofónov a magnetofónov, hudba je všadeprítomná, často jej nemožno uniknúť... Na druhej strane všeobecný pokles amatérskeho realizovania hudby a u nás v poslednom čase silný pokles koncertov a ich návštevnosti. To všetko je príznakom hlbokých premen funkcií hudby v spoločnosti...

Hudobná mládež sa v mnohých krajinách stala mocnou organizáciou, v početných krajinách je demokratizácia hudobného umenia na vyššom stupni než u nás; hovorí sa o určitej konjunktúre umenia v USA. Inými slovami niečo sú prejavy všeobecnej alebo hlbšej, alebo dlhodobej krízy, niečo sú prejavy možno prechodnej krízy, alebo — ak chcete — domácej. Čo je ďalej znepokojivé: naša spoločnosť plánuje svoj vývoj; ako to, že nevieme plánovite čeliť záporným tendenciám?

Rezolúcia XIII. sjazdu KSČ hovorí o spoločenskej nevyhnutnosti kultúry v najširšom zmysle slova a v jej rámci, samozrejme, tiež hudby. To je vysoko progresívna myšlienka, ale veľa kultúrnych a politických pracovníkov, ba dokonca pedagógov ju ešte plne nechápe...

V tom, že prax tak pokrívava za postulátom nevyhnutnosti kultúry, vidím tiež teoretickú neprepracovanosť modelu kultúry, a teda dlh vedy.

... Mnoho problémov sa spája s ekonomikou. Naša spoločnosť prechádza v súčasnosti na novú sústavu ekonomického riadenia, ktorá, ako predpokladáme, zohrá svoju pozitívnu úlohu aj v inštitúciách sprostredkujúcich pôsobenie hudby v spoločnosti tým, že prebudí iniciatívu jej pracovníkov. Obzvlášť starostlivo by sa mal aplikovať nový ekonomický model na tých úsekoch, kde sú nevyužitú možnosť, t. j. najmä v agentáži našich koncertných umelcov v zahraničí aj doma a v celom exporte hudby...

Zavádzanie novej sústavy ekonomického riadenia zvyšuje pri nesprávnej aplikácii nebezpečenstvo komercializácie hudobnej tvorby vo všetkých oblastiach, v zábavných žanroch, pravda, najviac komercializácie, ktorá sa na jednej strane prehnane podnecuje jednostrannou snahou distribúcie čo najrýchlejšie a čo najdrahšie predať — nech je to čokoľvek — aby na druhej strane boli k dispozícii prostriedky na stále stúpajúce direktívne odvody hrubej zisku i daní, na krytie ekonomicky náročných schodkových článkov dramaturgie vydavateľskej, koncertnej i divadelnej, ako aj na zvyšujúce sa osobné nároky pracovníkov podnikov... Na niektorých úsekoch produkcie hudby sa už snaha po zisku stala hlavným stimulom hodnôt, ktorý zatlačil do pozadia kultúrno-politické zretele. V dramaturgii sa objavil brak...

Rozpory pri zavádzaní novej sústavy budú vznikať na rôznych úsekoch, a dokonca myslím, že často; a pretože na ich riešenie, pokiaľ prekračuje rámec výrobných inštitúcií, bude potrebné spolupráca týchto inštitúcií s MKI, Ministerstvom financií a SČSS, mali by štátne orgány stanoviť vzorový postup na ich riešenie...

III.

V záverečnej kapitole by som chcel prejsť ku zmyslu a poslaniu nášho Svazu. Mnohí hudobníci sú v tomto ohľade naplnení skepsou. Pôvodná ideová koncepcia Svazu zdôrazňovala jeho úlohu propagovať idey socializmu medzi samotnými umelcami. Myslím, že táto úloha trvá. Skoro sa v histórii Svazu objavili dve tendencie vzájomne zápasiace. Jedna hovorila, že Svaz sa má venovať len ideovým a umeleckým problémom tvorby, to by však podľa môjho názoru viedlo do čírych vôd akademizmu a neplodnosti. Druhá tendencia koncipovala Svaz ako akési ministerstvo hudby.

Veľa energie vyplýval Svaz na rôzne odporúčania a návrhy, ktoré ostali bez odozvy — aké to teda ministerstvo bez právomoci?!? Optimálne riešenie je pravdepodobne otázkou proporcií týchto dvoch tendencií a metód ich uskutočňovania. Tak možno, podľa mňa pochopiť riešenie, ktoré proklamuje rezolúciu III. sjazdu SČS: „Umelecké svazy sú socialisticke inštitúcie, v ktorých tvoriví pracovníci riešia ideové a odborné problémy a prostredníctvom ktorých sa aktívne podieľajú v spolupráci so štátnymi orgánmi na riadení kultúry.“

Z uvedenej koncepcie ešte nevyhnutne nevyplýva jednota Svazu v dnešnej šírke... Kladnou črtou je možnosť spojiť sily na obranu hudby ako celku proti nepriaznivým vývojovým tendenciám, záporom je nevyhnutná všeobecnosť programu, aby bol prijateľný pre umelca a vedca tak rôznych odborov a zameraní... Treba vedome prekonávať zápory najmä vytváraním priestoru pre iniciatívu jednotlivých zložiek a skupín Svazu a pre samosprávu ich špecifických záležitostí, pre vyššiu autonómiu sekcií i krajských organizácií.

Jednotu Svazu treba preskúmať aj v rovine oboch národných kultúr. Stupeň tejto jednoty je nízky, často formálny. Zatiaľ príliš neposlúžila na vzájomné poznávanie a ovplyvňovanie tvorby, nevytvorilo sa spoločné povedomie hodnôt, ani sa viditeľne nezblížuť rozdielne normy hodnotenia. To všetko sú delikátne otázky, na riešenie ktorých je potrebná predovšetkým dobrá atmosféra; na vytvorenie tejto atmosféry navrhuje odstupujúci ÚV SČS niektoré organizačné a kádrové opatrenia. K nim patrí návrh jednotre-

tinového zastúpenia slovenských súdruhov v celoštátnych orgánoch, hoci Slováci tvoria zhruba štvrtinu členstva Svazu. Toto opatrenie sa nemá chápať ako mocenská otázka, má posilniť celoštátnosť nášho uvažovania: väčšia prítomnosť slovenských členov, práve tak ako vyššie zastúpenie moravských členov má viesť do rokovania orgánov ich problematiky, a tak pripomenúť niektorým Pražakom, že republika sa nekončí za žižkovským tunelom, a naopak v ostatných má posilniť vedomie zodpovednosti za celok, aby v ňom reálne našli svoje miesto.

... Ak vidíme nevyhnutnosť narysovať a stále upresňovať v práci celej našej spoločnosti a jej vedúcich orgánov vedecky pojatý model socialistickej hudobnej kultúry u nás, vrátane jeho ekonomickej roviny, potom by sa mali hudobní vedci a ich sekcie zapojiť do plnenia tejto úlohy. Na vypracovanie tohto modelu treba aktivitu mnohých vedeckých pracovníkov a teamovú spoluprácu vedcov rôznych odborov — štatistikov, psychologov, pedagógov, sociológov, ekonómov, historikov atď. Zdá sa mi, že niektoré vedecké odvetvia nie sú dostatočne rozvinuté, aby mohli plniť túto úlohu v naznačenej šírke, napr. podľa môjho laického názoru hudobná psychológia a sociológia. Pravdepodobne sa pre to ešte nespĺňajú podmienky. Od sekcie hudobných vedcov a kritikov by som očakával premyslené podnety na rozvoj týchto odvetví, ďalej na koncepciu a plán organizačného zabezpečenia práce na modeli našej hudobnej kultúry. Sekcia by mohla zabezpečiť koordináciu práce jednotlivých pracovníkov a jednotlivých vedcov. Svoju rolu by mohli zohrať malé hudobnovedecké výskumné pracoviská v mocných hudobných výrobných inštitúciách, napr. v rozhlasoch a v televízii. Starostlivo by sa mal posúdiť podiel Ústavu hudobnej vedy ČSAV na vypracovaní tohto modelu. Všetky návrhy by sa mali vypracúvať už za spolupráce orgánov MKI, ktoré si kladie tú istú úlohu a prostredníctvom ktorého by sa potom mali realizovať. Pri nezasvätenom posudzovaní doterajších výsledkov našej hudobnej vedy nemôžem sa obrátiť dojmu, že s plodmi jednotlivých bádateľov sa nedobre hospodári, čiastkové výsledky sa dostatočne nezhrňajú, nestávajú sa súčasťou všeobecného poznania. Bol som predčeroom prekvapený, keď som rovnaký pocit počul vyslovit jedného z popredných vedeckých pracovníkov. To je úloha hudobnovedeckého frontu...

Ostatné zložky Svazu by mali prispieť k rozvoju doterajších i nových komunikačných ciest hudby. Skladatelia projektujú budúcnosť hudby svojím dielom, no mali by vystúpiť pred verejnosťou z určitej anonymity: málo sa u nás využíva autorských koncertov, úvodných slov, besied s publikom, okrúhlych stolov, teda foriem, ktoré tiež využívajú osobnú príťažlivosť tvorcov...

Koncertní umelci a ich sekcie sa zahryzli do organizovania Kruhov priateľov hudby, a to je podľa môjho názoru správna cesta.

Hudobní popularizátori, medzi ktorých som tiež zahrnul skladateľov, by mali uvážiť, že spoločenské organizácie poskytujú veľa prostriedkov a možností kultúrnej výchovnej činnosti, no nie sú dostatočne a dobre využité. Mali by sme napr. viac spolupracovať s ROH a jeho silnými zariadeniami. Mám dojem, že popularizácia hudby je trochu jednostranne orientovaná na masové médiá, ktoré však nemôžu plne nahradiť živý kontakt. Zanedbávame tiež styk s tradičnými poslucháčskymi kádrami hudby, napr. so študentmi a lekármi.

Všestranne by prospelo, keby sa do popularizačnej práce občas zapojili aj hudobní kritici, pokiaľ to nerobia.

Nedocenený oddiel sväzového členstva tvoria pracovníci výrobných hudobných inštitúcií, ktorí, vďaka povahe svojej práce, mnoho vedú o komunikačných cestách hudby. Im by mal Svaz poskytnúť platformu, kde by si konfrontovali svoje závery a kde by jeho členovia mohli predniesť svoje pripomienky. Je zarážajúce — a je to kritika i sebakritika, hlavne to druhé — ak napr. pri zavádzaní novej vysielačnej schémy v rozhlasoch sa usporadúvajú tlačové konferencie, a nie verejný aktív SČSS na túto tému. Podobné aktivity by mali byť súčasťou dlhodobého plánu sväzovej práce, pri riešení niektorých úloh by mal Svaz zvolávať aktívny všetkých svojich členov, ktorí pôsobia napr. v rozhlasoch, televízii alebo inde. Samozrejme v dohode s vedúcimi pracovníkmi týchto inštitúcií.

Špeciálne úlohy pripadajú sväzovému nakladateľstvu a sväzovej koncertnej činnosti. Panton by mal svojím edičným plánom pohotovo reagovať na všetky potreby, ktoré načrtnutá práca Svazu odhalí. Koncertná činnosť Svazu, ktorú nám cudzíci závidia, by sa mala zbaviť akademickosti a pohodlnosti, mala by hľadať nové formy, dosiahnuť mnohovrstevnosť, prenikať do nových poslucháčskych oblastí, využiť rezervy sväzových odborníkov.

Na základe získaných skúseností by sa malo do určitej miery posunúť ťažisko sväzovej činnosti, odbúrať neplodné schôdze, denná agenda preniesť hlavne na platený aparát Svazu, pravda, za predpokladu, že by volené orgány rozhodovali o kardinálnych veciach, ako

sú rozpočty a pod., že by sa vyslovovali k osobám tajomníkov a kontrolovali ich činnosť. Ani doterajší štýl členských aktivov sa príliš neosvedčil. Odporúčam preto prejsť na usporadúvanie verejných zasadnutí sväzových orgánov, prístupných pre členov, na panelové diskusie, na dlhodobé plánované zasadnutia výborov krajských organizácií za účasti členov predsedníctva alebo ústredného výboru a pod. Z hľadiska štýlu práce nášho Sväzu by sa mali posúdiť tiež tlačové orgány od časopisov až po členský bulletin a mal by sa zhodnotiť ich prínos pre myšlienkový ruch. V záujme rozvoja činnosti orgánov Sväzu treba tiež zavčas vymieňať funkcionárov, ktorí sa myšlienkovito vyčerпали a stávajú sa brzdou...

MILOŠ JUŽL

Ideovosť novo ponímaná

Chcel by som prehovoriť k otázke ponímania ideovosti Sväzu československých skladateľov... Viem, že slovo „ideovosť“ sa sprofanovalo. Rozumelo sa ním všetko možné, ale hudby sa to príliš netýkalo. To však nie je dôvod, aby sme sa ideovosti zriekli alebo ju len formálne predstierali a nezaujímali sa o to, čo vlastne má myšlienka o ideovosti Sväzu znamenať.

Prv bola ideovosť spätá s predstavou socialistického realizmu, hovorilo sa o buržoáznej ideológii, revizionizme, liberalizme atď. Tieto pojmy počas sjazdov zostávali, ale ich obsah sa menil. Prv bola prenikaním buržoáznej ideológie dodekafónia, pozdejšie už nie. Prv bol za liberalizmus považovaný názor, že možno tvoriť aj inou metódou ako len socialistickorealistickou, pozdejšie sa však takéto názory za liberalizmus už nepokladali. Keby sme podrobne sledovali tieto premeny, zistili by sme, že obsah pojmov sa nemení preto, že sa mení sama skutočnosť, ale preto, že tieto pojmy boli od samého začiatku nejasné, pokiaľ boli aplikované na oblasť hudby. Práve preto prežívajú svoj neblahý osud.

Teoretická koncepcia ideovosti, vypracovaná v predchádzajúcich rokoch, podľahla dokonalému rozkladu a z nových návrhov stanov sa vyhodili aj jej posledné zvyšky. Všetci sa tvárime, že sa nič nedeje. A pritom v mene takto chápanej ideovosti bola časť tvorby umlčovaná a mnohí ľudia šikanovaní. Namietnete, že práve preto je výborné, že aj posledné zvyšky takéhoto chápania zmizli zo stanov. Súhlasím. Ale čo dávame namiesto toho? Len frázu o ideovom Sväze, s odborárskymi záujmami.

V kríze, v ktorej sme sa s chápaním ideovosti ocitli, berúc hypoteticky, sú tri možnosti: 1. trvať na pôvodnej predstave a ostro kritizovať akýkoľvek pokus o uvoľnenejšie ponímanie. Takéto tendencie sa skutočne prejavili, ako sme to redávno mohli sledovať v polemike, ktorú rozpútal Vlad. Soukup na stránkach Kultúrnej tvorby; 2. vzdať sa akéhokoľvek ponímania ideovosti, nechať voľný priebeh tvorbe a vrátiť sa k odborovým záujmom, pri ktorých by Sväz prebojovával lepšie honoráre, cesty do zahraničia, štátne stipendiá, finančné podpory z hudobného fondu atď. Aj tieto tendencie sa silne rozráhajú, dnes viac ako kedykoľvek predtým; 3. pokúsiť sa znova, pod vplyvom nadobudnutých skúseností, vymedziť ideovosť v oblasti hudby.

Som pre tretie riešenie. Nemyslím si, že by len samé stavovské záujmy, bez hlbšej koncepcie, postačovali pre činnosť Sväzu. Bola by to najlepšia cesta k dokonalaj anarchii.

Na druhej strane je však úplne zrejmé, že zotrvať na predošlých nevyjasnených pojmoch je politicky vyslovene škodlivé, pretože sa tým nemôže vytvoriť reálny základ pre ideovú jednotu Sväzu. Vývoj Sväzu to najlepšie dokazuje. Ale napriek tomu jestvuje predpoklad, na ktorom možno ideovosť Sväzu vybudovať pri starostlivosti sjazdov, výborov a členov. Týmto predpokladom sú umelecké hodnoty. Môžu totiž vznikáť v tých najrôznejších smeroch, žánroch a postupoch.

Názory, ako dosiahneme umelecké hodnoty sa môžu rozchádzať, ale cieľ bude jednotný. Obráťme našu pozornosť na hudbu a skrze ňu na svet. Hudba má sociálne pôsobiť práve len ako hudba. Naše spory nepôjdu cestou, či je dielo už realistické, alebo ešte nie, či je správne tvoriť tonálnym alebo atonálnym systémom, ale či ide o umeleckú hodnotu. Dosiť nám pri ideovosti viac záležalo na vonkajších kritériách. Hudobné a umelecké hľadisko zostávalo v pozadí, len ako proklamácie. Ideovosť sa nehládala v hudbe samej, ale mimo nej. A výsledok toho bol, že diskusia a záujmy sa rozchádzali.

Nemožno pokladať za úspech československej hudby napr. už to, že našu skladbu

niekde hrajú len preto, aby sa ukázalo, že aj u nás vieme produkovať elektronickú hudbu, hity atď. To by bolo stále len vonkajšie hľadisko mimoumelecké.

Sväzu skladateľov má ísť o podporu, šírenie a vývoz skutočných umeleckých hodnôt. Zdá sa, hovorím o samozrejmostiach, ale ideové spory vo Sväze ma presvedčujú o opak. Napr. na II. sjazde Sväzu vyčítali Ivanovi Vojtěchovi revizionizmus, pretože nedomyslel do dôsledku otázku typičnosti v Bartókovom Podivuhodnom mandarínovi. Vojtěch túto skladbu zdanlivo preceňoval. Bez toho, že by som chcel túto trápnu záležitosť znova rozvádzať, je dnes ešte jasnejšie ako vtedy, že pravdu mal Vojtěch, keď videl v Bartókovej skladbe dielo umelecky mimoriadne závažné. Ukazuje sa totiž, že táto skladba tak ako Honeggerova Liturgická symfónia a mnoho iných podobných skladieb, znamenajú umelecky omnoho viac, než bola naša dobová teória, podriadená mimoumeleckým kritériám, ochotná pripustiť. Vo vývoji umeleckej špecifičnosti sú tieto skladby nepochybne omnoho vyššie ako niektoré z tých, ktoré napr. nadväzovali na tzv. smetanovské intonácie.

A pretože je to skutočne tak, má moja argumentácia o umeleckých hodnotách tiež hlboký zmysel pre chápanie ideovosti Sväzu skladateľov, lebo v tejto rovine sa ideovosť hudby, žiaľ, nehládala. Dôležitá bola len aktuálna estetická pôsobivosť.

Vo vývoji umeleckých hodnôt nejestvuje len jedna možnosť, ale celý rad možností. Dvere sú otvorené pre každý smer, techniku alebo žáner, uzavierajú sa však proti neumeleckosti. K týmto veciam sa budeme musieť stále vracáť a teoreticky ich prepracovávať.

Som ešte dlhý odpoveď na jednu otázku: prečo tvrdím, že umelecká hodnota je hodnotou ideovou?

Predovšetkým treba povedať, že umeleckou hodnotou nemôže byť hoci aj slušný priemer. Ak má umelecká hodnota vzniknúť, musí sa skladba o niečo umelecké aj snažiť. Inými slovami to znamená, že umelecká hodnota nemôže vzniknúť bez angažovania sa. Sú rôzne druhy angažovanosti. Možno sa napr. angažovať tak, že splním isté spoločenské požiadavky, a tak získam slušnejšiu finančnú odmenu. Možno sa angažovať pre módny prúd, aby som bol vo svete známy, aby sa o mne hovorilo. Pritom sa môžem ešte aj nonkonformne tváriť, že vzdorujem politickým tendenciám svojej zeme. A možno sa angažovať aj tak, že si vytýčim náročné umelecké úlohy a snažím sa na základe svojich znalostí vývoja umenia vytvoriť novú umeleckú hodnotu. To je angažovanosť, o ktorú sa musí usilovať náš Sväz.

Spoločenská angažovanosť môže ísť v hudbe len cez angažovanosť umeleckú. A umelecká angažovanosť už celým svojím zameraním je ideovou záležitosťou, nemôže sa v nej nerozvíjať ľudstvo. Rozvoj umeleckých hodnôt je preto aj rozvojom ľudstva. V umeleckých hodnotách ľudstvo fixuje nielen svoje vlastné poznatky, ale aj poznatky o sebe ako ľudstve. V našom Sväze je preto potrebné zaistiť dialektický boj hodnôt, a nie boj skupín a prúdov usilujúcich o moc. Socialistická kultúra sa nerodí proklamáciami, ale činmi. Som dokonca presvedčený, že je naivný názor, podľa ktorého v socializme vznikne nejaká kvantitatívna socialistická kultúra. Nepochybne sa dá vytvoriť kultúra socialistických krajín, v ktorých sú manifestované odbornosť, humanizmus a schopnosti hudobníkov týchto krajín. Rozpätie môže byť neobyčajne široké. Umelecké hodnoty hudobných skladieb, a nie len vonkajší politický úspech. A práve touto cestou môže Sväz skladateľov najlepšie pomáhať našej spoločnosti.

Sociálne vzťahy sa do týchto hodnôt síce presadzujú, ale nie je to jednoduchý proces. Humanizmus, o ktorý nám všetkým ide, neprejavuje sa len v nadšení, ale aj v prejavoch obáv, depresii a pod. Ak chceme zabrániť prejavom depresii, nemôžeme proti tomu viesť boj na pôde hudobnej, ale mimohudobnej. Sväz skladateľov v tejto oblasti zodpovednosť nemá. Zato však má plnú zodpovednosť za umeleckú úroveň československých skladieb a za politické dôsledky z toho plynúce...

V čase relatívnych úspechov sme boli vo Sväze prepolitizovaní, teraz, keď spoločenské problémy narastajú, zostávame ľahostajní a staráme sa o výšku daní. Nesnažme sa argumentovať, že ľudia sú otrávení formalizmom vo verejnom živote. Obráti sa to oprávnené proti nám.

Čo sme ako Sväz urobili pre to, aby naši členovia práve pomocou hudby pochopili, že každý politický formalizmus, každé sociálne bezprávie sa obracia proti ich umeniu? Ako sme pestovali umeleckú ideovosť hudby, keď podstata ich skutočných hodnôt, humanizácia, ostala členom zatažená natoľko, že ich nevzruší ani postupné vykynoženie vietnamského národa, ani pendrekovo použité československou socialistickou políciou proti študentom? Ak nás práve ako umelcov a umeleckých teoretikov nechávajú tieto skutočnosti chladnými, bude rozumnejšie, keď náš Sväz rozpustíme!

Tri anomálie hudobného života

Rád by som heslovite prehovoril o troch veciach z nášho hudobného života. Prvá oblasť sa týka tejto anomálie: skladateľ, ktorý píše opernú alebo baletnú hudbu, nepatrí do Svazu čs. divadelných umelcov. Dirigent, ktorý diriguje túto hudbu, povedzme Šeherezádu alebo Prokofievovu symfóniu, nepatrí do Svazu čs. skladateľov, sekcie koncertných umelcov.

Druhá anomália v našom živote sa týka spolupráce našich umeleckých telies. Na tej nižšej úrovni, v nižších polohách, to ešte ide. Jednotlivé orchestre spolupracujú a si pomáhajú, sú odkázané na výpomoc hráčov, ale nejestvuje u nás (snáď na nejakú tú výnimku), aby si symfonický dirigent zadirigoval hudbu symfonickú, i keď tieto inštitúcie alebo títo dirigenti pracujú a žijú v jednom meste, azda ani nie na sto krokov od seba.

Nechcem rozvádzať paralely, ktoré by vznikli, keby sme si predstavili prácu skladateľa, ktorý by bol takto špecializovaný pri svojej tvorbe na skladateľa typu a žánru jedného, alebo typu a žánru druhého.

Tretí bod sa týka asi dvojmiliardovej hodnoty, ktorá nám stojí k dispozícii, žiaľ, pre Svaz, našu kultúru a väčšinu koncertných umelcov nevyužitá. Sú tu napr. naše orgány. Pri rozvádzaní tejto otázky bol by som príliš zdĺhavý, preto uvediem len jednu štatistickú cifru. Keby sme v našej republike počítali len 1000 obcí a miest, a 100—200 koncertných umelcov a komorných telies, ktoré prichádzajú do úvahy pre koncertovanie, a keby sme počítali, že by sa ročne konali len tri-štyri koncerty (nielen organové, ale aj iné), znamenalo by to ročný prírastok na hlavu pre koncertného umelca 20—30 koncertov. O spoločenskom dosahu pre skladateľa je mi v týchto pár minútach ťažko hovoriť.

MIROSLAV KLEGA

Skladatelia v Severomoravskom kraji

...Chcel by som vás oboznámiť s niektorými špecifickými pracovnými situáciami, v ktorých sa nachádzajú funkcionári Svazu mimopražského centra, konkrétne v krajskej organizácii v Ostrave. Chcel by som na niekoľkých faktoch dokumentovať spoločenskú rentabilitu dobrých vzťahov, vybudovaných na vzájomnej dôvere umeleckých a správnych orgánov pri dlhodobej spolupráci, pri ktorej sú obojstranne rešpektované pravidlá fair play.

V roku 1951, pred založením odbočky, mala hudobná verejnosť tohto tristotisícového mesta k dispozícii len operu Štátneho divadla a niekoľko hudobných škôl. Rozhlasový orchestr bol v likvidácii. Vďaka neúnavnej práci členov odbočky, dnes jestvuje v Ostrave Štátna filharmónia, konzervatórium a celý rad komorných telies a sólistov, ktorých bytie je priam závislé od činnosti oboch inštitúcií. Úmerne k ich práci rastie v Ostrave aj hudobná publicita a kopa nových požiadaviek pre zdokonalenie a rozšírenie daných inštitúcií.

Hudobný život sa v Ostrave jednoducho stáva živým organizmom, ktorý si cieľavedome buduje svoje zázemie. Tieto skutočnosti sú dobre známe ostatným krajským orgánom, a preto môžeme bez preháňania konštatovať, že členovia Svazu skladateľov v Ostrave sú aj v iných pracovných odvetviach rešpektovaní a že meno Svazu skladateľov má v Severomoravskom kraji dobrý zvuk.

Len pre ilustráciu sa tu zmienim napr. o tom, že sjazdoví delegáti krajskej organizácie boli deň pred sjazdom pozvaní tajomníkom krajského výboru KSČ na priateľskú besedu, na ktorej nás žiadali, aby sme informovali aj verejnosť o priebehu sjazdu.

Bolo by preto vhodné, myslím, keby sme z našich sjazdov urobili tradíciu a celonárodnú záležitosť. U nás, v Ostrave, pri príležitosti sjazdu sa usporiadali koncerty a besedy a pred 14 dňami bolo v Štátnej banke otvorené konto Fondu kultúrneho rozvoja Severomoravského kraja, na ktorom sa podieľajú všetky závody kraja. Za 14 dní bolo na tento fond zložené 14 miliónov Kčs a na konci roka očakávame niekoľkonásobný prírastok. Tento počin má v záhlaví heslo: „Dôvera za dôveru“...

O nedostatku angažovanosti

Naše predchádzajúce sjazdy bývali plné ideológie, tvorba sa hodnotila a zaradovovala z hľadísk ideologických, manifestovala sa slovami a skutkami. Dnes hovoríme o politickej angažovanosti, pokiaľ je to možné, nekonkrétne. Tvárime sa, akoby otázky ideologické zmizli zo sveta. Ak sa mlčí o probléme, vyzerať to tak, akoby nebol. Klasickým príkladom je naša denná tlač, ktorá sa tvári, akoby náš občan nemal zdroj iných informácií.

Vynára sa mi otázka: ja sa tu budem angažovať, a za rok to už nebude platíť. Je to otázka stotožnenia tvorby s ideológiou. Ideológia je samozrejme živá, ale tvorba, ktorá sa s ňou stotožňuje, akoby umierala. Je to otázka trvanlivosti tvorby. Nad tým sa zamýšľal už Goethe, u nás Šalda. Čo je jej zárukou? Sú hodnoty, kde sa dá škrtiť, napr. Majakovskij má v básni 100 000 verš „Preč s klasikmi“. Niekoľko veršov bolo vyškrtnutých... Ale Majakovskému to neuškodilo. Je možné predstaviť si obraz, v ktorom je vyretušovaná postava z nejakej historickej scény, a obraz tým nestráca na svojej hodnote. Ale sú kompozície, ktoré majú skutočnú umeleckú hodnotu, kde by podobný zásah len uškodil.

Patetická funkcia je niečo prvoradé, je nositeľom ďalších funkcií. Nedávno som bol v NSR na konferencii, ktorá mala tému: Politická pieseň — protestný šansón. Korumpuje kapitalistická prevádzka tvorbu protestných šansónov? Aká je miera v pomere umenia a ideológie v šansóne?

Zdá sa, že v NSR sa tieto otázky riešia omnoho živšie ako v niektorej zo socialistických krajín. Študenti, ktorí tam diskutovali, citovali Marxa z presvedčenia. Ale o týchto veciach sa, žiaľ, u nás nedočítame, skôr sa dočítame o I. sjazde revanšistov.

Sociológia má pre tieto zjavy také vysvetlenie, že akási spoločensky horúca situácia plodí zvýšenú úlohu ideológie, t. j. žeby sa prejavila ako protestný šansón. U nás sme za posledných šesť rokov zažili dve politické piesne, ktoré nejako zabrali: „Tulipán“ a „Rekviem“. To, že u nás neexistuje protestný šansón, má gnozeologický význam. Treba sa nad tým zamyslieť.

To, že nemáme prakticky politické šansóny napr. proti vojne vo Vietname a pod., (ako je to napríklad v kapitalistických zemiach), nám tiež signalizuje niečo nezdravé v našom politickom živote, a musíme sa aj nad tým zamyslieť...

...Rovnako ako obrat, ktorý sa ma hlboko dotýka: keď sme ako sväzáci chodili a videli príslušníka SNB, volali sme „Nech žije SNB!“ — a dnes študenti po nich hádzajú kamene a oni do nich mlátia obuškami. Niečo sa tu zmenilo, a musíme sa nad tým zamyslieť.

A toto nám zase vysvetľuje, prečo sa naša mládež oddáva kultu hviezd, big-beatu, a prečo nemá svojich hrdinov. Je totiž lepší aspoň nejaký hrdina ako nijaký. Je to teda Matuška, Pilarová a iní hrdinovia toho druhu.

Zaujal ma veľmi XIII. sjazd našej strany myšlienkou zvedčenia nášho života a vedenia. Ale pozerám sa skepticky na slová ministra Hoffmanna, podľa ktorých podobne ako práca Rychtova by mala byť vybudovaná aj práca, týkajúca sa oblasti kultúry, že v ekonómii sa to dá, ale v kultúre nie. Myslím si, že jestvujú vo svetovej literatúre rôzne práce, ktoré dávajú nádej, že nejakú podobnú prácu možno vypracovať. My sa k tomu hlásime a veľmi radi by sme ministrom Hoffmannovi v nej pomohli.

Pravda, veda sa nemôže vopred viazať na nejaké ideologické predstavy. Veda môže prísť aj na to, že taký model vybudovať v oblasti kultúry nemožno. Ale to potom musí byť vedecky podložené.

Na záver by som chcel ešte povedať, že veda sama v modelácii nášho kultúrneho života nestačí. Kultúrny život v socialistickej spoločnosti má totiž tiež svoje etické predpoklady a tie často zasahujú do problémov nášho politického života... To sú predpoklady, ktoré ležia v oblasti ideológie, v oblasti subjektívnej, v oblasti spoločenského vedomia, v systéme nášho politického života. Mlčaním ich zo sveta neodpracujeme...

Nová hudba — res facta

... O novej hudbe sa písalo, hovorilo a rečnilo na oficiálnych miestach ako o módnej veci, ktorej mnohí pisatelia a rečníci nedávali príliš mnoho nádeje na dlhý život. Boli to typicky provinciálne a zaslepené reči, ktoré sa rozplynuli ako para. Nová hudba trvá a sa rozvíja už 20 rokov, aj u nás už 10 rokov znamená bezvýhradnú umeleckú orientáciu u celého radu skladateľov.

Uplynulé roky neboli len učeníckymi, ale priniesli už mnoho úspechov. Na týchto úspechoch sa podieľajú nielen samotné diela, ale aj ich interpreti. Žiaľ, väčšina týchto diel nenachádza veľkú podporu zo strany Sväzu čsl. skladateľov, a keď áno, tak často len po ich úspešnom predvedení v zahraničí. Naši skladatelia boli často so svojimi skladbami a priori odmietaní aj tam, kde hľadali materiálnu podporu pre svoju tvorivú prácu, napríklad u Českého hudobného fondu. Našli sa však rozvážni jednotlivci, napríklad v rozhlas, Supraphone a inde, čo sa nebáli prispieť k realizácii celého radu diel, ktoré sú dnes všeobecne uznávané. Ale bolo mnoho neprijemných prípadov, ktoré svedčia o nepriaznivom a tvrdom postoji k tomu, čo pod pojmom Nová hudba rozumieme.

Spomeniem napr. edíciu zo skladieb NH, ktorú navrhovalo Štátne hudobné vydavateľstvo spolu s Pantonom a ktorá po prerokovaní veci v ústrednom výbore SČS a odporúčaní, aby skladby vychádzali len jednotlivé, a nie ako edícia, vôbec nevyšla. Alebo následky koncertu súboru Musica viva Pragensis na Varšavskej jeseni r. 1964, keď z celkom bezvýznamnej veci okolo skladby Petra Kotíka vedeli niektorí pracovníci Ministerstva školstva a kultúry urobiť aféru, ktorá tento súbor, uznávaný pre svoje kvality takmer v celej Európe, priviedla skoro k zániku, a ktorá odrieknutím jeho vystúpenia na Bienále v Záhrebe r. 1965 mala veľmi neblahý ohlas nielen v Juhoslávii, ale na mnohých miestach v celej hudobnej Európe.

Spomeňme si tiež na Novákovu kvarteto, ktoré bolo dohnané do situácie bytia či nebytia. Napriek všetkým týmto nepriaznivým prameniacim z jedného prameňa, česká Nová hudba je skutočnosťou. Tí, čo mali odvahu riskovať, sú dnes nasledovaní ďalšími.

Ako sa teda darí Novej hudbe? Aké má podmienky? Navonok je tu pokrok: vysiela sa v rozhlas, dokonca občas sa zjavuje aj v televízii pri obrazoch znázorňujúcich niečo z oblasti výskumu alebo hrozného, napínaveho príbehu. Občas je vysielať reprezentovať na miesta, kde sa to odporúča z taktických dôvodov. Dokonca je vydávaná aj na gramofónových platniach. Ale niečo podstatného tu chýba. Nie je takmer vôbec hraná verejne, okrem vzácných prípadov na koncertoch SČS, keď sa podarí prekonať úskalie lektorského riadenia. Žije si na okraji centra. Ostatne, vieme to z histórie, že práve na periférii sa rodila mohutná sila, ktorá vedela premeniť svoju energiu na čin, že bola nositeľom pokroku. Tomu sa však u nás, pokiaľ ide o Novú hudbu, akosi nedôveruje. U nás je to s Novou hudbou ako v pokročilej feudálnej spoločnosti s poddaným: už ho nebijú, rešpektujú viac-menej jeho ľudské práva, ale držia ho stále v istom odstupe.

Je u nás Nová hudba rovnocenná s tým, čo sa v masovom meradle produkuje na poli našej tvorby, alebo je určená na to, aby bola trpená v záujme akejkoľvek demokracie? Kedy sa dožijeme toho, že okolo skladieb Novej hudby nebudú sa už opakovať trápne histórie ako napr. v Českom hudobnom fonde, v lektorskej komisii? Kedy sa nebudú obchádzať kritikou, alebo kedy sa budú posudzovať vecne a fundovane? Kedy sa niekto zamyslí nad našimi úspechmi v zahraničí? Kedy sa nájdú u nás teoretikovia, ktorí by prejavili analytický záujem o to, čo sa tu bežne 10 rokov deje? Prečo vládnu u nás celkom iné pomery k Novej hudbe než napr. v niektorých iných socialistických krajinách, ako napr. v Poľsku, Juhoslávii, na Kube? Čím je určovaná naša kultúrna politika v hudobnej oblasti?

Nie je vylúčené, že ide o faktory subjektívnej povahy. Politickí a kultúrno-politickí pracovníci asi nemôžu ovládať všetky nuansy zložitej faktúry umeleckej oblasti, a sú teda informovaní zástupcami rôznych oblastí umenia. Kto sú tí, čo ich informujú o hudbe? Aký môže byť odstup od subjektívneho estetického názoru k názoru, ktorý sa podáva ako rada pre oficiálne stanovisko? Táto cesta, ktorá nemôže byť dostatočne objektívna, vedie k vyobcovaniu časti tvorby a diel, ktoré sú vyhlasované za spoločensky neangažované, a podľa toho sa potom s nimi aj nakladá. Ale ktorá hudba je spoločensky angažovaná? Som toho názoru, že týmto označením sa často pomáha tvorbe nehodnotnej, a naopak — zabíja sa tvorba hodnotná alebo neobvyklá.

V čom je hudba zaangažovaná? Názvom? Alebo tým, že sa ľahko konzumuje? Alebo

od akého skladateľa pochádza? Je neobvyklé alebo intelektuálne náročnejšie dielo spoločensky menej prospešné ako dielo, ktoré je vytvorené z prostriedkov všeobecne zdieľnejších? Ak bude rozhodovať všeobecná prístupnosť, potom môžeme hovoriť len o smrteľnom nebezpečí pre ďalší vývoj našej hudby. Pravda, je možné označiť za spoločensky prospešné aj skladby všeobecne prístupnejšie a v súlade so zásadami výdatne podporovať ich tvorcov, a na druhej strane tých, čo tvoria hudbu novú len pozorovať a utešovať, že taký je už údel tých, čo hľadajú nové cesty. To sa napokon aj tak robí.

Ale aký je to postoj, ako ho hodnotiť z hľadiska kultúrnej politiky, nehovoriac už o jeho etickej stránke? Nie je to pštosia politika schovávať hlavu do piesku pred vývojom? Bolo by iste treba túto úvahu preniesť inam, kde by bolo viac času na podrobnejšiu argumentáciu; domnievam sa však, že treba vážne upozorniť na veľmi ľahké zneužívanie pojmu „spoločensky prospešný“, lebo najmä v hudbe ide často o veľmi subjektívnu aplikáciu v praxi a o veľmi závažné dôsledky pre tvorbu a tvorca. Pritom si musíme uvedomiť, že vážnu hudbu počúva pravidelne sotva 10 % národa, a koľko z toho sú časnú, to sa neopovážim ani len domyslieť.

Je preto logické, že napr. česká avantgarda pred druhou svetovou vojnou mala najväčšiu podporu z tej strany, kde stála avantgarda politická. Je smutné, že práve česká hudobná tvorba, ktorá má vynikajúcu tradíciu, vďaka opätovnému konzervativizmu už po niekoľkokrát v tomto storočí stráca krok so svetovým vývojom. Budme však tolerantní: nemôžeme predsa chcieť, aby sa všetci členovia Sväzu skladateľov zmenili na avantgardistov. Avšak máme vari právo žiadať, aby sa tak isto tolerantne aj oficiálne uznalo, že Nová hudba je neoddeliteľnou súčasťou súčasnej tvorby, a že ju tvoria ľudia, ktorí vykročili z bránenia tradícií s dobrou vôľou, a nie so škodlivými úmyslami voči umeniu a spoločnosti. Toto by sa malo prostredníctvom SČS dostať do mysli ľudí, ktorí pracujú v tlačí, nakladateľstvách, rozhlas, televízii, Pragokoncerte, ministerstve kultúry a ďalších orgánoch a inštitúciách.

Nová hudba má tiež svoje prevádzkové nároky a ľudia, ktorí ju tvoria, potrebujú svoje pravidelné koncerty so špeciálnou dramaturgiou, experimentálnu malú javiskovú scénu a vybavené štúdio pre syntetickú hudbu, plynulý kontakt so svetovým vývojom, možnosť pravidelnej informácie, svoje tvorivé stredisko a na to potrebné materiálne podmienky. Niet sa potom čomu diviť, že odmietajú honosný klub alebo honosné vybavenie chaty, že im stačí jednoduchý klub i jednoduchá chata, lebo ušetrené prostriedky by sa mohli premeniť na hodnoty pomáhajúce výhradne tvorbe.

Záverom niekoľko praktických návrhov:

Domnievam sa, že pre ozdravenie situácie vo Sväze by bolo prospešné, keby sa uplatňoval princíp tzv. rotácie funkcionárov, menovite v najvyšších orgánoch, v ČHF a OSA. Myslím, že by funkcionári výboru ČHF a OSA mali byť navrhovaní a schvaľovaní spôsobom čo najdemokratickejším, aby mali po svojom zvolení vždy maximálnu dôveru. ČHF nech vytvorí aspoň približné stupnice odmeňovania skladieb v rôznych druhoch hudby a nech je o rok zverejnené, ktoré diela a ako boli odmenené. Nech je každému dostupné dozvedieť sa, v akej skupine tzv. nadhodnotenia je v OSA, a ako je táto skupina charakterizovaná. Predpokladám, že otvorenosťou by sa predišlo najrôznejším dohadom a ohováraniam. Na to je však potrebné pevné postavenie a autorita oboch výborov, podložená najväčšou dôverou. Súčasne všetci členovia Sväzu mali by byť stále informovaní o všetkom, čo sa v rôznych orgánoch Sväzu robí. Miera informovanosti môže hrať veľkú úlohu vo vzťahoch a dôvere členstva k Sväzu.

A konečne, nech sa po sjaзде uvažuje o návrhoch, aby sa vlastná činnosť Sväzu prejavovala v tvorivých skupinách alebo strediskách, v ktorých by sa spolu so skladateľmi mohli združovať hudobní umelci, a ktoré by mali určitú voľnosť vo verejnej činnosti a disponovali určitou časťou finančných prostriedkov. Len tak je možné predísť, podľa môjho názoru, ďalšiemu vysychaniu činnosti Sväzu.

ALOIS PIÑOS

Proti názorovému relativizmu

Máme za nami na stá papierov, popísaných spravodlivým hnervom: petície, manifesty, projekty, návrhy, ohlasy, odvolania a kytice venované nemocnej bytosti, ktorej hovoríme Sväz čsl. skladateľov. Každá iná bytosť by už dávno ozdravela. Autori petícií sa rozčuľujú, že ich dobre mienené rady nikto nechce vypočuť, tak to nechajú, nech si bytosť pomôže sama. Okolnosť, že nemocný vzdoruje liekom, ktorých zloženie je správne,

je podozrivá. Ale nie je v tom prípade chyba v spôsobe ich podávania? Nemýlime sa v diagnóze?

Predstavme si, že nám tu všetkým ide len o vec. Nikomu nejde o moc, pozíciu alebo o lacné získanie odmeny, podporu priateľov; nik nie je postihnutý grafomániou alebo slávomamom, nejestvujú tu motívy, ktoré nemajú s umením nič spoločného, všetci sme čistí ako anjeli. Ale aká je to vec? Koľko ľudí s ňou súhlasí? Je tu „x“ názorov na zmysel a funkciu hudby, umenia, života. Je tu väčšia alebo menšia tolerancia pri presadzovaní názorov, „x“ úrovni talentov a zamerania talentov. Stravinskij nie je nadšený slohom Schoenbergovým, jeho ľudská úroveň mu však veľí vyrovnáť sa s týmto odľahlým svetom a neodmietol by ho v lektorskom posudku. Relativizmus názorov je obrovský, nie však relativizmus hodnôt. A základný mechanizmus nemoci SČS je v zneužívaní názorového relativizmu.

Máme všetci rovnaké práva na rozum, názory a ich presadzovanie. O akcii sa rozhodne hlasovaním. Relativizmus názorov sa stane výlučným materiálom štýlu práce v inštitúcii. Je to teda beznádejné? Bude azda lepšie ponechať veci takými, akými sú? Alebo navrhnuť rozpustenie organizácie?

Že sa ľudia len tak ľahko nezmenia, netreba dokazovať. Ale ako to, že jestvujú veľké sociologické celky, ktoré plnia svoju funkciu s minimálnymi stratami, prosperujú a vedia podriaďovať relativizmus názorov výsledkom? Napr. výskumné a výukové ústavy plnia svoje úlohy často s desatisícami účastníkov, počnúc od tvorivých pracovníkov po administratívu? Namietnete, že tam ide o zamestnanecké inštitúcie. To nie je podstatné. Podstatné je, že to vedie k cieľu. Nech sú teda skladatelia zamestnanci, a riaditeľstvo nech má právomoc zamestnávať len tých, čo niečo dokážu a vyplácať prémie za výkony, ktoré niečo znamenajú. Povieť, že tam ide o vedu, tu o umenie. Radíte sa do radov zástancov bezvýhodného relativizmu. A či umenie nemá preukázateľný výsledok?

Ak činiteľom, ktorí majú starostlivosť o českú hudobnú kultúru, nie je jej stav ľahostajný, musia hľadať formulu pre inštitúciu, aby pracovala optimálne. Formulu prísne logickú, odľudštenú, ako napr. formula pre vývoj a výrobu automobilov Ford. Pravda, žiadna formula nebude bez chýb, ale ide o to, priblížiť sa dokonalému, racionálnemu riešeniu, potlačiť zneužívanie názorového relativizmu a umožniť rozpoznanie a podporu skutočných hodnôt.

Nie je potrebné, aby si úradníci tieto formuly sami vymýšľali. Stačí, keď budú tak vyspeli, že budú vedieť a chcieť získať podklady pre vytvorenie teórie fungujúceho modelu sociologického celku, zameraného na určitý účel. Na tento predmet máme početnú literatúru, máme skúsenosti aj z praxe z iných odborov.

Jedna z možností je urobiť zo Svazu agentúru pre vyhľadávanie výnimočných diel a manipuláciu s nimi. Tým nehovorím, že by sa táto agentúra nemohla venovať ešte i ďalším úlohám. Pri tejto koncepcii dôležitá rola by pripadla radám tzv. Nezávislých. Každý Nezávislý by bola osoba s vysokou špecializáciou pre určitú sféru tvorby, ktorá by používala všeobecnú dôveru. Napr. znalec novoklasicizmu, Novej hudby, elektroniky. Nezávislý by bol pod prisahou, dobre platený a musel by suverénne ovládať súčasnú tvorbu. Mal by k dispozícii všetky možné prostriedky: nahrávky, partitúry, rozboru skladieb, časopisy atď. Jeho vlastnou vecou by bolo, s kým konzultuje. Zodpovedný by bol len on. Raz za čas, za niekoľko mesiacov, za pol roka, vypracoval by zoznam, v ktorom by boli zverejnené vynikajúce a výnimočné skladby, a to nielen zo sféry svojej, ale z celej českej hudobnej tvorby. Tento moment je dôležitý. Každý Nezávislý by si dobre rozmyslel — súc pod kontrolou tu i v cudzozemskej verejnosti — obísť skutočné hodnoty, aj keby neprináležali do jeho sféry, alebo navrhnuť pahodnoty. Ukázalo by sa, že to s tým relativizmom nie je také zlé.

Nezávislí by medzi sebou nediskutovali. Nimi vyhlásené skladby stali by sa podkladom pre agentúrnu prácu SČS. Všetky dostupné prostriedky, tlač, predvedenie, propagácia, vývoz atď., spojili by sa pre rozšírenie diela na domácom a svetovom fóre. Slo by tu vždy o profesionálny výkon, a nie o pocity a nálady... Nezávislí urobená chyba by sa rýchlo prejavila, veď dielo by bolo na očiach a pre Nezávislého by mala nepríjemné následky. Stredom pozornosti by sa stali vynikajúce diela, na ktoré by sa stali vynikajúce diela, na ktoré by sa pamätalo primeranou čiastkou z rozpočtu. (Napriek jednou tretinou alebo polovicou.)

A teraz mi dovoľte dokázať, že prednesený recept nie je jediným elixírom, keď sa zmienim ešte o dvoch iných alternatívach. Pod strechou Svazu máme tri sekcie. Čo keby sme sa okrem toho pokúsili vytvoriť autonómne záujmové krúžky, napr. tvorcov Starej hudby, Novej hudby, Konkrétnej hudby, Tradičnej hudby, Hudby mierneho pokroku? Vzniklo by prirodzenou cestou dajme tomu päť-šesť takýchto okruhov, a možno, že len tri. Každý takýto okruh by bol vybavený primeranými prostriedkami zo spoločných príjmov SČS, administratívno-propagačným aparátom a všetkým ostatným, čo je potrebné

pre úspešnú prácu okruhu. Tak by každý okruh mohol vykonávať poslanie produktívneho strediska a koncertnej agentúry.

Nepochybujem, že by sa v týchto okruhoch vytvorilo pre tvorivú činnosť členov priaznivejšie ovzdušie, než aké býva na doterajších svázových aktívoch, komisiách a subkomisiách, lebo každý okruh by sa musel usilovať vlastnými silami a vo vlastnom záujme získať si priazeň obecnstva a úspech svojho počínania.

Je nepochybné, že by takto vznikla otvorená a bohatá konkurencia a konfrontácia výborných alebo aspoň pozoruhodných skladieb, a dramaturgicky vypulirované, atraktívne koncerty rôznych štýlov boli by prospešné nielen pre autorov a obecnstvo ale i pre sám SČS.

formulovali a precizovali už pred piatimi rokmi, a sami sme šli príkladom v ústrety. Tento pokus však zostal torzom, lebo podnikanie, ktoré je síce dotované uznávanou

Ďalšou alternatívou je koncepcia tvorivých skupín, ktorú sme na svázových fórach tvorbou, ale bez praktického materiálneho technického zázemia, inštitúciami nepodporované, skôr krotené, môže len živoríť.

Ako ste to ľahko pochopili, všetky mnou prednesené alternatívy smerujú k jednému: k zlatému veku lektorských, koncertných a iných komisionárov, výborov Českého hudobného fondu a Ochraného autorského svazu, dramaturgov svázových koncertov, redaktorov Pantonu a ďalších šikov funkcionárov a úradníkov, pretože na základe vecných podkladov, jasných skutočností a realizovaných umeleckých činov by nemohli nerozhodovať ľahko, rýchlo a objektívne.

Dedičné a rodové funkcie, nevolení zástupcovia pod definitívou, mnohoobročníctvo, mocenské ohľady, utajované subjektívne kľúče a kritériá, dosah kuloárnych intríg, mechanika opovrhovania hodnôt, pomaly by sa stali neaktuálnymi, strácali by živnú pôdu a časom by odumreli sami od seba. A zanikli by aj spory, ktoré vyplývajú z geografickej polohy bydliska skladateľa. Výborné diela by sa presadzovali samy. Nemuseli by sme sa rozčuľovať, že krajské malostránske prehliadky novej tvorby sú každý rok, a to s tuzexovou etiketou, zatiaľ čo krajské prehliadky povedzme v takých Bosonohoch sú len raz za 3—4 roky, bez fanfár. Odpadol by sýzyfovský boj o rovné práva odbočiek a obhajoby svätých práv metropolitných.

Ostatne nielen doterajší stav krajských svázových pseudoautonómií, nielen perspektívny plán ich nepodstatných vylepšování, ale ani rozprávkový stav úplne vybavených ústredí by nepriniesol zlepšenie hodnotám, vzniknutým mimo hlavného mesta, pri terajších podmienkach. Boli by akiste pohltené a pochované uvedenými krajskými sudičmi a činiteľmi.

Vidím, že sa usmievate. Rôzne úsmevy. Skúsené, ľútostivé, unavené, dravčie, netrpezlivé, aby som už konečne prestal, aby sa mohlo prikrčiť k vážnemu rokovaniu. Krútenie hlavou. Niečo o psychiatrii. Vzopnú sa vlny zdola, nenapriahne sa rozumná ruka zhora? A padnú ku dnu nielen tieto návrhy bez nároku na samospasiteľnosť, ale aj akýkoľvek trend pre skutočne vedecký vývoj a vedecké riadenie vecí hudobne tvorivých? Nuž, potom šťastný, bohatý lov v džungli názorového relativizmu!

JIRÍ JORAN

Ťažkosti koncertného umelca

...My, reprodukční umelci, cítime, že nám zhora neprajú. Cítime, že odchodom s. Zdenka Nejedlého alebo s. Václava Kopeckého sme stratili svojich orátorov. Postrádame záujem, aký mal o umenie s. Antonín Zápotocký. Koľkokrát prišiel neoficiálne do divadla a cez prestávku sa prišiel porozprávať do šatne a zoznámiť sa s problémami, o ktoré nikdy nie je núdza. Nemáme tých vzácnych ctiteľov, ktorým kumšt nie je bálasmom, ale milovaným prepychom.

Nasvedčuje tomu mnoho nariadení z posledného obdobia, napr. zrušenie dane z umeleckej činnosti a zavedenie normálnej progresívnej dane. Kedysi nikomu neprekážalo, ak spevák ochorel na dlhší čas. Dostával gažu po celý rok. Potom sa tento čas scvrkol na 6 týždňov, potom na 3 dni. Ak sa splnil úväzok, nestráhalo sa. Dnes aj pri splnení úväzku sa ide prvý deň na nemocenskú, a to pri ochorení, ktoré iné odvetvia ľudského konania z práce nevyraďujú a sú najčastejšie, ako je nádcha, katar horných dýchacích ciest alebo prekrvenie hlasiviek. Ešte donedávna platila úfava darovaných piatich dní pri zahraničných zájazdoch. Dnes má vedenie divadla strhávať plat už v prvý deň neprítomnosti, a to aj v prípade splnenia úväzku. Skrutka sa stále priťahuje. Stráca sa jedna za našich predkov dosiahnutá pozícia za druhou.

Sú snahy normovať umeleckú prácu na pracovné hodiny. Štátna kontrola považuje neplnenie úväzku za manko a neuvedomuje si, že úväzok, oveľa vyšší než kdekoľvek v zahraničí, je ochranná norma, a neuvedomuje si, že každý člen opery koná svoje povinnosti aj tým, že skúša, študuje, udržuje sa v stálej pripravenosti. Veď sa od neho vyžaduje, aby sa hlásil, kde je, aby mohol zasiahnuť keď bude predstavenie „horieť“. Hasiči tiež berú plat, keď nehorí a sú len v stave pohotovosti.

Pred nedávnom som sa vrátil z Rumunska, kde som bol ako delegát Sväzu čs. divadelných umelcov a Sväzu československých skladateľov. Zistil som tam zaujímavé skutočnosti, že vzťah tamajších riadiacich orgánov voči umelcom uznáva výnimočnosť tohto povolania a krátkosť veku pracovnej schopnosti spevákov voči ostatným povolaniam. Speváci odchádzajú do penzie: ženy po 20 rokoch, muži po 25 rokoch alebo po naplnení vekovej hranice: ženy 45 rokov, muži 50 rokov (baletní umelci: ženy v 40 rokoch, muži v 45 rokoch) s plným platom!

Pokiaľ sa „nadsľahuje“, penzia sa zvyšuje, takže je vyššia ako plat. Za týchto okolností sa ľahko rieši generačný problém. To, že s tým zvyšuje reprodukčnú úroveň, netreba, hádam, zdôrazňovať. V celoštátnom meradle je to bagatel, v kultúrnom význame imanie!

Chcel by som sa dotknúť ešte iných ťažkostí, ktoré sa týkajú reprodukčných umelcov. Kto z našich popredných umelcov si dnes môže dovoliť usporiadať samostatný koncert — recitál? Umelci mladšej generácie už vonkoncom nie. Okrem sväzových podnikov — prehliadok koncertného umenia alebo hudobných stried — a to je príležitosť veľmi obmedzená — nenájdete usporiadateľa, ktorý by bol ochotný usporiadať hoci piesňový recitál. Bol by to mecenášsky čin a mecenáši existujú len v povedomí staršej generácie...

Zmizli usporiadateľské subvencie, a tak predtým veľa agilných usporiadateľov — najmä na vidieku — odpadlo. Efekt je ten, že sa usporadúva čoraz menej komorných koncertov. Menej sa cestuje, v tom mi dá za pravdu každý koncertný umelec. Menej sa cestuje, hoci sa Pragokoncert rozrástol.

Snahou každého umelca je dostať príležitosť za hranicami. Zahraničné honoráre sa s našimi nedajú porovnávať. Náš národ produkuje oproti iným národom nadmerné množstvo umelcov. To vedie k devalvácii ceny umelca. Spoločnosť si ich cení menej a menej, lebo sa nevychováva k úcte k nim. Skôr naopak!...

Na záver by som chcel vysloviť nádej, že krízový stav, ktorým prechádzame, sa zase zmení v prospech umenia a tých, ktorí ho robia, aby zase platilo staré: Čo Čech — to muzikant. Záleží na tých, čo držia kormidlo a dávajú mužstvu povel, kam má loď plávať.

VÁCLAV KUČERA

Tvorba — vec okrajová?

... Zasadáme na sjazde Sväzu čs. skladateľov a hovoríme o najrozličnejších otázkach súvisiacich tak či onak s našou hudobnou kultúrou. Málo sa však obraciame k problematike, ktorá sa dotýka našej práce najbezprostrednejšie, totiž k problematike tvorby.

Predovšetkým mám na mysli tvorbu skladateľa, lenže to, čo chcem povedať, domnievam sa, súvisí do istej miery aj s tvorbou interpretačnou, vedeckou, kritickou atď.

Malá publicita tvorivých otázok na našom sjazde je svojím spôsobom príznačná. Signalizuje, že sú už preč tie časy, keď zo sjazdových tribún hrmeli heslá, ktorými sa mala tvorba riadiť; naznačuje, že dnes sme už o hodný kus cesty ďalej v spoznaní špecifičnosti umeleckej tvorby a jej nepísaných zákonov. Dobré si uvedomujeme, že tvorba sa rodí v tichu pracovne, no reaguje na reálne životné podnety, dokonca aj vtedy, keď si to tvorca neuvedomuje alebo nechce uvedomiť. Lebo tvorba, ako to v nejednej súvislosti zdôrazňoval napr. Leoš Janáček, je predovšetkým hľadanie horúceho pulzu pravdy. Tvorba potrebuje pre svoj rozvoj priaznivú klímu, najmä občiansku, sociálne psychologickú, ale aj umeleckú a morálnu...

Chcem sa celkom stručne zmieniť o jednom aspekte tvorcovskej problematiky, ktorý považujem za zásadný. Nie je to náhoda, že dnes pri úvahách o súčasnej hudbe hľadáme poučenie u našej umeleckej avantgardy dvadsiatych a tridsiatych rokov. S vedomím rozdielnych historických súvislostí neraz závidíme vtedajším časom šírku a vyhranenost štýlového záberu, otvorenosť a ostrie polemik, jedným slovom umelecký ruch. Niet sa čo diviť — veď tvorivý a názorový profil onoho obdobia formovali takí veľkí duchovia, ako F. X. Šalda, Vančura, Neuman, bratia Čapkovci, Nezval, Teige, Filla, Gutfreund, na

našom hudobnom fronte Janáček, Novák, Suk, Ostrčil, Martinů, Helfert a i. Študujeme a aktualizujeme odkaz týchto umelcov a mysliteľov, ale chceme a musíme ísť ďalej v našich spoločenských podmienkach. Avšak stále akoby nám niečo podstatného pri formulovaní základných tvorivých otázok našej tvorby unikalo. Boli aj sú rôzne predstavy o tom, ako má vyzeráť socialistická hudobná tvorba. Nemám teraz na mysli jej žánrovú špecifikáciu, ale jej zákonodárnú normu, jej špičkový tvorivý profil. Práve z tohto aspektu treba zdôrazniť, že socializmus ako historický najprogressívnejší spoločenský poriadok sa nezaobíde bez čoraz väčšej, bohatšie diferencovanej modernej tvorby v najvlastnejšom zmysle tohto slova.

Túto otázku nemôžeme kľásť tak ako kedysi, totiž či si socializmus môže dovoliť modernú tvorbu, alebo či ju má v záujme demokratičnosti dosahu tvorby obmedzovať. Som presvedčený, že socializmus potrebuje modernosť podobnou mierou, akou potrebuje prínos technickej revolúcie. Vo svojom celku to však nemôže byť modernosť hocakej podoby, ale taká, ktorá organicky vyrastá z potrieb a perspektív vývoje najnosnejších síl nášho nového života.

Modernosť, chápaná pozitívne, v dimenziách obsahovej progresívnosti umeleckej pôvodnosti, podnetnosti a odvahy riešiť novým spôsobom najnáročnejšie tvorivé úlohy, modernosť ako výraz priameho vzťahu tvorca k životnej realite, vrátane plnej umeleckej a občianskej zodpovednosti tvorca za dielo a jeho spoločenské vyznenie — taká modernosť by sa mala stať synonymom vysokého estetického ideálu našej socialistickej tvorby. Chcel by som zdôrazniť, že táto tvorba musí byť, presnejšie povedané, nemôže nebyť vo svojich vrcholných prejavoch vnímateľsky náročná, že musí vyžadovať, ako to kedysi povedal F. X. Šalda, „spolupracovníctvo divákov, čitateľovo, poslucháčovo“ — slovom obecenstva.

Domnievam sa však, že dnes, keď sa pomery na našom hudobnom fronte podstatne normalizovali, keď aj hudobná výchova začína smerovať ku skutočným potrebám a pohyb umeleckých hodnôt dostáva prirodzený poriadok, malo by sa zdôraznenie tvorivej smelosti a novátorstva v najširšom zmysle stať chrbticou umelecko-koncepcnej a hodnotiacej činnosti Sväzu. Nezabúdajme, že tvorba, ak chce obstáť pred neúprosným súdom dejín, musí život nielen odrážať, ale ho tiež spoluvytvárať tým, čo je jej najvlastnejšie — novou hudobnou krásou.

RUDOLF VANEK

Zintenzívňime vzájomné kontakty!

Súдруh Neuman vo svojom referáte uviedol, že jednotu Sväzu treba preskúmať aj v rovine obidvoch národných kultúr. Konštatuje, že stupeň tejto jednoty je nízky, často formálny. Doteraz ešte nevelmi poslúžila vzájomnému poznávaniu a ovplyvňovaniu tvorby, ešte sa nevytvorilo spoločné povedomie hodnôt a ani sa viditeľne nepribližuje rozdielnej norme videnia. S týmto konštatovaním možno súhlasiť, i keď na druhej strane iste nebude našim cieľom hľadať jednotný meter pri hodnotení za každú cenu. Úsilie o vytvorenie novej atmosféry vo vzťahu predstaviteľov našich dvoch národných kultúr je nevyhnutné a treba ho čo najširšie rozvíjať.

Dôležité sú tu najmä konkrétne činy, také, čo poslúžia lepšej vzájomnej informovanosti a prehĺbovaniu osobných kontaktov; obzvlášť, ak takéto konkrétne činy budú mať vo svojom dôsledku dosah aj na širšiu verejnosť. Sekcia Sväzu slovenských skladateľov si dovoľuje navrhnúť jednu formu sväzovej činnosti: Každoročne v Čechách a na Slovensku uskutočniť istý počet výmenných koncertov z prostriedkov Sväzu. Jedna forma by mohla byť taká, že zo šiestich koncertov tri by priniesli českú alebo slovenskú tvorbu, a tri by boli venované koncertnému umeniu. Mohli by sme ich nazvať národnými koncertami. Druhá forma by mohla byť taká, že na programe by sa dielami i výkonomi podieľali na polovicu českí a na polovicu slovenskí koncertní umelci. Dovoľujem si upozorniť, že akcie tejto druhej formy, ktorú Sväz slovenských skladateľov organizoval už pred niekoľkými rokmi, mali z kultúrno-politického hľadiska viac ako povzbudzujúce výsledky.

Navrhované koncerty by sa mali usporadúvať vo vidieckych centrách hudobného života ako ideové koncerty pre Kruhy priateľov umenia v Čechách aj na Slovensku. Nič by nám nemalo brániť uskutočniť tieto akcie, lebo je nám zrejmé, že izolácia našich kultúr je naďalej neúnosná. Uvedomujeme si, že tento návrh zasahuje do oblasti koncertných agentúr. Vieme však, že ich záujem o propagáciu mladých umelcov nie je dostatočný. Naša iniciatíva by nemala suplovať činnosť agentúr, ale skôr uviesť do života novú formu, ktorá by dala podnet k vzniku jednej z hlavných foriem nášho hudobného života.

MKI a riadenie (hudby)

... Ministerstvo nemôže suplovať vedecké pracovisko, ale má vytvárať podmienky pre rozvoj oblasti — teda aj v tom zmysle, že dokáže koordinovať a organizovať potrebné sily, a samé na adekvátnej politickej úrovni tiež rozhodovať. Z tohto dôvodu sa už ustanovila vedecká rada ministra, ktorá začala pracovať; ráta sa tiež s ustanovením obdobnej rady umeleckej.

Často sa nám pod nohami mocú rôzne výnosy, predpisy, nariadenia. Vo chvíli, keď prestanú vyhovovať potrebám života — nie zbožným želaniam jedincov — začnú byť retardujúcim prvkom, brzdou rozvoja, zdrojom napätia a nervozity. V súčasnosti napr. nevyhovuje zákon 81 a 82 z roku 1957 o organizácii hudobného života a stojíme pred úlohou vypracovať zásady novej koncepcie organizovania hudobného života. Nejde však len o nahrádzanie zastaralých zákonných noriem novými, ale robiť to včas a nie neuvážene, na základe dôkladnej analýzy a zhodnotenia situácie...

A teraz niekoľko poznámok k perspektívam:

Ministerstvo kultúry a informácií má dnes dostatok podkladov pre vážne rokovania s Ministerstvom školstva o otázkach nášho umeleckého školstva v celom rozsahu — od ľudových škôl umenia cez konzervatóriá až po naše vysoké hudobné školy. Usiluje sa o ustanovenie medziministerskej komisie, ktorá by prispela k posudzovaniu tohoto školstva v jeho celku i v kontinuite jednotlivých stupňov, no predovšetkým k posudzovaniu funkcie a uplatňovaniu tohto školstva v našom hudobnom živote. Týmto naše ministerstvo berie na seba nepochybne istú zodpovednosť za vyriešenie pripomienok, ktoré tu boli vyslovené.

Po druhé, vzťah českej a slovenskej hudby, resp. skôr požiadavka rozvoja vzťahov, sa už neraz v minulosti pripomínali a nastoľovali. S dosiahnutými výsledkami sotva môžeme byť spokojní, pretože prístup k problému býval príliš formálny. Chceme znova sústrediť pozornosť na túto problematiku, pravda nie formálne, ale na základe videnia skutočných, reálnych hodnôt. V blízkej budúcnosti sa má uskutočniť stretnutie medzi vedením Ministerstva kultúry a informácií a Povereníctvom kultúry, a informácií, na ktorom sa majú prerokovať základné otázky rozvoja národných kultúr a ich vzájomného pôsobenia.

Po tretie, vyslovila sa tu vážna pripomienka týkajúca sa postavenia koncertnej siene v Prahe. Hoci je táto požiadavka výostne závažná a mimo každej pochybnosti, predsa len Ministerstvo kultúry a informácií sa nechce v oblasti investícií sústreďovať na jednotlivosti, ale chce obrátiť pozornosť k investičným zámerom celej oblasti, zhrnúť ich a vypracovať dlhodobý investičný plán.

Po štvrté, Ministerstvo kultúry a informácií sa usiluje a aj bude usilovať o zmenu základného názoru ekonómov na kultúru, o ich nový prístup k problematike: tak, aby ekonomika chápala špecifickosť oblasti a aby naozaj slúžila potrebám kultúry, a teda hudby.

V sjazdových rokovaniach sa zjavilo veľa iných podnetov a pripomienok na adresu Ministerstva kultúry a informácií. Myslím, že môžem za jeho pracovníkov povedať toľko: náš vzťah k veci poznáte, neuzatvárame sa pred nijakými pripomienkami ani podnetmi. Veď nám všetkým, čo sme sa na sjazde zišli, ide o spoločnú vec.

JAROMÍR DADÁK

Ministerstvo a byrokracia

... Ak si nechceme nahovárať, že Sväz skladateľov je vrcholnou ideovou organizáciou, ktorá má zodpovednosť za všetko, čo v Československu akosi súvisí s hudbou, a ktorá si osvojuje svojím spôsobom právo a povinnosť vyjadrovať sa ku všetkým takým otázkam, potom by sme sa aj tu na sjazde mali čo najpodrobnejšie a najzodpovednejšie zaoberať problematikou nášho hudobného školstva.

Ide mi teraz o jednu zo špecifických otázok, o kategorizáciu v novom platovom poriadku pre učiteľov a vychovávateľov, ktorý vydalo ako 7. výmer Ministerstvo školstva 1. marca 1967 pod č. 7000/67-E/I-1 a ktorý bol uverejnený 20. marca 1967 vo Vestníku Ministerstva školstva a Ministerstva kultúry a informácií, ročník 23.

Tento platový poriadok sa vzťahuje na učiteľov a vychovávateľov všetkých typov škôl a odborných učilišť s výnimkou vysokých škôl a sú v ňom teda zahrnuté i platy učiteľov na ľudových školách umenia a profesorov konzervatórií. Platová stupnica tohto poriadku sa oproti predchádzajúcemu výrazne zlepšila. To treba s uznaním konštatovať a na novom platovom poriadku vysoko oceniť. Lenže vo všetkých predošlých platových poriad-

koch sa vzdelanie, ktoré poskytovali staré sedemročné konzervatóriá a päťročné vyššie hudobné pedagogické školy, uznávalo za vyššie stredné odborné vzdelanie. Na školách III. cyklu bolo finančne zhodnotených hneď v kategórii za vzdelaním vysokoškolským, teda v kategórii B. Podľa nového platového poriadku sa však za vyššie stredné vzdelanie uznalo a do kategórie B zaradilo len absolútium nového šesťročného konzervatória s maturitou, a pedagógovia, ktorí sú absolventmi starých konzervatórií a VHPŠ sa na konzervatóriu platovo zaradili ešte o stupeň nižšie, t. j. až do kategórie C. Finančne sú oproti kategórii B, t. j. oproti absolventom nových šesťročných konzervatórií, títo pedagógovia znevýhodnení mesačne o 100 až 200 Kčs. Obdobne je to aj na ľudových školách umenia.

Pretože táto nová kategorizácia postihuje v československom hudobnom školstve tisíce učiteľov, teda podľa môjho názoru verejných činiteľov spoločensky a kultúrne-politicky nie bezvýznamných, dovoľujem si toto prehodnotenie, ktoré Ministerstvo školstva urobilo, označiť za spoločenské a politické faux pas, ktoré treba urýchlene napraviť. Že to naozaj faux pas je, pokúsím sa dokázať.

Vzdelanie, ktoré konzervatóriá a vyššie hudobné pedagogické školy dávali pred rokom 1960 a po ňom, bolo pre mnohé hudobné odbory najvyšším možným úplným hudobným vzdelaním, aké sa dalo v našom štáte dosiahnuť. Navyše zdôrazňujem, že staré i nové konzervatóriá a bývalé VHPŠ poskytovali a poskytujú u nás najvyššie možné pedagogické vzdelanie učiteľov, ktorí sa venujú výchove hudobného dorastu. Bývalá majstrovská škola a terajšie hudobné fakulty vysokých umeleckých škôl sa zamerali, pokiaľ ide o spevákov a instrumentalistov, predovšetkým na výchovu koncertných umelcov, aj keď do výučby zaraďujú psychológiu a pedagogiku.

Typu starého sedemročného konzervatória bez maturity — pozerajúc sa historickým pohľadom — vďačíme vlastne za zahraničnú slávu a dobré meno českej hudby. Ich absolventmi boli tvorcovia celých slohových epôch v oblasti tvorby i reprodukcie — Josef Suk, Vítězslav Novák, Kocian, Kubelík, Talich, Suchoň, České kvarteto a ďalší a ďalší. Nejednen z absolventov pražského či brnenského konzervatória staršieho typu sedí tu medzi nami. A nejednen z týchto mnohých vychovávateľov vychováva ešte dnes mnohých vynikajúcich hudobníkov. Drastickým dojmom však musí zapôsobiť fakt, že napr. profesor kompozície, kedysi žiak Jozefa Suka či Vítězslava Nováka, má dnes nižšiu kvalifikáciu než jeho poslucháč — absolvent, alebo dokonca poslucháč — absolventi tohto jeho poslucháča — absolventa. Ako na konzervatóriu, tak na vysokej škole!

... Teraz by som si dovoľil položiť niekoľko nepriemenných otázok pracovníkom Ministerstva školstva a je mojim zbožným priáním, aby sa dostali k ich sluchu a aby som na ne dostal aj odpoveď:

1. Kto zostavil smernice pre kategorizáciu v novom platovom poriadku a s kým z hudobných pedagógov odborníkov ich konzultoval prv, než vstúpili v platnosť?

2. Prečo sa roku 1967 na Ministerstve školstva tak prevratne a pritom nezastvatené zmenil názor na hodnotenie odbornej kvalifikácie absolventov predošlých typov konzervatórií a VHPŠ?

3. Nazdávajú sa azda pracovníci Ministerstva školstva, že je to vinou postihnutých učiteľov, ak sa narodili o päť, desať, dvadsať rokov skôr, než by bolo z hľadiska dnešnej kategorizácie pre nich žiadúce?

4. Kto z pracovníkov Ministerstva školstva si menovite preberie zodpovednosť za spoločenskú, kultúrno-politickú i morálnu degradáciu tisícov učiteľov na našich konzervatóriách a ľudových školách umenia, ku ktorej došlo stanovením novej kategorizácie?

Článok v smerniciach nového platového poriadku, ktorý hovorí, že v mimoriadnych prípadoch môžu školské odbory národných výborov vo svojej kompetencii preradiť pedagógov s nižším stupňom vzdelania do vyššej platovej kategorizácie, nič nerieši. K takému preradeniu totiž môže, ale aj nemusí dôjsť — podľa toho, aký názor zastáva úradník národného výboru, či podľa toho, aký má kto vplyv alebo známosť.

Navrhujem preto riešenie:

1. Uznať vzdelanie nadobudnuté absolútiom na starom konzervatóriu či VHPŠ za rovnocenné tomu, ktoré poskytuje dnešné šesťročné konzervatórium.

2. Zaradiť pedagógov, ktorí sú absolventi starých konzervatórií a VHPŠ do rovnakej kategórie, ako sú dnes zaradení absolventi nových šesťročných konzervatórií, čo je len druhou stranou tejže mince.

A na záver svojho diskusného vystúpenia vyzývam toto plénum uvážiť ešte jednu zásadnú otázku:

Či by skutočne nebolo účelné preniesť odbor hudobného školstva, ktoré je základom a meradlom našej súčasnej hudobnej kultúry, z kompetencie Ministerstva školstva do kompetencie Ministerstva kultúry? Veď hudobná kultúra je záležitosťou, ktorá plne spadá do sféry záujmov tak Sväzu skladateľov, ako i Ministerstva kultúry.

REZOLÚCIA

IV. sjazd Sväzu československých skladateľov

IV. sjazd Sväzu československých skladateľov, ktorý sa zišiel v Prahe v dňoch 6. a 7. decembra 1967, prerokoval referát súdruha Věroslava Neumanna, úradujúceho člena predsedníctva ÚV SČS, a zprávu Kontrolnej a revíznej komisie ÚV SČS, ktorú predniesol jej predseda súdruh Jíří Dvořáček.

I.

Sjazd prijal s veľkým uspokojením prejav vedúceho straníckej a vládnej delegácie súdruha Vladimíra Kouckého, ktorý stručne zhodnotil náš hudobný život; zdôraznil vcelku pozitívnu bilanciu práce našich skladateľov, koncertných umelcov, hudobných vedcov a kritikov, no poukázal na vážne nedostatky v našom hudobnom živote vôbec, najmä však v oblasti hudobnej výchovy, a rámcovo naznačil cestu reálneho riešenia jeho súčasných problémov. Upozornil tiež na nevyhnutnosť výraznejšieho uplatnenia nášho hudobného umenia u nás i v zahraničí.

Sjazd vyšiel pri svojom rokovaní z rezolúcie XIII. sjazdu KSČ, ktorá vyslovene hovorí, že „umelecké sväzy sú socialistické inštitúcie, kde tvoriví pracovníci riešia ideové a odborné problémy a prostredníctvom ktorých sa aktívne podieľajú v spolupráci so štátnymi orgánmi na riadení kultúry“. Sjazd plne súhlasil s koncepciou sväzovej práce, ako ju predkladá rezolúcia XIII. sjazdu KSČ a ako ju v oblasti hudby konkretizoval vo svojom hlavnom referáte na sjazde súdruh V. Neumann.

Hlavnou náplňou sväzovej práce by mala byť nerozlučná jednota tvorivej práce a všestrannej problematiky hudobného života ako celku. Prax totiž ukázala, že obe stránky — starostlivosť o ideovo tvorivý rozvoj hudby i starostlivosť o jej uplatnenie a rozvoj hudobného života v spoločnosti — nemožno navzájom oddeľovať bez nebezpečenstva znehodnotenia samotného ideovo tvorivého úsilia na jednej strane a necitlivého zbyrokratizovania správy a riadenia hudobného života na druhej strane. Sjazd musel konštatovať, že umenie je jej nerozlučnou, naozaj konštitutívnou súčasťou. Bez tohto vedomia, premeneného na reálne činy, by totiž naša spoločnosť skreslila svoj profil ako pravá socialistická spoločnosť a umenie by napokon stratilo svoj reálny zmysel spoločensky najúčinniejšieho humanizujúceho prostriedku.

Jedným z najnebezpečnejších prejavov nepochopenia spoločenskej úlohy umenia bolo riešenie ideovo tvorivých rozporov nie v rovine ideového sporu, ale byrokraticko administratívnymi prostriedkami, lebo — nehľadiac na osudné morálne politické dôsledky — vo vlastnej ideovej rovine ostal rozpor aj tak nedoriešený a vynorí sa neskôr v prípadnej chvíli znova.

Pretože v navrhnutej koncepcii sväzovej práce je obsiahnutý dialektický vzťah hudba — spoločnosť, je to koncepcia ideová. Takto načrtnutá ideová koncepcia by mala Sváz stále viesť ku kladeniu otázky, čo potrebuje socialistická spoločnosť od hudby a ako tieto požiadavky hudba plní, ale tiež, čo naša hudba potrebuje od spoločnosti, aby v nej mohla zohrať svoju dôležitú úlohu.

II.

Bilancia tvorivých úspechov vo všetkých odboroch hudobného umenia a vedy o hudbe medzi III. a IV. sjazdom je pozitívna. Je to predovšetkým zásluhou ďalšieho oslobodzovania tvorivej aktivity a jej profesionalizácie, zásluhou osobnostnej štylovej diferenciácie a prekonávania izolovanosti našej hudby od hudby svetovej.

Tieto tvorivé úspechy sa prejavujú aj novým rastom prestíže súčasnej českej a slovenskej hudobnej kultúry v zahraničí, ktorú by nemala ohrozovať nesprávna mechanická aplikácia diplomatických vzťahov na kultúrne vzťahy.

Spoločenské postavenie hudby sa u nás za posledné roky zhoršilo a stáva sa kritickým. Príčinu tohto stavu vidíme predovšetkým v presadzovaní istých nezdravých živelných tendencií, ktoré možno označiť za krátkodochý inštitucionalizmus a komercionalizmus. Súčasne s týmito tendenciami sa začala prejavovať aj strata prestíže hlavne náročnejších hudobných žánrov ako dôsledok takmer pätnásťročnej pochybnej školskej praxe v oblasti hudobnej výchovy.

Spojenie týchto oboch negatívnych faktorov — objektívnych i subjektívnych — vedie k vážnym krízovým zjavom, najmä v oblasti sprostredkovateľských inštitúcií a „hudobného konzumu“. Z toho vyplýva prakticistické chápanie činnosti inštitúcií bez správneho pohľadu na začlenenie hudby do celku kultúry. Bezkonceptnosť činnosti vidíme predovšetkým v nestabilnosti umeleckej dramaturgie, v nekoordinovanosti práce jednotlivých sprostredkovateľských inštitúcií. V posledných rokoch sa v nej prejavuje v dôsledku nesprávnej a vulgarizujúcej aplikácie nového ekonomického modelu riadenia zhubný komercionalizmus. Dodnes platí v plnom rozsahu poznatok vyslovený pri marxistickej analýze kapitalistickej spoločnosti, že negatívne vývojové tendencie sa presadzovali predovšetkým v dôsledku komerčnej degradácie umenia zaobchádzajúcej s umením ako s tovarom. Na základe zhodnotenia týchto skutočností sa dokonca v niektorých západných krajinách pozvoľna ujíma štát financovania a subvencovania hudobného umenia a života, aby sa hudba vymanila z tejto komerčnej a tovarovej závislosti.

U nás, žiaľ, za posledné roky v mnohom badáme opačné tendencie. Ekonomické, finančné zretele sa čoraz viac presadzujú pri hodnotení a určovaní činnosti hudobných inštitúcií. Tieto tendencie sú umeniu a umeleckej tvorivej práci cudzie a nebezpečné, pretože etický, estetický a výchovný vplyv umenia na spoločnosť sa nikdy nedá hmotne vyjadriť a vyčíslieť.

V tejto súvislosti treba rozhodne odmietnuť aj názory o tzv. stratovosti umenia už z toho dôvodu, že sa nezakladajú na serióznej ekonomickej analýze, ktorú by bolo treba najprv zodpovedne uskutočniť.

O klesaní úrovne hudobného vzdelania svedčí okrem iného aj prudký pokles amatérskeho pestovania hudby a rôznych foriem hudobnej aktivity v ľudovej umeleckej tvorivosti, rovnako ako kríza v návštevnosti hudobných podujatí. Hudobný záujem mládeže sa formuje živelné a jednostranne, hoci práve malé hudobné žánre by pri správnom pedagogickom využití — samozrejme vo svojich najkvalitnejších prejavoch — mohli slúžiť na rozvíjanie aktívnej hudobnosti mládeže.

Názdávame sa, že pri hodnotení dnešného stavu našej hudobnej kultúry treba sa vyrovnáť aj s otázkou funkčnej prestavby nášho hudobného života, počítať so skutočnosťou, že vzhľadom na rozvinuté masové komunikačné prostriedky menia sa aj tradičné formy koncertného života; treba sa zamyslieť predovšetkým nad čo najvšestrannejším uplatnením tradičných foriem, no nebrániť ani rozvoju nových foriem, ktoré so sebou donáša moderná industriálna spoločnosť.

Nesporným posilnením postavenia hudby v celom kultúrnom kontexte by bola aj osobná účasť významných predstaviteľov verejného života, počínajúc najmenšími obcami, na hudobných podujatiach, čo by dokumentovalo, že socialistický človek pokladá aj spoločensky hudbu za neoddeliteľnú súčasť svojho života.

V poslednom čase môžeme, pravda, zaznamenať i niektoré potešiteľné skutočnosti z oblasti vzťahu inštitúcie — hudba, ako vybudovanie vlastného kultúrneho fondu v Severomoravskom kraji alebo stále stúpajúcu úroveň hudobného vysielania Čs. rozhlasu, najmä na okruhu VKV.

Stanoviť všetky optimálne prostriedky na prekonanie tohto nepriaznivého a nebezpečného stavu umožní predovšetkým ďalšia hlboká vedecká analýza, ktorá povedie k vytvoreniu úhrnnej koncepcie hudobného života v našej spoločnosti. V nej bude potrebné prihliadnuť aj k problematike hudobného amatérstva, kultúrnej činnosti masových organizácií a správneho využívania kultúrnych závodných a podnikových fondov.

Už dnes je všetkým zrejmé, že závažnými predpokladmi zdravého vývoja je predovšetkým zvýšenie autority SČS, ktorú dosiahneme akčnou jednotou tvorivých pracovníkov všetkých hudobných odborov a vyhradením ochrany ideových i hmotných záujmov a nárokov hudobných skladateľov len nášmu Sväzu.

Smerom k spoločnosti je nevyhnutné, aby sa budúce orgány SČS zasadili o rešpektovanie názoru Sväzu ako kultúrno-politickej inštitúcie zodpovednej za túto oblasť v každom rozhodovaní týkajúcom sa hudby a hudobného diania vôbec. Len pod touto podmienkou možno žiadať, aby SČS tieto rozhodnutia rešpektoval a napomáhal ich realizáciu. Zanedbanie tejto zásady viedlo ešte v nedávnej minulosti k dokázateľným omylom a škodám. Orgány Sväzu československých skladateľov sa musia usilovať o stály dialóg medzi tvorcami a spoločnosťou a odmietajú neodborné a svojvoľné zasahovanie do tejto oblasti.

Na druhej strane tiež členovia SČS, pokiaľ sú zamestnaní v hudobných inštitúciách, mali by rozhodnejšie uplatňovať záujmy a kultúrno-politickú líniu Sväzu priamo na pracoviskách. V tejto súvislosti požadujeme, aby sa rokovania zo strany ministerstiev alebo iných inštitúcií v budúcnosti nevedli bez určitej zodpovednosti ich príslušných pracovníkov. Len presadenie týchto základných opatrení zamedzí tomu, aby sa stále bezvýsledne predkladali požiadavky vyslovené už v Memorande SČS z roku 1956, v rezolúcii Konferencie o postavení hudby v našej socialistickej spoločnosti z roku 1963, v rezolúcii III. sjazdu SČS z roku 1963, III. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov tohto roku a inde, a ktoré sa ešte dosiaľ neuskutočnili.

Ťaživosť tejto situácie sa prejavila najmä pri rokovaní SČS v otázkach hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách. Sjazd SČS sa preto opäť rozhodne stavia za závery nachádzajúce sa v zpráve kultúrno-politickej komisie ústredného výboru SČS, ktorá navrhuje konkrétne opatrenia na radikálne zlepšenie v tejto oblasti a ukladá budúcemu ústrednému výboru SČS, aby sa usiloval o ich čo najrýchlejšiu realizáciu. Sjazd súčasne odporúča, aby kultúrno-politická komisia ústredného výboru SČS pokračovala vo svojej doterajšej činnosti.

K tomu ešte podotýkame, že začatá cesta odstraňovania monopolu vo výrobných sférach našej oblasti sa už ukázala ako prospešná, a treba ju preveriť aj v ďalších oblastiach nášho hudobného života.

Veľký význam pri ďalšom rozvoji bude mať aj tlač, ktorá musí predovšetkým vyhradiť väčšie miesto na sústavné sledovanie nášho hudobného života a publikovanie jeho výsledkov, ako aj zabezpečiť hudobnej kritike všestranne lepšie pracovné podmienky.

Na realizáciu svojich cieľov potrebuje SČS stále zdokonaľovanie svojej vnútornej štruktúry a funkcie. Vidí ju v súčasnosti v prehľbovaní demokratičnosti a pružnosti rozhodovania. Preto sa sjazdu navrhli nové organizačné opatrenia, ťažiskom ktorých je posilnenie závažnosti odbornej práce v sekciách a komisiách. Tento zámer podporí i rovnoprávna a špecifická starostlivosť o všetky žánre, ale tiež o krajové organizácie, najmä pražské.

III.

IV. sjazd Sväzu československých skladateľov bol pripravovaný tak, aby sa zaoberal celou zložitou problematikou nielen našej hudobnej tvorby, ale hudobného života ako celku. Konštatoval, že v mnohých veciach nie sú pomery nášho vzťahu spoločnosť — hudba, hudba — spoločnosť práve ideálne, že v mnohých ohľadoch sa dostali až do krízového štádia a volajú po rýchlej náprave.

Sjazd sa celkom stotožňuje s názorom, že tieto ďalekosiahle úlohy nemožno zvládnuť doterajším spôsobom práce a víta porozumenie a pomoc ÚV KSČ vyjadrené aj v prejave s. Kouckého.

Ak chce Sväz československých skladateľov splniť svoje poslanie legitímneho orgánu, hovoriaceho za záujmy hudby v našej socialistickej spoločnosti, ako to predpokladá citovaný pasus z rezolúcie XIII. sjazdu KSČ, musí svojich členov a všetky zodpovedné inštitúcie a vedecké ústavy zmobilizovať na perspektívne vypracovanie vedecky podloženého modelu hudobného života v našej socialistickej spoločnosti. Jedine moderná a vedecky fundovaná koncepcia zjedná Sväzu príslušnú autoritu v úsilí, aby aj dnes mala hudba to miesto a význam v našej spoločnosti, ktorý jej aj historicky právom prislúcha.

Sjazd víta, že zriadením Ministerstva kultúry a informácií dostal Sväz na poli štátnej správy vítaného spojenca v tejto práci. Sjazd vyslovil presvedčenie, že tým sa vytvorili priaznivé podmienky na riešenie ťažkých situácií, v akých hudba v našej spoločnosti zatiaľ funguje.

Sjazd Sväzu československých skladateľov obracia sa k celej našej verejnosti, aby prispela k úsiliu riešiť veci hudby, umeleckej oblasti, ktorá má v našom živote taký význam. Tieto aktíva nemožno premárniť. Hudobná kultúra Čechov a Slovákov je vzácnym majetkom oboch našich národov. Je to majetok nezameniteľný, vyplývajúci z talentu a práce celých generácií. Našej spoločnosti dnes prislúcha, aby ju ďalej rozmnožovala.

My, delegáti IV. sjazdu Sväzu československých skladateľov, sme presvedčení o tom, že vážne veci, súvisiace s vážnymi otázkami našej hudby, to, ako hudba v našej spoločnosti funguje, ako sa prejavuje a ako sa prejavovať môže, boli tiež vážne prerokované. Veríme, že naša spoločnosť dá našej hudbe priestor, ktorý jej náleží, aby táto veľká a slávna hudobná kultúra mohla tiež v plnom rozsahu slúžiť jej rozvoju.

Stanovisko SSS k demokratizácii verejného života

Predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov na svojom zasadnutí 27. marca 1968 nadväzujúc na stanovisko ústredného výboru Sväzu československých skladateľov o súčasnej spoločensko-politickej situácii zaujalo toto stanovisko:

Predsedníctvo SSS sa jednoznačne hlási k progresívnym silám v Komunistickej strane Československa, jej ústredného výboru a celej našej spoločnosti, ktoré sa aktívne prejavili na decembrovom a januárovom zasadnutí ÚV KSČ a ktoré vyvolali progresívny politický pohyb v našom štáte. Sme presvedčení, že tento pohyb nesmie ustať, ale len svojim dôsledným progresívnym vyznením je schopný naplniť zmysel socializmu ako demokratického a humanistického spoločenského zriadenia, uvoľňujúceho tvorivé sily našich národov a ľudskej osobnosti vôbec a nadviazať na najlepšie tradície národného, politického a kultúrneho vývoja Čechov a Slovákov. Stotožňujeme sa preto so stanoviskom českých kultúrnych pracovníkov z 26. marca 1968.

V súčasnom obrodnom procese v našej spoločnosti prikladáme osobitný význam preklenutiu priepasti medzi ľudom a jeho kultúrou, medzi robotníkmi a inteligenciou, ktorú po roky vytvárali niektoré nezodpovedné osoby vo vedení strany.

Ako občania socialistického štátu považujeme za nevyhnutné plne uplatniť a zákonnými zárukami zabezpečiť všetky občianske práva, najmä slobodu prejavu, zhromažďovania a pohybu. Za neodmysliteľný predpoklad demokracie považujeme tiež slobodu informácií a v tejto súvislosti žiadame zrušenie cenzúry v oblasti umenia, vedy a politiky. Ako tvorivý sväz nesúhlasíme s podriadením Ministerstvu kultúry a informácií a považujeme sa za súčasť Národného frontu. Dištancujeme sa od doterajšej praxe tzv. riadenia kultúry, od administratívnych a direktívnych metód a považujeme za potrebné rešpektovať špecifickosť kultúry. Poslaním štátnych a straníckych orgánov je vytvárať podmienky pre rozvoj kultúry na prospech celej spoločnosti. Napokon je životne dôležité, aby bola naša socialistická spoločnosť vedená nielen naozaj demokraticky a vedecky, ale aby sa tiež našim celým životom, i politickým prelínala kultúrnosť.

Za bezpodmienečný predpoklad dôsledného ozdravenia politického ovzdušia v našej zemi považujeme dokončenie naprostej rehabilitácie nezákonne postihnutých spoluobčanov, vylúčenie tých osôb, ktoré sa ťažko skompromitovali, z politickej a verejnej činnosti a v prípade, že sa dopustili trestných činov, ich dôsledné potrestanie.

Vítame rozhodnutie odložiť voľby do národných výborov a podporujeme požiadavku, aby novelizácia volebného zákona vytvorila podmienky pre skutočnú realizáciu princípu voľby.

Stavíme sa za demokratické riešenie vzťahov Čechov a Slovákov v našom štáte, za také riešenie symetrického štátoprávneho usporiadania, ktoré vytvorí optimálne podmienky pre rozvoj našich národov a národností. Všetky požadované zmeny v štátoprávnom usporiadaní žiadame zakotviť v novej ústave našej republiky.

Ako sväz umeleckých pracovníkov pokladáme v súčasnom obrodnom, mravnom procese kultúru za jeden z najúčinnějších faktorov, a preto sa ako tvorcovia chceme na ňom podieľať. Očakávame, že sa teraz urýchlene odstránia prekážky, ktoré dlhé roky bránili splneniu našich dávnych a často vyslovených požiadaviek, aby boli riešené kľúčové otázky rozvoja našej kultúry a jej spoločenského uplatnenia.

Predpokladáme, že ďalší vývoj našej spoločnosti musí sa opierať o pozitívny program s reálne stanovenými cieľmi. Iba taký program umožní všetkým zložkám našich národov, najmä mladej generácii, venovať svoje sily naozaj tvorivému socializmu.

Očakávame, že akčný program ÚV KSČ bude znamenať základ nových perspektív našej spoločnosti. Sme rozhodnutí prakticky prebojovávať ich realizáciu. Navrhujeme, aby sa vytvoril iniciatívny výbor zložený zo zástupcov českej a slovenskej inteligencie, ktorý bude vytvárať koncepciu rozvoja našej socialistickej kultúry a účinne pomáhať pri jej realizácii.

Požiadavku dôslednej demokratizácie, ktorú vznášame voči straníckym a štátnym orgánom, považujeme však za záväzok i pre seba, vo vnútri vlastného sväzu. Demokratické práva i slobody, o ktoré dôsledne bojujeme sme rozhodnutí dôsledne brániť.

Nové cesty hudobnej výchovy v Juhoslávii

V rámci medzinárodného seminára Det-ský tanec a hudobná výchova (od 8. do 12. nov. 1967, usporiadateľ Osvetový ústav — Bratislava) vystavovala doc. Elli Bašičová zo Záhrebu ako doplnok k svojej prednáške Funkcionálna hudobná výchova a jej aplikácia súbor detských prác, ktoré súvisia s novou metódou hudobnej výchovy mládeže v Juhoslávii. Základom tejto novej metódy je poznanie a názor založený na dlhoročnej výskumnej hudobnopsychologickej a pedagogickej práci autorky. Hudbu nepovažuje za nejakú druhoradú vec alebo dokonca za luxus pre život; naopak, umelecko-estetickéj výchove mládeže prisudzuje rovnako veľký význam ako výchove všeobecnej. Pod umeleckou vý-

chovou nerozumie akúsi zjednodušenú formu umenia pre deti, lež systematický rozvoj citového vnímania jednotlivca, jeho tvorivých schopností, ktoré jedine dávajú predpoklady krásu pochopiť, prežívať a vytvárať. Čelný panel niesol ideové krédo tejto koncepcie: „Každé dieťa má právo byť hudobne vzdelané“. Neskôr na mnohých miestach sa vracia k tejto myšlienke a presvedčivo dokazuje jej správnosť. Dokazuje to medziiným aj skutočnosťou, že napr. nikomu nenapadne vylúčiť dieťa natrvalo z kolektívu, ak sa ukáže, že nevie rovnako rýchlo bežať ako jeho rovesníci. Naopak, snažíme sa mu všemožne pomôcť rozvinúť jeho schopnosti, aby sa vyrovnalo ostatným. Celkom ináč je to v ob-

lasti hudobnej. Stará skostnatená hudobná pedagogika šmahom odsúdi dieťa vyhlásením, že nemá sluch, ak nevie čisto zaintonovať pieseň na prijímačnej skúške. E. Bašičová kategoricky vyhlasuje, že nemáme práva mladého človeka vytvoriť z tejto sféry a odoprieť mu spoznať krásu hudobného umenia. Autorka je presvedčená, že umeleckou výchovou sa dovršuje vývin osobnosti. Hlboký humánny postoj a prístup k tejto problematike dovolil autorke spoznať detskú psychiku, jej potreby a ťažkosti a dal jej do rúk adekvátne prostriedky, ako túto výchovu realizovať. Základom pedagogického snaženia E. Bašičovej je prirodzeným spôsobom sprístupniť hudobné umenie mladým ľuďom, naučiť ich počúvať a vnímať hudbu a konečne podnietiť a rozvinúť ich vlastné tvorivé schopnosti.

Súbežne s tradičnou výučbou hudobného nástroja učia sa deti počúvať hudbu, vnímať ju a tlmočiť svoje zážitky vo výtvarnom prejave. Všetky deti bez rozdielu — doc. Bašičová zásadne nevyberá deti podľa talentu alebo iných hudobných kritérií, sú tu deti z rôznych sociálnych vrstiev, cigánske deti, deti z detských domovov — sú schopné počúvať hudbu aj niekoľko hodín naraz, bez prestávky. Pri počúvaní hudby majú úplnú voľnosť pohybu alebo polohy, v akej počúvajú hudbu. Na vystavovaných fotografiách sme videli deti zahrnuté do počúvania hudby, buď sediace na zemi, alebo pri stolíkoch, kde kreslili a maľovali svoje hudobné zážitky. Ničím nie sú ovplyvnené, nezadáva sa im žiadna téma alebo myšlienka, sú celkom samy so sebou, so svojím vnútrom, so svojou fantáziou, a tak sú vedené samostatne a pravdivo vnímať hudbu. Celé hodiny kreslia svoje hudobné predstavy, vyjadrujú ich farbou, tvarmi i rôznym obsahom. Je neobyčajne zaujímavé, ako každé dieťa ináč citovo reaguje na počutú hudbu, ako ju vníma a reprodukuje vo výtvarnom prejave. Tento proces je iste silne doterminovaný celkovým citovým životom dieťaťa, dieťa zo šťastnej, vyrovnanej rodiny dáva svojim kresbám jasné farby, nekomplikované tvary, prehľadnú stavbu, kým dieťa z detského domova alebo dieťa z rozbitého manželstva vnáša do svojich výtvarných prác temné farebné tóny, často neprehľadné tvary, alebo celkom púste prázdne obzory, bez slnka, obláčka, bez kvetín. Závažná je však skutočnosť, že i keď výtvarný prejav každého dieťaťa nesie silné individuálne črty a je v celkovej kompozícii, vo farbách a obsahu naprosto individuálny, predsa vo všetkých kresbách,

ktoré boli vytvorené pod vplyvom určitej hudby nachádzame spoločné črty, spoločné jednotiacie prvky. Na vystavovanej rozsiahlej sérii kresieb bola táto vnútorná podmienenosť jasne badateľná. Hudba melodicky, rytmicky, tempom pohyblivejšia (Stravinskij, hudba k baletu Vták ohnivák) vyvolala skoro u všetkých detí potrebu vyjadriť pohyb (či už figurálne, alebo v krajinkách nekľudnými farbami, oblakmi a pod.). Skladby pokojného, vyrovnaného charakteru vyvolávali v kompozícii kresieb statickejšie formy. Vyhodnotenie týchto prác nielenže je neobyčajne zaujímavé pre hudobných pedagógov, ale dáva vysvetlenie na mnohé otázky a problémy psychológom i sociológom.

Aktívnym počúvaním hudby sa mladý človek nielen učí počúvať a vnímať hudbu, ale predovšetkým rozvíja svoje tvorivé schopnosti, tvorivú fantáziu. Videli sme rad detských partitúr, v ktorých deti znázorňujú svoje zážitky, veselé i smutné, rozprávky, udalosti, pozorovania prírody. Do notového zošita kreslia celé udalosti v priebehu (napr. slnko išlo na prechádzku okolo zeme a čo všetko videlo) a týmto podkladajú melódiu, ktorú jednoducho inštrumentujú zvukovými zdrojmi i hudobnými nástrojmi. Je neuveriteľné, koľko tvorivej fantázie je v každom dieťati, koľko nápadov, aká citová hĺbka, ktorá sa týmto spôsobom uvoľňuje, rozvíja a správne usmerňuje. Podľa slov autorky spôsobuje deťom táto výchova veľa radosti, sú nadšené a učia sa veľmi rady. A to nielen hudbu, ale i v iných literárnych predmetoch sú oveľa vytrvalejšie než deti bez hudobnej výchovy. Dlhoročná skúsenosť ukázala, aký ešte nedocenený význam má aktívna a samostatná práca mladého človeka, rozvíja nielen jeho hudobné vlohy, ale podnecuje jeho tvorivú fantáziu, trénuje mu vkus, naučí ho citlivo vnímať krásu, nie na poslednom mieste rozvíja pamäť, a tým napomáha harmonickému rozvoju osobnosti.

Na výstavke sme mali možnosť vidieť i mnohé iné významné spôsoby výučby, ktoré vedú skutočne k pozoruhodným výsledkom. Preto je nepochopiteľné, najmä pri neutešenej situácii našej hudobnej pedagogiky — a možno práve preto — že sa takejto významnej akcii (spomenutá prednáška bola spojená s demonštráciami s deťmi z tejto experimentálnej školy v Záhrebe, t. č. má 400 žiakov) venovala taká malá, ba možno azda povedať žiadna propagácia.

Alica Elscheková

ROZHOVORY S INTERPRETMÍ

Bohdan WARCHAL



Zaiste je zbytočné obšírnejšie predstavovať Bohdana Warchala. Jeho umelecký profil sa premieta v doterajších úspechoch Slovenského komorného orchestra, ktorého je umeleckým vedúcim. Warchalovci sústavne reprezentujú nielen doma, ale aj v zahraničí dobré meno slovenského koncertného umenia. Ich vystúpenia vždy a všade dokumentujú vyspelosť interpretácie, svojou úrovňou predstavujú vrchol doterajších snažení v oblasti komornej hudby. Ale vráťme sa k začiatkom súboru!

Čo podmieňovalo, majstre, Vaše rozhodnutie založiť v Bratislave komorný orchester?

V roku 1957 som sa prihlásil do Slovenskej filharmónie na konkurz do Slovenského komorného orchestra. Znie to možno čudne, pretože nič také tu nejestvovalo. Naznačím to konkrétnejšie. Keď som skončil JAMU v Brne, dopyčul som sa, že sa v Bratislave má zriadiť komorný orchester. Vtedy bol ešte riaditeľom prof. Strelec, a tak som mu napísal, že by som sa uchádzal o miesto koncertného majstra v tomto orchestri. Pravda, nič takého sa neuskutočnilo. V tom istom roku sa náhodou vypísal konkurz na miesto koncertného majstra do orchestra SF, na ktorý pozvali aj mňa. Na konkurze som obstál, prijali ma a nastúpil som ako druhý koncertmajster do veľkého symfonického orchestra. Jednako ma to stále ťahalo ku komornej hudbe, preto som r. 1960 spolu s ďalšími desiatimi nadšencami založil Slovenský komorný orchester.

V čom vidíte prudký skok v interpretačnej úrovni Vášho súboru v porovnaní s predchádzajúcimi združeniami?

Myslím, že takým zásadným rozdielom bol samotný prístup k práci komorného orchestra. Predchádzajúce pokusy viacmenej záviseli od toho, či koncerty budú, alebo nebudú. To znamená, ak boli koncerty, tak sa aj pracovalo, ak neboli, tak sa v práci poľavilo. Tu vidím ten zásadný rozdiel — pretože ak niekto pristupuje k práci len s tým, že bude hrať na koncertoch, vytvára si aj psychicky nie celkom správny postoj k súboru. Preto, keď koncertné vystúpenia pominuli, ochabol aj záujem o robotu, domnievam sa, že to bol hlavný dôvod, prečo sa súbor rozpustil. Ja som však nepracoval s chlapcami len preto, aby sme vystupovali, lepšie povedané, nebol to prvoradý zmysel práce SKO. Dali sme sa dohromady — ľudia, ktorí neboli uspokojení po stránke hudobného vyžitia sa vo veľkom symfonickom orchestri; pracovali sme pre radosť z toho, že môžeme aj sami tvoriť. Schádzavali sme sa trikrát do týždňa. Spočiatku nebolo jasné, ako má práca vyzeráť. No za krátky čas sa to vykryštalizovalo v tom smere, že súbor budem viesť celkom autoritatívne sám, lebo kolektívnym vedením sa v hudbe nedá docieľiť jednotná koncepcia. Aj keď sme si sprvoti zahráli iba zo záľuby, pre vlastné uspokojenie, vyžadoval som už vtedy od hráčov naprostú technickú pripravenosť a disciplínu. Možno, že to bol práve dôvod, prečo sa všetkým hráčom práca v SKO tak páčila. Keď som videl, že naša úroveň stúpila natoľko, že by zniesla verejnú kritiku, pozvali sme na jednu skúšku pána V. Hor-

váža, vedúceho koncertnej prevádzky SF, ktorého som poznal ako veľmi schopného managera. Po prehrávke sme mu ponúkli členstvo v SKO s tým, že by mal na starosti propagačnú a organizačnú stránku. On na to ochotne pristal. Začiatky boli ťažké, nemali sme finančné prostriedky, každý člen prispieval určitou sumou potrebnou na zakúpenie notových materiálov, na opisovanie a pod. Snažili sme sa sami aj o prvú propagáciu.

Keď pozeráme na Váš dramaturgický plán za tých predchádzajúcich sedem rokov jestvovania súboru, vidíme, že v značnej miere v ňom prevažujú diela z obdobia baroka a klasicizmu. No na druhej strane ste študovali aj diela 20. storočia. V čom vidíte vhodnosť spájania starej hudby so súčasnou?

V tejto súvislosti chcem spomenúť, že na začiatku sme mali ťažkosti s obstarávaním notových materiálov, najmä diel 20. storočia. Keď sme potom začali chodiť do zahraničia, tam sme si potrebné materiály zaobstarali. Pokiaľ ide o repertoár, hudba baroková prevažovala preto, lebo: 1. je priam „šitá“ pre súbory nášho typu, 2. pre svoju priezračnosť je ideálna na výchovu mladého orchestra tak po stránke súhry, ako aj štýlu. Po tvorbe súčasných skladateľov rád siaham z toho dôvodu, lebo sa v nej zraží podobný odraz myslenia, aký bol počas baroka a klasicizmu. Voči obdobiu romantizmu mám určité výhrady — aj keď niektoré veci rád hrám. No jednako v tomto období sa nevytvorilo toľko diel pre komorné obsadenie podobné nášmu súboru a okrem toho si myslím, že ich interpretácia zvlášť neprospeje mladým komorným združeniam. Podľa mojej mienky má orchester pristúpiť k interpretácii hudby z obdobia romantizmu až vtedy, keď nadobudne skúsenosti z hudby baroka, klasicizmu i z hudby súčasnej. Čiže nezachovávam chronologický postup. Osobne si myslím, že sme zažili preromantizované časy, najmä pred 10 až 15 rokmi. Nazdávam sa, že to narobilo veľmi veľa zla v interpretácii — romantický prístup viedol k veľkému uvoľneniu, mnohokrát až k rytmickej nedisciplinovanosti. Práve malé a mladé súbory potrebujú veľkú presnosť.

Vyžadujú skladby 20. storočia odlišný interpretačný prístup? Odlišný napr. ako voči barokovej hudbe, ktorú považujete za výchovný materiál? Poskytuje vôbec oblasť súčasnej hudby dostatočné materiálové zázemie pre interpretačno-štýlové zameranie Vášho súboru?

Samozrejme, že jestvujú odlišnosti. Stará hudba, aj keď je geniálna, javí sa oproti dnešnej trochu primitívna. Nemožno tento výraz, pravda, brať v negatívnom slova zmysle. Aj keď sa dnešný skladateľ neuchyľuje k prílišným experimentom, predsa je len jeho kompozičná technika komplikovanejšia, čo samo o sebe vyžaduje odlišný prístup k interpretácii. Pokiaľ ide o hudbu vyslovene experimentálnu, zatiaľ ju nerobíme. No nechcem sa ničoho zriekať. Myslím si však, že vznik súborov zameraných na Novú hudbu, napr. v Bratislave Hudba dneška, ktorú založil L. Kupkovič, je zákonitým odrazom nevyhnutnej špecializácie, ktorú mnohostrannosť súčasnej hudby vyžaduje. Pri výbere súčasných skladieb pre nás dbám na to, aby to boli skladby, ktoré dajú niečo nám i publiku.

Na bratislavskom fóre sa predstavilo dosť komorných orchestrov, čo nepriamo núti k porovnávaniu — uplatňujú sa rozličné prístupy a spôsoby samotnej interpretácie; napr. A. Janigro vedie svojich hráčov od dirigentského pultu, kdežto Vy zo svojho miesta prvých huslí. Vidíte v svojom spôsobe kontaktu s orchestrom nejakú prednosť?

Nechcem hovoriť o prednostiach. Na skúške pracujem podobne ako Janigro — bez nástroja. Ináč sa to nedá, pri práci s orchestrom treba počuť všetko. Keby som súčasne hral na nástroj, bol by som hrou odvádzaný od práce na skúškach. Na pódiu hrám preto, lebo je nás veľmi málo. Keby sa bolo našlo viac členov, v tom prípade by som bol zostavil väčší orchester, a dirigoval by som ho. Ja mám týmto de facto dvojnásobnú prácu, pretože na skúškach to musím vypracovať a na pódiu aj hrať. Ako huslista môžem potom od pultu quasi dirigovať. U Janigra ako violončelistu by bol takýto postup nemysliteľný.

Vidíte v súčasnej pedagogickej praxi z hľadiska Vášho pôsobenia na konzervatóriu takú líniu, ktorá by zabezpečovala profil absolventov súčasných pre komornú hru — teda dať mladým príležitosť spontánne sa vyžiť? Myslím, že podobné ciele sledovali aj posledné personálne zmeny v SKO.

Na konzervatóriu učím hru na husle, teda nejde o komornú hru. Teraz sa musím aj toho vzdať pre nedostatok času — prakticky viem len tých žiakov, ktorí budú na jar absolvovať. Pokiaľ ide o to, či sa vychovávajú kádre takých nových hudobníkov, ktorí by sa potrebovali vyžiť, domnievam sa, že mladí ľudia majú vždy určité ideály, nie len zarobiť si peniaze. Možno im to na celý život nevystačí, no škola im dáva v každom prípade, okrem technického vedenia, aj kus nadšenia pre radosť z muziky. K personálnym zmenám som pristúpil dobrovoľne, vynútila si to okolnosť, že účinkovanie SKO si vyžaduje celého človeka. Niektorí členovia sa chceli venovať aj hre v orchestri SF a popri tom by bolo pre nich ťažké až neúnosné pôsobiť v SKO ďalej. Celý orchester som omládil, prakticky postavil celkom nový, takže má ideálne podmienky, čo sa týka časového zadelenia. Čo sa týka ideálnosti ostatných pracovných podmienok, to by bola zas iná otázka.

Z Vašich zahraničných vystúpení ste iste načerpali bohaté skúsenosti. Na sklonku uplynulého roku ste boli na zájazdoch v NSR a SSSR. Zbadali ste určitú odlišnosť v prijímaní publikom, myslím na spôsob reakcie a kontaktu poslucháčstva s Vami, hráčmi?

Myslím, že to nie je otázka rozdielného prijatia v NSR a SSSR. Všade nás prijímajú, môžem povedať so sympatiami, no temperament, ktorým tieto sympatie prejavujú, je samozrejme odlišný. Napr. inak sa prejavujú poslucháči v Taliansku, kde sú veľmi živí a spontánne sa vedú po koncerte nadchnúť, inak reagujú v Nemecku, kde tradícia koncertov je pomerne silná; preto je tam publikum na mimoriadne vysokej úrovni, je náročné, ale vie aj oceniť dobrý výkon. Z týchto úspechov sme mali veľkú radosť. V SSSR sme boli so SKO po prvý raz, napokon je známe, že do socialistických krajín sa dostávať je ťažké. Znie to takmer paradoxne, no je to komplikované tým, že naše vystúpenia sa vyjednávajú prostredníctvom zmlúv, kultúrnych dohôd — teda v značnom časovom intervale. Naproti tomu koncerty do západnej Európy vyjednávajú agenti, má to komerčný ráz a možno to realizovať okamžite. Zo zájazdu do SSSR som mal, úprimne povedané, obavy, lebo poznám úroveň, tamojších orchestrov. Nedávno sme u nás počuli Baršajovcov, o ktorých výkone nemožno diskutovať, je to svetové teleso na vysokej umeleckej úrovni a tiež škola sláčikov SSSR je dobre známa. Mal som rešpekt pred publikom napr. takej Odesy, ktorá má vyspelú tradíciu, kde vyrástali, ako je známe Richter, Gilels, D. Oistrach a kde aj iné zložky umenia sú na vysokej úrovni. Po vstúpení na pódium bol aplauz na naše pomery až neuveriteľne zdržanlivý. Mal som veľmi nepríjemný dojem, no o to väčšiu radosť sme mali, keď sa po skončení ozývali výkriky „bravo“ a museli sme pridať až 4 skladby. To sa nám nestávalo ani v Taliansku. Je to prejav osobitnej ruskej mentalitý — ak sa pre niečo nadchne, nechce sa s tým rozlúčiť.

Plánujete v budúcnosti nejaké zmeny v celkovej koncepcii? Čo je v tejto súvislosti Vaším osobným práním?

V celkovej koncepcii počítam s rozšírením orchestra, aby sme mohli naštudovávať diela, ktoré predtým nebolo možné realizovať. Mojm osobným práním je, aby pre náš súbor viacej písali naši skladatelia a aby sme dobrú slovenskú hudbu mohli uvádzať v zahraničí, pretože je o ňu vskutku veľký záujem. Napr. Suchoňovu Serenádu sme uvádzali vo Frankfurte s veľkým úspechom, s nadšením ju prijali aj v SSSR. Teraz sa chystáme študovať Suchoňových Šesť skladieb pre sláčiky. Tým nechcem povedať, že sa chceme vzdať barokovej hudby. Barok dnes prežíva svoju renesanciu, pretože v dnešnej pretechnizovanej a uštvanej dobe ľudia hľadajú určitý protiklad. Neraz sa stalo, že prišiel za nami niekto z publika a s úsmevom na tvári nám ďakoval za uspokojenie a vnútorné ukludnenie, ktorého sa mu dostalo po celodennom zhone. A to je moment, za ktorý sa oplatí pracovať.

Zhováral sa L. Chalupka

V poslednom čase sa čoraz viac diskutuje o probléme aprobovanosti z hudobnej výchovy pre školy I. cyklu a odtiaľ pochádza požiadavka na skvalitnenie učiteľských kádrov v tejto disciplíne. Treba sa hneď zastaviť pri slove „aprobovanosť“ z hudobnej výchovy, lebo jedni vidia aprobovaného učiteľa z hudobnej výchovy predovšetkým ako spoľahlivého, ak nie virtuózneho hráča na hudobný nástroj (podľa nich by mal, pravda, rovnako dokonale hrať na klavíri, husliach, gitare, harmonike!) a súčasne ako výborného speváka, druhí ako hudobnoteoretického znalca, tretí ako estetika či podrobného znalca hudobnej histórie (beda, ak aprobovaný nevie všetky dáta narodenia a úmrtia väčšiny skladateľov z Černušáka, dáta operných a iných premiér a pod.), štvrtí žiadajú dirigentskú spoľahlivosť, piati volajú po zvládnutí predovšetkým súčasného hudobného vývoja, ďalší požadujú znalosť z oblasti určitých žánrov od šantánu k evergreenu atď. Čudné je však, že v aprobovanom nechcú vidieť predovšetkým pedagóga, ktorý vie vhodne podať svoje znalosti, najmä hudobne reprodukčné zručnosti, zvereným žiakom a ktorý vie svojou celkovou vzdelanosťou a kultúrnosťou súčasne imponovať.

Preto prichádzajú v poslednom čase rôzne návrhy na „riešenie kritickéj situácie v aprobovanosti“ ako návrh, aby sa absolventom konzervatórií dala po doplnení pedagogických disciplín možnosť vyučovať na školách I. cyklu všeobecnovzdelávacích škôl. V závere článku Z. Nováčka Konzervatórium - základný článok profesionálnej výuky (Slovenská hudba 5/1967, str. 204) bolo uvedené, že „nadriadené orgány dali v posledných týždňoch ďalší prísľub, že sa pravdepodobne schvália žiadosť konzervatórií, aby absolventi s rozšíreným pedagogickým vzdelaním mali plnohodnotnú kvalifikáciu na vyučovanie hudobnej výchovy na ZDŠ“. Autor vidí v tomto opatrení jedinou možnosť, ako povzniesť hudobnú výchovu na školách.

Všetkým nám, nepochybne, ide o povznesenie všeobecnej hudobnej výchovy, no súčasne aj o výchovu mladého človeka vôbec. Preto sa mnoho rokov bojovalo za učiteľské vysokoškolské vzdelanie, od čoho nemožno upustiť ba napokon — ako je známe — učiteľské vzdelanie pre školy I. cyklu sa na pedagogických fakultách v súčasnosti predlžuje na 4 roky, pričom v posledných ročníkoch sa rozširujú práve disciplíny pedagogicko-didaktické.

Ďalšou nemennou skutočnosťou, úzko súvisiacou s vysokoškolským vzdelaním učiteľa, je dvojpredmetnosť apro-

bačných skupín na PF. Z toho plynie, že polovičná aprobácia (t. j. len z jedného predmetu aprobačnej skupiny) sa nepochybne prejaví na finančnej ujme učiteľa, ak obídeme i mnohé organizačné ťažkosti pri naplňovaní pedagogického úväzku tohto učiteľa v samotnej hudobnej výchove na jedinej škole. Navyše prichádzajú do úvahy ešte ďalšie okolnosti, ktoré sú dobre známe praktickým pedagógom, ako napríklad to, že učiteľ hodinovej hudobnej výchovy víta vyučovanie i druhého predmetu svojej aprobačnej skupiny v tej-že triede najmä z dôvodov disciplíny. Je preto ideálne — a úspechy hudobnej výchovy sú markantné — tam, kde učiteľ vyučuje v tej istej triede dva predmety svojej aprobačnej skupiny. Je tiež všeobecne známe (veď nechceme obnovovať funkciu tzv. vedľajších učiteľov spevu či kreslenia z predvojnových čias!), že autorita učiteľa hudobnej výchovy v učiteľskom sbore ZDŠ má len vtedy váhu, ak je tento vysokoškolsky vzdelaný učiteľ po všetkých stránkach roven svojim kolegom. Akú autoritu má učiteľ v učiteľskom sbore školy, taký je aj celkový názor na jeho vyučovací predmet, i keď nijako nechceme podceňovať účinok vynikajúcej umeleckej kvality „hudobníka“ a jeho speváckych či iných produkcií s deťmi. Ako sa „cítia“ takí neaprobovaní, alebo nie naplno aprobovaní učitelia v učiteľských sboroch ZDŠ, najlepšie nám dokumentuje súčasný poľský príklad. Je mi známe, napr. z katovického vojvodstva, že tamojší učitelia hudobnej výchovy (aprobovaní len z jedného predmetu — hudobnej výchovy) musia naplniť svoj pedagogický úväzok aspoň tridsiatimi hodinami, aby dosiahli finančný

O APROBOVANOSTI HUDOBNEJ VÝCHOVY

limit učiteľa-fyzika, matematika či ďalších s osemnásťhodinovým úväzkom. Pre týchto učiteľov bolo preto spásou, že spoznali našu dvojpredmetovú aprobáciu, odkiaľ pramenia ich terajšie apely na zavedenie tejto našej naskutku vymoženosti aj v Poľsku v súvislosti s tamojšou pripravovanou reformou školstva.

Napokon aj v učebnom predmete „výtvarná výchova“ Ministerstvo školstva už pred niekoľkými rokmi uzákonilo možnosť, aby tento predmet vyučovali na našich školách absolventi umelecko-priemyselnej školy či akadémie výtvarných umení; a predsa sa na túto činnosť skoro nikto neprihlásil z existenčných dôvodov.

Vo vedomí všetkých uvedených dôvodov katedra hudobnej výchovy na Pedagogickej fakulte v Ostrave navrhla už pred štyrmi rokmi riešenie oveľa výhodnejšie, než aké v poslednom čase navrhujú ss. V. Poš, Z. Nováček a i. Absolventom štvorročného štúdia na konzervatóriu sa odporúčalo vysokoškolské štúdium na PF v odbore NŠHv, RHv, MHv (teraz CHv, resp. SHv) a pre týchto hudobných špecialistov sa pripravili zvláštne plány vysokoškolského dvojpredmetového štúdia v rámci celkového pojatia vysokoškolskej prípravy učiteľov pre I. cyklus škôl. Tento návrh sa tiež začlenil do nového zákona o prijímacom pokračovaní na vysoké školy. Vieme však, že mnohí absolventi konzervatória (6-ročného) radšej volili dráhu výkonného umeleckého zamestnania, v menšine sa stávali hudobnými pedagógmi na LŠU a ešte v značnejšej menšine sa uchádzali o štúdium na PF (boli tu obavy z prijímacej skúšky z druhého kombinačného predmetu, teda ruštiny a matematiky).

Bolo by preto správne, aby sme súčasne so snahou o zvýšenie úrovne hudobnej výchovy neznižili prestíž učiteľa pre tento predmet v rámci ostatných vyučovacích predmetov ZDŠ vôbec. Tento predmet totiž nemožno vytrhnúť z kontextu ostatných disciplín školy. Veď nemožno nevidieť, že už dnes je hudobná výchova v rebríčku týchto predmetov skoro stále na poslednom mieste. Riešenie, ktoré navrhovala katedra hudobnej výchovy na PF v Ostrave, nevylučujúca totiž vôbec účasť konzervatoristov na zvyšovaní kvality všeobecnovzdelávacej školy a výchovy našej mládeže vôbec, zdá sa byť preto najvhodnejším.

Pravda, k zvýšeniu celkovej kultúrnej úrovne učiteľstva, a tým aj učiteľov hudobnej výchovy, by podstatne prispelo zavedenie umeleckej výchovy na SVŠ, o čom písal prof. Kresánek v tom istom čísle (5) Slovenskej hudby. Tento návrh prichádza v pravú chvíľu, lebo od r. 1970 má vojsť v platnosť reforma terajšej SVŠ.

Nemožno však naďalej súhlasiť s doterajšou výučbou hudobnej výchovy na najnižšom stupni ZDŠ. Ak ešte pred vojnou zverovali elementárnu triedu najlepšiemu učiteľovi, ktorý sa zároveň s ostatnými predmetmi rovnako odborne venoval aj hudobnej výchove, tak dnes sa od tejto zásady upustilo. Preto aj toľko nárekov na spevácky a hudobne zaostávajúce deti na vyššom stupni. Zlé rozvíjanie hudobnosti detí, od národnej školy, spôsobené nekvalifikovanosťou učiteľov tohto najnižšieho stupňa, je pravým pôvodcom sťažností na pravý stav na vyššom stupni. Neverím, že by konzervatoristi boli schopní nastúpiť na tento najnižší stupeň ZDŠ, kam totiž tzv. poloodbornosť výučby z vyšších tried nesiahla.

A s týmto žalostným stavom hudobnej výchovy na najnižšom stupni súvisí aj to „čo ďalej s Orffovým Schulwerkem u nás?“ (F. Sedlák). Vieme, že ho potrebujeme zaviesť prednostne ani nie tak na LŠU ako najmä na školy národné. Tam ho však môže kvalitne uplatniť len plno hudobne vzdelaný a zainteresovaný učiteľ. Tak to bolo aj predtým v histórii našej hudobnej pedagogiky napr. s osudom Battkeovej či Dalcrozovej metódy. Kvitli súčasne s rozkvetom hudobnej a didaktickej príprave učiteľov spevu na najnižšom stupni (na vyššom nebolo aprobovaných) škôl či na nižších stredných školách (gymnáziách). Ich masové rozšírenie bolo vtedy tiež ideálom mnohých hudobných pedagógov, ako je to dnes s Orffovým Schulwerkem.

Vladimír Gregor

Hudobný život

Svätoplukovská legenda

Alexander Moyzes: Udatný kráľ
Libreto podľa eposu Svätopluk od Jána Hollého voľne spracoval skladateľ
Režisér: Branislav Kriška
Scéna: Ladislav Vychodil
Dirigent: Tibor Frešo
SND Bratislava

Opera ešte stále zostáva jedným z najsilnejších tromfov súčasnej slovenskej hudby. Šťastný rok, keď naša reprezentačná scéna môže uviesť hneď za sebou dve hudobnodramatické novinky (Peter a Lucia, Udatný kráľ) a navyše v oboch prípadoch autorské prvotiny. Dve generácie, dve odlišné inšpirácie a dva podnetné hlasy na riešenie problému: tvár opery v súčasnosti.

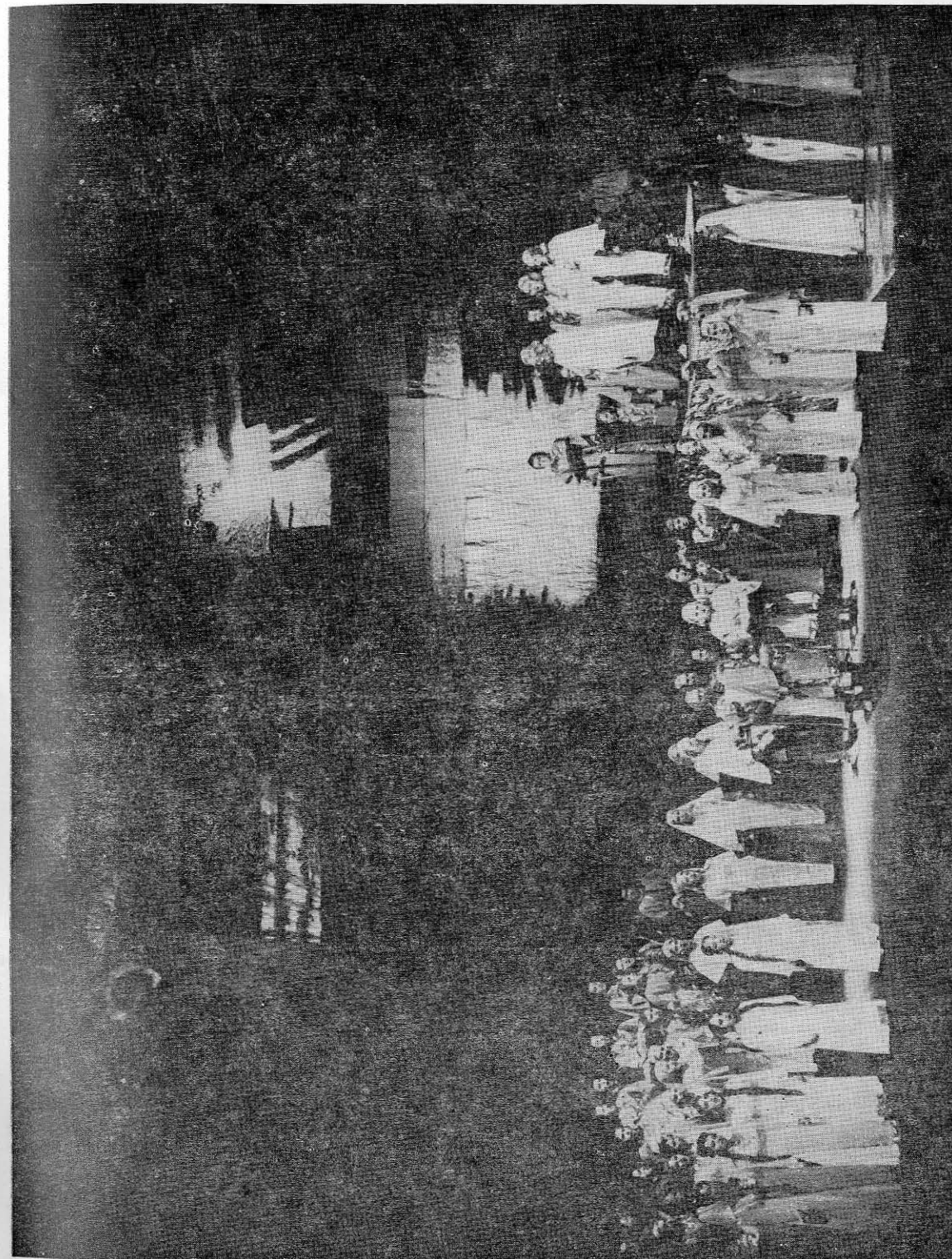


Juraj Martvoň

Svätoplukovská tematika teda opäť vstúpila na javisko — pravda, videná a ponímaná z celkom iného zorného uhla. Predlohou sa stáva hrdinský epos Jána Hollého, buditeľsky zapálená apoteóza udatnosti, sily, národného sebavedomia. Voľba inšpiračného zdroja podmienila aj výslednú tvár umeleckého činu: vznikol stručný, čosi vyše hodinový hudobnoscénický útvar, v podstate statickým charakterom bezprostredne na seba nadväzujúcich obrazov, inklinujúci k oratoriálnemu opernému typu, uvádza na scénu postavu testa, Ženy (soprán), ktorá komentuje, spája jednotlivé výjavy. Netradičné riešenie a v našich súvislostiach operný novotvar.

Najsilnejšou zbraňou Udatného kráľa zdá sa byť skúsenosť hudobníka, suverenity v ovládaní a využívaní všetkých fines kompozičnej práce. Aj tento výtvar imponuje „skladateľskou istotou“ hudobného architekta, organizátora a vládcu nástrojových farieb — jedným z najlepších čísel opery je širokodychá, moyzesovsky bravúrna predohra (orchestrom primerane interpretovaná). Imponuje umnou prácou kontrapunktika, skvúcou sa najmä v sborových úsekoch, vzťahoch tvorcu k ľudskému hlasu — napriek značnej skratkovitosti vokálnych partov a symfoničnosti výstavby rešpektuje jeho poslanie a postavenie v opere.

Koncepcia pozoruhodná — jej uskutočnenie však už vyvoláva zmiešané pocity. Zrejme jedným z rozhodujúcich momentov bolo autorove prvé stretnutie sa s javiskovým žánrom — jeho poznanie, nie však ovládnutie (normou je tu skladateľovo rozhodnutie nepovažovať javiskovú verziu za prepracovanie či novú redakciu staršej kantáty, ale za novú kreáciu). Zatiaľ čo úsek, počnúc predhrou cez prológ, snemový obraz až po výjav na Devíne predstavuje vyrovnaný, dobre postavený, výrazne klenutý dynamický oblúk s vrcholením v devínskom obraze — tento úsek tvorí aj dramaturgicky silnú časť diela — druhý „polčas“ je príliš krátkoduchý, veľká stavba akoby sa začala rúcať. To, čo nasleduje (Britvaldov hlavný stan, Devín, bojisko pod Devínom), je už dramatická i hudobná skratka — nie však s poslaním účinného katalyzátora procesu, ale ako oslabenie javiskového inštinktu, namiesto ďalšieho budovania dost chvatné priradovanie, pre Moyzesa dramatika a symfonika zároveň množstvo nevyužitých príležitostí. Dielo tým utrpelo na celistvosti. Podobne aj obe intermezzá — s ambíciou zdramatičnit epicko-statický ráz celej kompozície vnesením pohybového prvku — sú pre choreografické riešenie pôdou priúzkou, na možnosti také skúpe, že v konečnom dô-



sledku (a nakoniec aj nie najšťastnejšou realizáciou) pôsobia skôr ako moment retardujúci a v prvom prípade, (baletné znázornenie personifikácie prírodných síl) priam ako nelogická vsuvka. Nevyužitie prekvapujúce najmä u tvorcu tak bytostne symfonika. Stručnosť tento raz veci skôr uškodila.

Udatný kráľ, napriek svojim dramaturgickým slabostiam, umelecky náročná, skladateľovým menom a významom pun-

covaná práca zostane, zrejme, skôr pozoruhodným javiskovým pokusom majstra, ktorý sa v životnej i umeleckej zrelosti rozhodol riešiť ním doteraz nedotknutý problém. Dominantnosť riešiteľstva nad výpoveďou síce čiastočne ochudobnila dielo o emotívny náboj, o „iskru“ bliaciu v hodnotách trvácich, zároveň však pre slovenskú operu vytýčila novú smerovku pre jednu z jej možných ciest.

ZM

Príťažlivejšia dramaturgia .SF

14. a 15. decembra 1967. Vianočný koncert. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci: Bohdan Warchal, sólista Richard Vandra, Madrigalisti pri Slovenskej filharmónii, dirigent: Ladislav Holásek. Program: Arcangelo Corelli: Concerto grosso, op. 6, č. 12, Antonio Vivaldi: Koncert pre violoncello a orchester G dur, Georg Friedrich Haendel: Concerto grosso, op. 6, č. 6, Matěj Bohuslav Cernohorský: Laudetur Jesus Christus, Alexander Moyzes: Koledy, Ján Zimmer: Štyri motetá na staré latinské texty, op. 58 (premiéra), Ján Cikker: Koledy.

Toto podujatie pôsobí na prvý pohľad pomerne atraktívne, no v podstate bolo iba obmenou a kombináciou podobných vystúpení v minulosti (spomeňme si na samostatné vystúpenia Warchalovcov, na ktorých už odzneli početné Concerti grossi Corelliho i Händela; polovica koncertu Madrigalistov bola do určitej miery zopakovaním programu ich produkcie v rámci predchádzajúceho vianočného matiné).

O kvalite SKO sa popisalo už dosť chvály. Je a zostáva faktom, že ansámbl podobného zloženia s takou vynikajúcou úrovňou sme v Bratislave ešte nemali! Dokazujú to nespočetné uznania a ďalšie ponuky do zahraničia. Myslím si však, že v záujme splnenia požiadavky vyrovnať sa a obstáť v konkurencii zahraničných súborov podobného zloženia zakazuje týmto ambicióznym umelcom zaspáť na dosiahnutých vavrínoch. Prikazuje im ešte veľa a tvrdo pracovať, ešte bližšie sa priblížiť k práhu dokonalosti, k jednotnosti, k širšej farebnej výrazovosti a pri virtuóznej vyspelosti ešte intenzívnejšie sa sústreďovať na výrazovú stránku svojej interpretácie. V reprodukčnom umení nie je nič tak dokonalé, aby nemohlo byť ešte dokonalejšie!

I keď ma R. Vandra vo Vivaldím neuspokojil plne výkonom, podarilo sa mu jednoznačne upozorniť na svoj výrazný a rozvojaschopný talent. Menšia rutinovanosť a skúsenosť tohto mladého čelistu prejavili sa v jeho výkone menšími agogickými výkyvmi, sčasti i nepresnou intonáciou a miestami i poklesom tvorivého nadhľadu (najmä v II. časti). B. Warchalovi patrí však nesporné i touto cestou chvála, že všemožne napomáha a podporuje u členov

svojho súboru aj rozvoj sólistických ambícií.

Ak sa u Warchalovcov miestami vo výkone prejavilo akési ochabovanie tvorivosti, zvukovej vyrovnanosti, na čom sa iste značnou mierou podieľala aj reakcia na zájazdové vypätie (turné v NSR a SSSR), výkon madrigalistov prezrádzal citlivejší, sústredenejší a vyrovnanejší prístup. Toto tvrdenie si nárokuje vysloviť ako výsledok sledovania a porovnávaní viacerých výkonov tohto ansámbľu; zdá sa mi, že sústavná práca, ustálené zloženie a najnovšie i zahraničné úspechy (na festivale v talianskom Rovigu) prinášajú už svoje bohaté ovocie. Výkony ansámbľu od koncertu ku koncertu prezrádzajú jeho umelecké napredovanie — štádium, v ktorom sa speváci môžu povzniesť nad problémy intonácie, zvukovej vyrovnanosti a sústredovať sa v značnej miere na otázky vníkania do ducha skladby, na vyzdvihnutie obsahu a emocionálneho náboja.

Zimmerove motetá pokračujú v línii, ktorú tento skladateľ nastúpil už svojím op. 52 (štyri madrigaly na anglické texty); použitie rozmanitých kompozičných postupov stáva sa mu prostriedkom na hľadanie prostého, nevykonštruovaného muzikantského prejavu.

Pôvabné Cikkerove Koledy pre sbor a 4 dychové nástroje (hoboje, klarinet, fagot a lesný roh) sú veľmi šťastnou a vydarenou renesanciou staršej tvorby tohto majstra už aj preto, že originálne, zhodne s duchom svojej predlohy, spracúvajú menej známe klenoty ľudového vianočného prejavu.

21. a 22. decembra. Orchester a Spevácky sbor SF, dirigent: Ladislav Slovák, sbormajster: J. M. Dobrodinský, sólisti: Gustáv Valach, člen činohry DPOH, Anna Martvoňová a Nina Hazuchová, sólistky opery SND v Bratislave, Ľudovít Buchta — tenor, Spevácky sbor SF. Program: Arthur Honegger: Kráľ Dávid, dramatické oratórium.

Týmto koncertom zostala SF verná tradícií, že posledný koncert kalendárneho roku sa trikrát reprízuje (po dvoch koncertoch v cykle pre základy i v pravidelných abonementných podujatiach). Podujatie zaujalo sympaticky i svojou úrovňou (počul som poslednú reprízu), ktorá i napriek očakávanej únave po vydarenom zájazde v Taliansku bola naozaj vynikajúca. Zariadenie scénického oratória i po stránke dramaturgickej môžeme kvalifikovať zatiaľ ako najambicióznejší čin v tejto sezóne.

26. decembra 1967. Mimoriadne vianočné matiné. Komorný súbor z členov orchestra SF, Madrigalisti pri SF. Dirigent a sbormajster: Ladislav Holásek, sólisti: prof. Ivan Sokol (Košice) — organ, C. Lévaiová, M. Blahová, L. Buchta a P. Blaho — spev. Program: J. S. Bach: Fantázia a fuga g mol, Pastorale, Toccata, Adagio a fuga C dur, 3 chorálne predohry. Toccata a fuga d mol pre organ; Gaudentius Dettelbach: Dve pastorely pre sláčiky, sbor a organ, Paulinus Bajan: Vianočné piesne (so slov. textom, úprava a čiastočná inštrumentácia univ. prof. dr. Jozef Kresánek).

Umeleckým ťažiskom i dramaturgickým prínosom matiné stali sa nesporné koncertné predvedenia skladieb 18. storočia. Boli to Dve pastorely G. Dettelbacha pre sláčiky, sbor a organ v úprave L. Holásky, a najmä čiastočná úprava a inštrumentácia Bajanových piesní, ktoré zaujali pôvabnou melodikou, sviežou invenciou, najmä v druhej piesni citlivým, nekonvenčným, majstrovským zásahom (použitie flauty) upravovateľa.

Prof. I. Sokol z Košíc sa predstavil obecnstvu na koncerte SF v rámci náhrady

za dvojnásobné odpadnutie možnosti vystúpiť s týmto orchestrom. Nie sú mi známe všetky okolnosti okolo tohto koncertu, no faktom je, že Sokol tentoraz nehral vo forme — či už ako sólista, alebo ako spoluúčinkujúci, keď mu organ neladil s ostatným aparátom účinkujúcich. Samostatným vystúpením v Bachovi (šťasti povinný repertoár organových súťaží) sklamal najmä v polyfónne komplikovanejších partiách, kde značne poľavoval v precíznosti kresby, frázovania a intonácie najmä v pedálovej technike.

11. a 12. januára 1968. Orchester SF. Dirigent: Djura Jakšič (Juhoslávia), sólistka Djurdjeva Čakarevičová (soprán) — Juhoslávia. Program: Eugen Suchoň: Baladická suita, op. 9, Krešimir Baranovič: Oblaky, 3 piesne na básne D. Cesaroviča, Ottorino Respighi: Rímske fontány, Benjamin Britten: Intermezzá z opery Peter Grimes.

Juhoslovanský dirigent Djura Jakšič ako odchovanec V. Talicha je známy svojím blízkym vzťahom nielen k súčasnej československej, ale i svetovej orchestraľnej tvorbe. Najvýstižnejšie to napokon potvrdzuje i dramaturgia tohto koncertu. Veľmi sympaticky sa Jakšič uviedol už aj v Suchoňovi, v ktorom nanajvýš účinne podčiarkol mladický bujarý dramatizmus, vášnivý spád, energický rytmus, dravé tempo, výrazné farebné spektrum inštrumentácie, čím potvrdil hodnotu tohto pomaly temer zaznávaného (najmä zo strany domácich dirigentov) klenotu slovenskej hudby.

Namiesto pôvodne naplánovaného cyklu Des Knaben Wunderhorn od G. Mahlera (orchestrálny materiál nedošiel), počuli

sme vo vynikajúcej, autentickej interpretácii D. Čakarevičovej tri piesne Oblaky (za voľný preklad Cesarovičovo textu pri programe vďaka D. Jakšičovi!) od Bratislave dobre známeho K. Baranoviča. Autor hudby vychádza z textu, ktorý priam volá po impresionistických farbách (i keď v tomto prípade s neskororomantickými harmóniami). Ak by sme tieto piesne posudzovali každú osobitne, boli by veľmi pútavé, farebne bohaté. Ako cyklus postreďajú však výraznejší kontrast. V orchestraľnom sprievode, ktorý prekročil zvyčajný štandard, upútal vzťah hráčov k štýlu diela a zmysel pre dynamické nuansy partitúry.

Výber Respighiho vďaka hýrivej zvuko-

vo-farebnej palete, pestrému striedaniu nálad dokumentovalo sebaopoznanie natu-relu zo strany dirigenta a schopnosť vybrať si pre vystúpenie správnu slohovú oblasť. To isté možno povedať aj o Britteno-

18. a 19. januára. Orchester SF. Dirigent: Ladislav Slovák, sólisti: Valéria a Ľudovít Marcingerovci. Program: *Requiem*; *Donna Diana*, *Martini*; *Koncert pre 2 klavíry a orchester*, B. Roussel: *III. symfónia*.

Dirigent sa pri reprodukcii úvodnej skladby zameral predovšetkým na vyzdvihnutie tanečného pôvabu, úsmevnej povrchnosti, salónnej ľahkosti.

Rousselova symfónia nepredstavuje ani programovú novinku, ani dramaturgický tromf, nanajvýš azda obohatenie repertoáru dirigenta. Jej interpretácia inklinovala k celostnému nadhľadu, podobne ako v úvodnej skladbe, lenže tentoraz sa opiera o solídnejšie zvládnutie orchestra.

Zdá sa, že manželka Marcingerovci si vytýčili podobný cieľ v časti svojho umeleckého pôsobenia ako klavírne duo Macudzinských. Znamenite koncipovaný, virtuózne bohatý, náročný, rytmicky zaujima-

vi, ktorého však miestami ochudobňovala o účinok ochabnutá pozornosť hráčov (reprodukovali, žiaľ, temer celý program vrátane Suchoňa mimo svojho kmeňového repertoáru).

vý Dvojkoncert B. Martinu poskytol im skvelú príležitosť na premiérové vystúpenie, ktoré vyznelo znamenite a u obecnstva našlo veľmi srdečný ohlas. Usudzujúc podľa výkonu na pódiu, ich vystúpeniu predchádzala tvrdá príprava, čo sa odrazilo vo výbornej súhre i v najrýchlejších pasážach, tempách a v technickej istote. Pri všetkej jednotnosti súhry nezapreli mladí umelci aj svoje individuality — Valéria prejavila svoj sklon k lyrickej kantiléne, k poézii; Ľudovít upútal železným, priebojným rytmom. Škoda, že orchester miestami prekryval výkon pianistického dua.

25. a 26. januára. Orchester a Spevákysbor SF, Detský sbor Čs. rozhlasu v Bratislave, dirigent: Ľudovít Rajter, sbormajstri: Ján Mária Dobrodinský, Ondrej Francisci. Sólisti: Pavel Štěpán, klavír (Praha), József Simándy, tenor (Budapešť). Program: *Peter Kolman: Monumento per 6.000.000* (1964–1966), W. A. Mozart: *Koncert pre klavír a orchester A dur* (KV 488), Zoltán Kodály: *Psalms Hungaricus*, op. 13 pre tenorové sólo, miešaný sbor a orchester.

V porovnaní s orchestrom Čs. rozhlasu, ktorý premiéroval obidve verzie Kolmanovho Monumenta pod vedením B. Režucha, prednosťou SF bolo precíznejšie zvládnutie partitúry. Interpretácia Ľ. Rajtra vyznela omnoho kultivovanejšie, priezračnejšie, no súčasne zotrela drsné kontrasty, živelný spád skladby, aký nado- budla v Režuchovej reprodukcii.

Prvé naštudovanie Kodályovho populárneho Psalmu v Bratislave siahajúce ešte do čias 1. republiky, keď dirigentsky pôsobil v Bratislave Alexander Albrecht, je pikantné tým, že pre zásah úradov (napätá situácia medzi ČSR a vtedajším Maďarskom) sa nesmelo nakoniec predviesť na koncertnom pódiu. Tento fakt by bolo bývalo možné využiť pri propagácii diela

v tlači, pretože ani účasť vynikajúceho J. Symándyho, ktorá bola dominantou tohto čísla programu, nezapôsobila dost magne- ticky na obecenstvo.

Štěpánov Mozart zaujme na prvý pohľad priezračnou brilantnou čistotou, disciplí- nou, ujasnením štýlových kritérií. V po- rovnaní s interpretáciou B dur koncertu zdal sa nám však pianistov prejav fantá- zijne trochu triezvejší, dynamicky skrom- nejší (najmä smerom k jemnejšiemu re- gistru). Príčina mohla byť azda aj v tele- vizných kamerách, ktoré snímali Štěpánov výkon na telerekordíngový záznam. Škoda tiež, že vo finálnom Preste najmä dychy nestačili ráznemu tempu sólistu.

Vladimír Čížik

Organové koncerty — zo širšieho hľadiska

Ak uvážime, že v období október - ja- nuár odznelo v Bratislave päť organových koncertov v rámci pravidelného cyklu a dva koncerty usporiadané VŠMU a že z týchto siedmich koncertov šesť absolvo- vali domáci umelci, je zrejme, že refero- vať o organových koncertoch znamená za- myšľať sa nad osudmi slovenského orga- nového umenia. Zámerne píšem „osudy“, a nie novinármi obľúbené „vývojové ten- dencie“, pretože tendencie sa uplatňujú iba potiaľ, pokiaľ siaha kompetencia neja- kej inštitúcie, v danom prípade umeleckej školy. Po opustení školy sú to už iba ťaž- kosti a komplikácie. Je napr. pravda, že výber pre Redutu by mal byť atraktívnej- ší, bolo by treba pozývať viac cudzích umelcov atď. Mnohí však zabúdajú, že za- radiť mladého absolventa do Reduty ne- znamená osobitnú poctu. Iný koncertný nástroj nemáme, otázka teda znie: nechať ho účinkovať, alebo raz navždy vylúčiť z koncertného života. Absolventov pribúda, a tak obmedzený počet koncertov usporia- daných KDK by umožnil iba jediné rieše- nie: po prvom menej úspešnom koncerte umelca škrtnúť z evidencie. K riešeniu tohto problému však treba pristupovať oveľa citlivejšie, treba zabezpečiť nejakú inštitučnú formu spravodlivého výberu. Nebolo by ťažké určiť najvyššieho a najslabšieho absolventa. Tu ide však o to, vylúčiť dve tretiny uchádzačov, aby sa jednej tretine mohli zabezpečiť podmien- ky rastu. No aj takýto zámer naráža na takmer neprekonateľné ťažkosti. Napr. VŠMU by azda mohla organizovať koncerty aj pre svojich absolventov (nemuseli by to byť recitály) povedzme po dobu troch rokov. Alebo Sekcia koncertných umelcov by mohla v spolupráci s KDK usporiadať každý rok súťaž pre slovenských organis- tov. Taktó by absolventi nestrácali hneď na začiatku elán a pomerne rýchle by sa uskutočnil spontánny výber najlepších. Pravda, tie technické ťažkosti: žiaľ, abso- lutórium z VŠMU bude iba formálnou zá- ležitostou, pokiaľ absolventi po opustení školy nebudú mať prístup k nástroju. Vy- riešiť túto otázku môže iba niektorá inšti- túcia.

Umelci sami naliehajú na sprísnenie vý- beru, no v kritériách sa značne rozchádza- jú; prísnu kritičnosť a poľahčujúce okol- nosti aplikujú podľa okamžitej potreby. Bolo by zneužitím tohto jediného verejně- ho fóra, keby som presadzoval jediné na-

zeranie tam, kde existuje niekoľko ďalších oprávnených nazeraní. Pokúsím sa však stanoviť kritériá z hľadiska seriózneho za- hraničného uplatnenia organových umel- cov. Predpoklady majú tieto typy:

1. Rutinovaný hráč so spoľahlivým, vyrov- naným výkonom, ktorý sa vie rýchlo prispôbiť neznámemu nástroju a ni- kdy sa nedopustí väčších technických chýb.
2. Umelec so schopnosťou dramatického až dravého prednesu, u ktorého celkový imponujúci dojem dá zabudnúť na prí- padné technické kazy.
3. Umelec s dokonale čistou, rytmicky a tempove presnou hrou, i keď jeho pred- nes azda postráda vášnivosť a hlboké prežitie diela.
4. Výrazná osobnosť, ktorá v sebe spája všetky spomenuté pozitívne vlastnosti (taký typ sme spoznali napr. v prof. Köhlerovi z NDR).

Mladý umelec musí absolvovať veľa sa- mostatne pripravených koncertov, aby zís- kal punc umeleckej spoľahlivosti. Na zá- klade jedného koncertu nemožno určiť, ktoré pozitívne či negatívne prvky sú pre neho charakteristické, a ktoré sú vecou náhody. Aj z tohto dôvodu je potrebné, aby sa rast mladých talentov a nevyhnutný výberový proces zabezpečil účinnejšou formou, pretože cykly KDK na túto funk- ciu nestačia.

A teraz v krátkosti o jednotlivých kon- certoch. Úvodný koncert dňa 15. októbra absolvoval Ivan Sokol (Reger, Honeg- ger, Messiaen, Alain, Hatrik, Kabeláč). Je dosiaľ jediným slovenským organistom, ktorý dosiahol skutočne rýchlu umeleckú kariéru. Pravda, má to aj svoje „nevýho- dy“: voči takému umelcovi sa hneď po- stavia prísne kritériá a nič sa mu nepre- páči. Sokola možno vcelku zaradiť do sku- piny č. 2 (podľa uvedenej charakteristi- ky), je technicky vyspelý umelec so str- hujúcim prednesom a presvedčivou kon- cepciou interpretačnej výstavby. Jeho re- zervy sú v dôkladnejšom, presnejšom vy- kreslení detailov a vo vrúcnejšom predne- se lyrických skladieb.

Renata Sadloňová (14. november) po absolutóriu prvý raz dostala príležitosť verejne účinkovať. Jej výkon (hrala sklad- by Černohorského, Bacha, Regera, Očená- ša a Sokolu) niesol znaky debutu: výbor- ne zahraté úseky sa striedali s menej vy- darenými. Nedostatok koncertnej rutiny

sa prejavil aj v zostavení programu, do ktorého nezaraďila ani jednu „oddychovú“ skladbu (hoci to robia aj nasuverénnejší umelci), a tak v druhej polovici budila domjem značnej psychickej vyčerpanosti.

Dr. Ferdinand Klinda (3. decembra) je jedným z tých domácich umelcov, ktorí vďaka veľkej koncertnej rutine podávajú aj na verejnom koncerte maximum toho, čo vedia (u menej skúsených „úbytok“ je dosť veľký). Hral skladby Bacha a Regera a jeho interpretácia priniesla niektoré nové prvky. Doteraz sme ho poznali ako umelca, ktorý bazíruje na mimoriadne svedomitej príprave, na prísne štýlovom a vyrovnanom prednese, no ostáva trochu „chladný“ (podobne ako mnohí významní umelci tohto nástroja). Na tomto koncerte prekvapil výraznou, plastickou agogikou v Bachovi, v Regerovej Fantázii a fúge BACH zase patričnou dávkou patosu a elánou.

Dňa 8. januára účinkoval Róbert Grác, popri Sokolovi a Sadloňovej treť príslušník najmladšej organistickej generácie. Hral skladby Frescobaldiho, Bacha, Liszta, Peetersa a Ebena. Podal svedomite pripravený, veľmi dobrý výkon. V interpretačnom chápaní, pravda, ešte nie je výrazne osobitný, možno povedať, že je vo vývojovom štádiu (v tom najlepšom zmysle) a jeho ďalšie umelecké dozrievanie bude závisieť od usilovnosti a od podmienok, ktoré pre neho a jeho vrstovníkov vytvoria

zodpovední činitelia nášho umeleckého života.

Na záver I. cyklu organových koncertov 21. januára odznel koncert Lionela Rogga (Švajčiarsko). Hral diela Buxtehudeho, Couperina, Hindemitha a Bacha. Jeho prednes bol perfektný (podľa uvedenej charakteristiky je to typ č. 3). Pre domácich organistov bol podnetný najmä ukážkou originálneho francúzskeho štýlu (v Couperinovej skladbe) a celkovou registráciou, v ktorej nevťieravo, ale veľmi výrazne používal jazykové registre (iba v Hindemithovej III. sonáte sa zdalo byť toho veľa). Zdôrazňujem to preto, lebo naši organisti používajú jazykové registre iba pre sólové hlasy, hoci ich uplatnenie v klasickom Mixturklangu podstatne zlepšuje celkovú zvukovosť.

Napokon treba spomenúť dva koncerty mimo cyklu: absolventský koncert Ewy Kamrlovej z VŠMU a koncert Eriky Hahnovej, poslucháčky tej istej školy. Obe dva výkony boli na vysokej úrovni a dokázali, že mladí organisti umelci sú si vedomí nárokov na interpretačné schopnosti v situácii, keď konkurencia je čoraz silnejšia. No nie menej dôležité je, aby si aj pracovníci hudobnej kultúry uvedomili svoj podiel zodpovednosti voči mladej generácii a našli najvhodnejšie — trebárs nekonvenčné — formy riešenia.

Ladislav Dóša

QU a X Ensemble

Ak mám referovať o koncerte QU a X Ensemblu z Prahy (13. decembra 1967 v Zrkadlovej sále Primaciálneho paláca), nemôžem hneď úvodom neupozorniť, že nemám v úmysle podať vyčerpávajúce estetické hodnotenie ani skladieb, ani výkonu (nech mi to s. Šimůnek prepáči!). Domnievam sa totiž, že z viacerých hľadísk nie sme ešte tak ďaleko, aby sme mohli tieto výkony hodnotiť meritórne, a je otázne, či ich niekedy budeme môcť vôbec takto hodnotiť. Myslím, že sa môžeme nad nimi iba zamýšľať, domýšľať niektoré dôsledky (vždy s licenciou omylu) a iba takéto úvahy dávať do súvisu s estetickými kategóriami. Pretože — a myslím, že to je i účelom týchto koncertov — tento krajný prúd Novej hudby stojí na ostro hraničných postoch, kde môžeme síce nájsť i prvky stojace v súhlase so staršou estetickou líniou, teda nadväzujúce i na tradíciu (či to zástanci i protivníci pripustia,

alebo nie), ale aj prvky vytvárajúce základ estetiky novej, spolu s prvkami, ktoré asi ostanú vždy okrajovými, resp. mimoestetickými. Povedzme si priamo: mnohé by bolo prijateľnejšie ako vysielané, vizuálny vnem niektorého spôsobu hry či výmeny nástrojov (aj improvizované instrumentarium na pódiu) občas pôsobí smiešne, a teda rušivo, hoci tu vidno zámer a snahu dať tieto mimoestetické vnemy do súladu s produkciou.

Najvýstižnejšie možno azda charakterizovať prácu súborov tohto typu slovom laboratórium. A, prosím, rozprávajme sa seriózne: pokiaľ by išlo iba o akustický výskum, registrovateľný prístrojmi, tu by táto laboratórna práca mala význam i v laboratóriu neprístupnom verejnosti. Lenže tu ide o kategóriu zvukového umenia, resp. o overenie, čo do tejto kategórie patrí. A keďže to je už jav spoločenský, vylúčenie obecnstva je tu vlastne nedodržaním

podmienok takéhoto experimentu — a teda neumeleckým i nevedeckým prístupom. Kódy, ktoré v zvukovom materiáli sú nositeľmi informácií v hudobnom umení, majú nielen nárok platnosti pre autora, ale predovšetkým komunikatívnosti od autora k poslucháčovi; navyše experimentom je i prvé uvedenie skladby vyslovene tradičnej, kde kódy sú už overené. Preto obecnstvo je takou nepostrádateľnou súčasťou tohto laboratória ako skladba, interpret, celý aparát inštrumentária, a to práve tak obecnstvo zasvätené, ktorému je jasné, o čo ide, ako obecnstvo nezasvätené, odmietavé či jednoducho zvedavé a očakávajúce recesiu.

V prevedených skladbách treba si pritom vždy vážiť nielen prácu skladateľa, ale i podiel interpretov — a to v oveľa väčšej miere ako v tradičnej hudbe. Podstatné a charakteristické je, že v tejto hudbe vystupuje do popredia prvok, ktorý si v tradičnom umení často už ani neuvedomujeme, hoci je prvým základom umenia vôbec: prvok hry. To on otvára široké možnosti improvizácii (princípu, ktorý regulovaný generálbasom viedol k objavom nových, do tých čias neznámych postupov a možnosti inštrumentálnej hudby raného tonálneho systému). Vzťah skladateľ — interpret je v každej skladbe, ktorú sme počuli, daný iným pomerom.

Welt II. Michaela von Biela necháva dávkovanie ostrého zvuku a ticha v rukách interpretov; no už základné pokyny sú vymedzením reprezentujúcim prácu skladateľa (i keď veľmi lapidárnu), hoci „partitúra“ neobsahuje jedinú notu. Toto dávkovanie elementárnych protikladov vytvára spočiatku priam šokujúce napätie, ktoré však (a to ide na ťarchu súboru) dosť jednostrannou voľbou zvukov a dimenzie skladby postupne stráca na účinku.

Na rovnakom princípe, hoci oveľa kultivovanejšie, je založené i mobile Christiana Wolffa For 1, 2 or 3 peoples — uvedené vo verzii pre troch hráčov. Tu sa pracuje už zrejme na základe fixovanej notácie, avšak vo voľnom striedaní, následnostiach a stretnutiach miniatúrnych úsekov.

Aj záverečná skladba Treatise (Pojednanie) Corneliusa Cardewa, hoci tiež na základe fixnej (i keď grafickej) notácie, voľbou inštrumentária i voľnosťami danými hráčom patrí do tej istej skupiny, ponechávajúc voľné pole improvizácii. Interesantné, hoci šokujúce, sú zvukové možnosti netradičnej hry na sláčikové nástroje (za kobyľkou, na doskách i iných časťach nástroja). Že takto môže hrať každý? Pravda: ak treba veľké inštrumentarium traktovať pri obmedzenom počte hráčov, niektoré nástroje musia obmedziť

svoje možnosti (ak nečakáme virtuózných všeumelcov). Napokon práve tie obmedzené možnosti sláčikov prinášajú dosiaľ nepoužívaný zvuk. Mne stačilo, že improvizácie na tom-ktorom nástroji mohli hrať len dobre školení interpreti. A práve v takýchto úsekoch (najmä v úsekoch flautových, hraných na priečnu i zobcovú flautu) vznikali prekrásne, lyricky účinné a zvukove jemné miesta s hlbokým účinkom.

Iná situácia je v Cageovej skladbe Atlas eclipticalis: elektronická hudba tu vzniká činnosťou mechanicko-akustických generátorov (súborom bicích nástrojov), prenášaných aparátúrou. Aké to hody pre fonomatéra! Ako je fotoobjektív schopný zachytiť svet pohľadom odlišným od pohľadu oka, tak aj tu aparátúra sprostredkuje počutie ináč sotva počuteľného zvuku, odhaľuje nový zvukový svet, prinajmenšom svet zaujímavý. Pravda, tejto kreácii azda najviac chýbala premyslená architektúra.

Čo so všetkým tým? Je to umenie? Obraz kaleidoskopu nie je umením, ba je na prostou náhodou, ktorej však zásah ľudského ducha dáva poriadok v podobe montáže zrkadiel. A z všedných črepov vzniká krása. Maľba ornamentu však už umením, je, hoci od obrazcov kaleidoskopu je k nej veľmi blízko. Je vecou každého osobitne, aby tieto vystúpenia domyslel: skladateľ tu má overenie zvukových možností i estetických koncepcií (domyslenie k nim vedie). Poslucháčovi sa nuka nevšedný zážitok, niekedy šokujúci, niekedy drásajúci nervy, ba niekedy i trocha tej recesie. Nespoliehajte sa tu však na kritiku: i ona je zvedavá tak ako vy, čo z toho bude.

Juraj Pospíšil

Jubilujúce Slovenské kvarteto

Koncertom 18. decembra uplynulého roka oslávilo Slovenské kvarteto dve jubileá: desať rokov svojho trvania a päťstý verejný koncert.

Tento náš popredný komorný súbor začal svoju činnosť začiatkom roku 1957 pod názvom Bratislavské kvarteto. Až v roku 1964 na návrh Svazu slovenských skladateľov prijal názov Slovenské kvarteto, názov veľmi priliehavý a v plnej miere súboru patriaci. Veď základ jeho umeleckej

práce tvorí zasvätená služba slovenskej komornej tvorbe. Takmer všetky slovenské kvarteta sú v repertoári súboru; veľkú časť z nich súbor uviedol premiérovu, mnoho z nich bolo súborom inšpirovaných a súboru venovaných. Pre Slovenské kvarteto nebola slovenská tvorba len odrazovým mostikom pre štart na koncertné pódia, ale stala sa trvalou súčasťou repertoáru; vracia sa k nej i v období, keď získal európske meno. Na 500 koncertoch hral súbor 460 ráz slovenské diela — z toho nemalú časť v zahraničí; z 30 rozhlasových nahrávok v našom rozhlase je 16 slovenských diel, z deviatich rozhlasových nahrávok v zahraničí sú 4 slovenské; z trináстиh nahrávok na gramofónové platne sú 4 slovenské.

Prečo o tom tak podrobne hovorím a prečo tak presne vyčísľujem? Pretože nie sú zriedkavé prípady, keď si koncertný umelec či súbor získava podporu Svazu slovenských skladateľov a iných kultúrnych inštitúcií pomocou interpretácie slovenskej tvorby — a keď sa mu podarí dostať sa na ďalšie stupne „rebríčka“, ba získať si meno i v zahraničí, na domácu tvorbu zabúda.

Slovenské kvarteto nepatrí ani k prvému, ani k druhému typu. Slovenské diela, ktoré v priebehu desiatich rokov súbor našťudoval (a nie je ich málo — ich autori: J. L. Bella, M. Moyzes, A. Moyzes, E. Suchoň, A. Albrecht, D. Kardoš, A. Očenáš, Š. Jurovský, Š. Németh-Samorínsky, L. Holoubek, M. Vilec, O. Ferenczy, I. Zeljenka, I. Parík, P. Kolman) tvoria kmeňový repertoár súboru, stále z neho čerpá a jeho interpretácia stáva sa vzorovou pre mladé kvarteta. Slovenské kvarteto totiž našťudovaniu slovenskej tvorby venuje zvýšenú starostlivosť; pre jeho predvedenie je charakteristická technická dokonalosť a hlboké umelecké precítenie. Dôkazom toho bol aj jubilejný päťstý koncert, zostavený zo štyroch slovenských kvartetov: A. Očenáša, O. Ferenczyho, I. Zeljenku a E. Suchoňa. V interpretácii Slovenského kvarteta vynikli diela v takej dokonalosti a hlbokkej muzikálnosti, čo sme sa na koncerte zúčastnili (žiaľ, bolo nás žiaľostne málo, ale ani termín tesne pred Vianocami nebol najvhodnejší), počúvali sme so zatajeným dychom a boli sme očarení krásou slovenskej komornej tvorby. Plným právom súboru za interpretáciu slovenskej tvorby udelili v roku 1965 Cenu hlavného mesta Bratislavy.

Rozsiahly je aj repertoár Slovenského kvarteta zo svetovej komornej tvorby. Nachádza do všetkých štýlových období — i keď treba priznať, že skutočnou doménou Slovenského kvarteta je hudba 20. storočia.

V repertoári súboru je Vivaldi, Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms, Schumann, Mendelssohn, Borodin, Dvořák, Debussy — všetci veľmi štýlovo interpretovaní, no najväčšie triumfy slávil súbor doma i za hranicami s dielami skladateľov nášho veku — Stravinského, Šostakoviča, Prokofieva, Martinu, Schönberga, Webera — no najmä Bartóka a Ravela.

Interpretáciu IV. kvarteta B. Bartóka Slovenským kvartetom možno smelo postaviť vedľa výkonu ktoréhokoľvek svetoznámeho kvarteta, napriek tomu, že práve toto kvarteto patrí k najnáročnejším komorným dielam svetovej literatúry. O vysokej úrovni tejto interpretácie sa môže presvedčiť na platni Supraphon — veď práve táto nahrávka bola označená za najvydarenejšiu interpretáciu príslušného edičného roku. Podobne aj interpretácia kvarteta M. Ravela Slovenským kvartetom bola vysoko ocenená nielen našimi, ale i zahraničnými poslucháčmi. A bol to práve Ravel, ktorý zabezpečil pozvanie Slovenského kvarteta do Montrealu — zájazd sa, žiaľ, neuskutočnil.

V priebehu desiatich rokov trvania súboru nenastali v ňom podstatné personálne zmeny. Po celých desať rokov pôsobil v ňom ako primárius zaslúžilý umelec Aladár Móži; svojou kultúrovanou muzikálnosťou, komerčným tónom vtlača súboru pečať interpretačného štýlu. Ideálnymi partnermi sú mu znamenití muzikanti — sekundárius Alojz Nemec a violista Milan Telecký. Zmeny sa uskutočnili len u čelstov: po krátkom pôsobení A. Berkého niekoľko rokov hral v súbore J. Sikora, ktorého napokon vystriedal F. Tannenberger. Táto pomerne pevná stabilizácia má značný podiel na skutočnosti, že Slovenské kvarteto dosahuje také umelecké výsledky, najmä dokonalú zvukovú vyrovnanosť. Interpretácia súboru má základné predpoklady profesionalizmu — vynikajúcu intonáciu, tvárny a pritom komorný tón, bohatú dynamiku od najjemnejšieho pianisima až po (v komornom štýle) najprípustnejšie forte, štýlové pochopenie, skvelú výstavbu hudobných celkov, ako aj preciznosť detailov.

Nesporne umelecké kvality zabezpečili súboru uznanie doma i za hranicami a zaradili Slovenské kvarteto medzi popredné komorné súbory československé, a tým i európske — veď československé komorné súbory patria medzi svetovú elitu! Z koncertov, ktoré Slovenské kvarteto počas desiatich rokov absolvovalo, takmer 80 sa uskutočnilo v zahraničí: v SSSR, NSR, NDR, Švédsku, Dánsku, Španielsku, Taliansku, Rakúsku. Pri čítaní desiatok kritik, domá-

cích i zahraničných, zistíme, že medzi nimi niet záporných, ba väčšina hýri superlatívami, najmä kritiky zahraničné. Pri dnešnej obrovskej konkurencii nie je jednoduché dostať sa medzi vrcholky svetového koncertného umenia. A ak sa to Slovenskému kvartetu v pomerne krátkom čase podarilo (o čom nás presvedčujú práve zahraničné kritiky, veď súbor zaraďujú vedľa Smetanovho kvarteta, Végh-kvarteta, Quartetta-Italiano, Quartetta di Roma a pod.), znamená to, že desať rokov práce prinieslo svoje ovocie: Slovenské kvarteto dôstojne reprezentuje slovenské koncertné umenie.

Tieto vysoko profesionálne výsledky dosiahlo Slovenské kvarteto za poloamatérskych pracovných podmienok. Jeho členovia robia totiž túto činnosť popri svojom hlavnom zamestnaní. — Teraz by sa očakával odstavec, ktorý by upozornil zodpovedných činiteľov a inštitúcie na tento nežiadúci stav, poukázal by na počet profesionálnych súborov v českých krajinách, najmä v Prahe, citoval uznesenia o vyrovnaní kultúrnej hlavy českých a slovenských krajov atď., atď. Ale nič takého v tomto prípade nemôžeme urobiť, lebo už dva roky sa vytvorili všetky podmienky na vymenovanie Slovenského kvarteta za súbor Slovenskej filharmónie, čo by znamenalo jeho úplnú profesionalizáciu, plné venovanie sa komornej hudbe, bez zatažovania povinnosťami v orchestri — tak ako je to v prípade Smetanovho, Janáčkovho, Vlachovho kvarteta, a o čo bojuje Nováckovo kvarteto. Znamenalo by to neobmedzené možnosti prijímania zahraničných zájazdov bez termínových ťažkostí a mnoho ďalších výhod. Nič také sa neuskutočnilo, lebo súbor vymenovanie neprijal. Pre nás, ktorí sme tieto podmienky za nie ľahkých okolností pripravovali, to bolo nepochopiteľné. Zdá sa, že ani v samotnom súbore nebolo v tejto otázke jednoty, lebo hneď po tomto odmietnutí došlo v ňom k takej hlbokkej kríze, že mu hrozilo rozpadnutie.

Sme veľmi radi, že sa tak nestalo, že Slovenské kvarteto žije, pracuje a šíri slávu slovenskej hudby a slovenského koncertného umenia. K jubileu želáme súboru a všetkým jeho členom, aby napriek amatérskym pracovným podmienkam obstál v konkurencii so svetovými — najmä českými! — kvartetami a aby jubilejný koncert pri dvadsiatom výročí Slovenského kvarteta všetkých zastihol v plnom zdraví, v tom istom zložení — a v preplnenej sále Slovenskej filharmónie!

Anna Kovářová

Balet SND v Drážďanoch

Pri príležitosti osláv 300. výročia založenia divadla v Drážďanoch a 150. výročia založenia drážďanského operného sboru predstavil sa tu na dvoch večeroch 7. a 8. decembra baletný súbor SND. Predviedol štyri diela, ktoré reprezentujú rozdielny choreografický, ale aj scénografický štýl práce. Dvořákové Slovanské tance v choreografii Jozefa Zajku na libreto Ivo Vánu Psotu predstavujú klasickú choreografickú prácu postavenú na variačnom princípe. Pravda, vymyslená dejová fabula, hoci len náznaková, je diskutabilná, vyžiadala si voľné zoradenie jednotlivých tancov, čo nie vždy prispievalo ich plnému hudobnému významu. Choreograficky boli Slovanské tance ladené ako ľudový žánrový obrázok s pôsobivou poetizujúcou atmosférou. Druhý večer odzneli tri moderné balety: Stravinského Svätenie jari, Odstrčilova Deviata vlna a Gershwinov Američan v Paríži — všetky v choreografii šéfa baletu Karola Tótha. Predovšetkým prvé dve inscenácie predstavujú na našej prvej baletnej scéne vrcholné výsledky v inscenovaní moderného baletu. U Stravinského som obdivoval skutočne pôsobivé, často abstraktne (nie ilustratívne alebo popisne) poňaté tanečné a pohybové kreácie. Tóthovo pochopenie diela predstavuje rozpad hmoty (prvá časť) a orgiastické živelné pohyby ľudského kolektívu. Práca so svetlom, scénou, ako aj jednotlivé vynikajúce výkony (napr. J. Haľamu) boli pre drážďanské publikum tak trochu šokom. Druhým prekvapením bola Odstrčilova Deviata vlna, ktorá po hudobnej stránke sa pokúša o syntézu tradičného a avantgardného zobrazovania. Hoci jeho partitúra štýlove nie je čistá, nemožno jej uprieť niekoľko účinných momentov. Dielo by však potrebovalo ešte dôkladnú revíziu, škrtu, vyrovnanie časových úsekov s dramatickou nosnosťou námety i možnosťou realizácie. I tu opäť podal vynikajúci a fyzicky obdivuhodný výkon J. Haľama. Gershwinov Američan v Paríži svojou ľahkou revuálnou atmosférou odľahčil náročný večer a ukázal ďalšiu stránku tanečno-výrazovej stránky nášho baletu. Osobitne sa treba zmieniť o dirigentovi Vykydalovi, ktorý sa, myslím, nezaslúžene „špecializuje“ iba na baletné partitúry, pretože výsledok jeho práce je naozaj prekvapujúci. Všetky partitúry zvládol obdivuhodne tak po pamätavej (Stravinského diriguje spamiäť), ako aj po výrazovej stránke.

(mj)

InfoMáGie

Koncom uplynulého roku odznela vo švédskom rozhlase v Štokholme 1. časť IV. sláčikového kvarteta Bélu Bartóka v podaní štyroch telies. Prehrávka bola anonymná, pričom poslucháči mali anketovou formou posúdiť, ktorá interpretácia vyznie najlepšie. Hodnotenie pre slovenských umelcov sa skončilo nad očakávanie: 21 % hlasov dostalo Parreninovo kvarteto (Francúzsko), 23 % hlasov Véghovo kvarteto (maďarskí umelci žijúci vo Švajčiarsku), 24 % hlasov Julliard Kvarteto (USA) a 32 perc. hlasov Slovenské kvarteto v zložení: Aladár Mózi, Alojz Nemec, Milan Talecký, František Tannenberger. Naše komorné teleso sa tak zaradilo medzi najpoprednejšie. V januári 1968 boli spomínaní umelci opäť na koncertnom zahraničnom turné v NSR a NDR, kde okrem 7 koncertov nahrali v Saarbrückene pre rozhlas 2 diela zo svetovej literatúry — Schumannovo Sláčikové kvarteto a mol a kvarteto E. von Kocha. Na koncertoch odznelo okrem iného aj Sláčikové kvarteto, opus 2, Eugena Suchoňa.

15. II. 1968 odišiel šéfdirigent Slovenskej filharmónie Ladislav Slovák už po tretí raz do Austrálie. Tentoraz na tri mesiace do Melbourne, kde ako vedúci orchestra ABC bude dirigovať 26 koncertov. Dva z nich odznejú na Festivale umenia (Festival of ART) v Adelaide. Austrálske obcenstvo sa zoznámí aj so slovenskou tvorbou. Dirigent Slovák zaraďuje do programov V. symfóniu Dezidera Kardoša, Monumento per 6 milióni od Petra Kolmana a Serenádu pre sláčikový orchester Eugena Suchoňa.

Sólista SND, zaslúžilý umelec a laureát št. ceny Bohuš Hanák, hosťoval 8. a 18. januára v Linzi v operách Sila osudu a Don Carlos.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, prom. hist. Peter Faltin, CSc., Eubomír Chalupka. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, JuraĽ Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 359-91. — Tlačia: Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PSK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,—. Číslo 3. zadané do tlače 16. 2. 68. R-11*81090

Gejza Zelenay, sólista SND, odišiel vo februári do Turecka na pozvanie opery v Ankare vytvoriť postavu Kecala v Predanej neveste a popritom pôsobiť ako režijný a inscenačný poradca.

14. januára reprezentoval slovenské interpretáčne umenie organista Ján Valach na koncerte v Bonne dielami B. A. Wiedermanna, F. Vrána, P. Ebena, C. Francka a A. Očenáša. Z NSR odišiel do Belgicka do Antverp. Ako dirigent nastuduje a 2. apríla uvedie v Kráľovskej flámskej opere operu Krútnava od národného umelca Eugena Suchoňa.

V januári 1968 obohatil Slovenský komorný orchester (vedúci B. Warchal) svoju doterajšiu úspešnú zahraničnú reprezentáciu o koncerty v Belgicku a NDR. Na programe odznela popri skladbách starých majstrov aj Sonatina giocosa Alexandra Moyzesa.

Kruh priateľov umenia v Nitre so Západoslovenskou krajskou organizáciou SSS usporiadal 31. januára 1968 jubilejný autorský koncert pri príležitosti 70. narodenín skladateľa Jozefa Rosinského v Nitre. Na koncerte účinkovala nitrianska rodáčka Anna Martvoňová, sólistka SND, Miloš Starosta (klavír), Quido Hölbling (husle), JuraĽ Alexander (violončelo); Sbor nitrianskych učiteľov dirigoval Bohuslav Mošat, pri klavíri sprevádzala Alica Saubererová-Nitrayová. Slávnostný prejav predniesol zaslúžilý umelec a laureát št. ceny Dezider Kardoš.

Komorný orchester Bohuslava Martinů z Brna je už druhý český orchester, s ktorým bola slovenská klaviristka Klára Havlíková na zahraničnom turné. Zázazd sa začal v Ríme 3. februára a pokračoval v ďalších talianskych mestách. Uskutočnilo sa 14. koncertov. Takáto spolupráca slovenských a českých umelcov a reprezentácia ČSSR by sa mala v budúcnosti pestovať intenzívnejšie.

Rapsodická suita pre klavír a orchester národného umelca Eugena Suchoňa je ďalším dielom, s ktorým výrazne preniká meno slovenského skladateľa a tým slovenská hudba do sveta. V podaní juhoslovenského klaviristu D. Trbojeviča a belehradskej filharmónie na čele so švajčiarskym dirigentom Charlesom Butoitom odznela skladba 30. januára v Belehrade za prítomnosti autora. Ďalším zahraničným umelcom, ktorý študuje toto dielo, je holandská klaviristka Clara Frank-Conradová. Predvedie ho pod taktovkou Václava Smetáčka 7. marca 1968 v Holandsku.

Benjamin Britten píše svoju prvú televíznu operu pre BBC. Libreto čerpá námet zo strašidelnej historiky Omen Wingrawe od Henry Jamesa.

Z príležitosti 10-ročného jubilea kolínskeho rozhlasového sboru uvedú na verejnom koncerte Západonemeckého rozhlasu Kolín zabudnuté dielo Karla Hartmanna Friede Anno 1948 pre soprán, miešaný sbor a klavír.

Hans Werner Henze vložil melódiu Hymna slobody od aténskeho skladateľa Mikisa Theodorakisa do skladby pre sláčikový orchester. Túto partitúru nastudoval a uviedol kolínsky rozhlasový symfonický orchester pod vedením Christopha von Dohnanyiho.

Nadácia Maeght uzavrela s Romanom Haubenstockom — Ramatim zmluvu o napísaní scénického diela Nuits de la Fondation Maeght 1969. Skladateľ konzultuje o sujete so Samuelom Beckettom.

Na verejnom koncerte bavorského rozhlasu v júli 1968 odznie premiéra 2. klavírneho koncertu Ernsta Tocha. Hrať budú bavorskí symfonici pod taktovkou Alfreda Antoniniho. Klavírny part bude hrať Hans Langer.

Nové scénické dielo Carla Orffa Prometheus podľa námetu Aischyla uvedú po štutgartskej premiére aj na Mnichovských slávnostných hrách 1968. Hudobné nastudovanie: Michael Gielen, réžia: August Everding.

Taliansky maliar Lucio Fontana robí nové scény pre choreografiu Beethovenovej Jarnej sonáty, ktorú uvedie Deutsche Oper am Rhein.

Mesto Braunschweig vyznamenalo Daruša Milhauda cenou Ludwiga Spohra, ktorá sa udeľuje za súčasnú hudobnú tvorbu.

Autor prevzal cenu na Slávnostných dňoch novej komornej hudby v Braunschweigu.

Profesor Bernhard Paumgartner dostal k svojim 80. narodeninám od Viedenských filharmonikov zlatú medailu Otta Nicolaia.

Na 5. medzinárodnom baletnom festivale v Paríži udelili tieto ceny: Štutgartská primabalerína Marcia Haydée dostala cenu ako najlepšia tanečnica festivalu, Jean Babilée z Marseille ako najlepší tanečník. John Cranco dostal cenu za najlepší balet, Bernard Daydée z Marseille za najlepšiu dekoráciu a Sándor Szokolay za najlepšiu baletnú hudbu.

Na svetovej výstave EXPO 67 v Montreáli mali svoj pavilón aj Jeunesses Musicales. V ich miestnostiach sa demonštrovali podľa najnovších metód najdôležitejšie formy hudobnej výchovy. Premietali sa filmy o hudobných formách fúga, kánon, menuet, téma s variáciami, sonáta a rondo, ďalej o existencii a histórii jednotlivých hudobných nástrojov. Mnohé ilustrácie vysvetľovali novo objavené zvukové fenomény a elektronický aparát umožnil každému návštevníkovi experimentovanie so seriálnou hudbou. Uskutočnilo sa tu aj 26 týždenných kurzov pre študentov hudby z vyšších seminárov, ktoré viedli svetoví skladatelia a interpreti. Okrem koncertov (popoludňajších i večerných) sa s najväčším záujmom stretla záverečná medzinárodná skladateľská súťaž. Prvú cenu — 6.600 kanadských dolárov a najmenej 500 svetových predvedení v nastávajúcich 2 rokoch — dostal Maďar József-Maria Horvath, profesor Salzburškého Mozarteu, za skladbu pre sláčikové kvarteto Redundanz II. Druhá cena pripadla Kanadanovi Sydneovi Philipovi Hodkinsonovi za bicie a tretiu cenu dostali Maďar Zsolt Durko za sláčikové kvarteto a Američan Martin Boykan taktiež za sláčikové kvarteto.

Ján Kende, dirigent ŠD Košice, dirigoval koncom minulého roku v rámci priateľských výmenných vystúpení Predanú nevestu v mestskom divadle v Klagenfurte.

V Brémach uviedli v novembri minulého roku Cikkerove Spomienky a v severonemeckej televízii vysielali jeho Meditácie Blažení sú mŕtvi na tému H. Schütza v podaní orchestra Štátneho divadla Kassel pod taktovkou Gerda Albrechta. — Novákov kvarteto z Prahy predviedlo koncom roka na svojom koncerte v Linzi skladbu Ladislava Kupkoviča Cluster-Dynamic-Glissando.

Slovenský hudobný fond

oznamuje záujemcom, že hudobný archív SHF rozmnožil tieto ďalšie skladby slovenských autorov:

MILOSLAV KOŘÍNEK:

Koncert pre flautu a orchester,
opus 2 (klavírny výťah)

JÚLIUS KOWALSKI:

Tercetto č. 1 pre 2 husiel a klavír

ALEXANDER MOYZES:

Cesta — cyklus piesní pre soprán a orchester na básne Laca Novomeského, dielo 19 (partitúra)

MILAN NOVÁK:

Deň clivo dohára — štyri piesne pre soprán a klavír

IVAN PARÍK:

Sonáta pre klavír

JÁN ZIMMER:

Štyri motetá na latinské texty,
op. 58 (sborová partitúra)

Materiály si môžete objednať v Slovenskom hudobnom fonde, Gorkého 19, Bratislava, tel. 531-50.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov

Číslo 3, ročník XII.

Cena Kčs 3,—

SLOVENSKÁ HUDBA

4/68

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 4/68

Ročník XII.

vedie

OSKÁR ELSCEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ,
M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori

IGOR VAJDA, PETER FALTIN

návrh obálky

JÁN BERGER

v čísle

Hudobná história — problematika stále
aktuálna v príspevkoch P. POLÁKA, M.
POTEMROVEJ a H. KELLERA

I. HRUŠOVSKÝ charakterizuje tridsiate a
štyridsiate roky slovenskej hudobnej kul-
túry

P. FALTIN načrtáva umelecké krédo L.
NONA

L. NONO sa zamýšľa nad dejinami a pri-
tomnosťou hudby, ako aj nad kultúrno-
politickou situáciou v Latinskej Amerike

Š. KLIMO publikuje prvú časť výsledkov
svojej sondy o názoroch mládeže na hud-
bu

L. CHALUPKA rozoberá Klarinetový kon-
cert T. SALVU

Hudobný život — recenzie — informácie

v budúcom čísle

vzťah európskej hudobnej tradície k mi-
moeurópskej a ľudovej hudbe v príspev-
koch D. DILLEHOM, O. ELSCEKA, A.
ELSCHEKOVEJ, O. DEMU.

OBSAH

P. Polák: Hudobná história mŕtva a živá	145
H. Keller: Čo očakávame od dejín hudby?	152
M. Potemrová: Dejiny hudby-barometer hudobnej vzdelanosti?	156
I. Hrušovský: Situácia slovenskej hudobnej kultúry v rokoch 1939-1948	162
Anketa (Názory mladých na hudbu)	168
Luigi Nono (P. Faltin: Portrét umelca; skladateľ o dejinách a prítomnosti hudby; skladateľov list z cesty po Latinskej Amerike)	171
Tvorba (T. Salva: Koncert pre klarinet)	180
Hudobný život — recenzie — informácie	182

INHALTSÜBERSICHT

P. Polák: Die tote und lebendige Musikgeschichte	145
H. Keller: Was erwarten wir von der Musikgeschichte?	152
M. Potemrová: Die Musikgeschichte das Barometer der musikalischen Bildung?	156
I. Hrušovský: Die Situation der slowakischen Musikkultur in den Jahren 1939-48	162
Enquete (Ansichten der Jungen über die Musik I.)	168
Luigi Nono (P. Faltin: Porträt des Künstlers; der Komponist über die Geschichte und Gegenwart der Musik; des Komponisten Schreiben von der Reise durch Latein - Amerika)	171
Musikschaffen (T. Salva: Konzert für Klarinette)	180
Musikleben — Rezensionen — Informationen	182

CONTENTS

P. Polák: History of the Music dead and alive	145
H. Keller: What are we expecting from the History of the Music?	152
M. Potemrová: History of the Music - Barometer of the Musical Education	156
I. Hrušovský: The State of the Slovak Musical Culture during 1939-1948 years	162
Inquiry (Young People Opinion of Music I.)	168
Luigi Nono (P. Faltin: Portrait of the Artist; Composer's Letter from the Journey in Latin America)	171
Music Works (T. Salva: Concert for Clarinet)	180
Musical Life — Reviews — Informations	182

HUDOBNÁ HISTÓRIA

MŔTVA A ŽIVÁ

Pavol Polák

Dnešný hudobný život sa vyznačuje určitým paradoxom: kým v minulosti žila a bola aktuálna vždy len nová, vo svojej dobe súčasná tvorba, v prítomnosti je nesporne v prevahe predvádzanie staršej hudby (týmto konštatovaním, samozrejme, nezaujíname negatívne stanovisko voči potrebe uvádzať dnešnú tvorbu). Kým v minulých storočiach obecenstvo chcelo počuť vždy čerstvé skladby a nejavilo záujem hoci o staršie diela žijúceho skladateľa, naopak, žiadalo od nich vždy nové a nové skladby (iste jeden z dôvodov obrovskej produkcie), dnes „súčasný skladateľ je tu ako vtrelec, ktorý sa chce pretlačiť k stolu, ku ktorému nie je pozvaný.“ (A. Honegger). Kým kedysi hudobná história bola mŕtva, dnes sa stáva živou súčasťou hudobnej kultúry.

Príčiny tohto javu sú početné; vyplývajú z viacerých faktorov, ktoré tu nemožno komplexne analyzovať. Spomeňme len okolnosť, ako sa menila spoločnosť, poslucháč, jeho myslenie a požiadavky. Už v minulom storočí vstúpila hudba do širšej verejnosti. Namiesto uzavretých spoločností v šľachtických sídlach, domoch meštiakov, kostole, zriaďuje sa inštitúcia verejného koncertu v koncertných sieňach vybudovaných zvlášť pre tento účel, čo predstavuje úplné novum v histórii hudby. Tým vznikli predpoklady na rozšírenie repertoáru aj smerom dozadu (širší okruh poslucháčov žiadal pestrejší, širší program), pravda, v romantickej ére to nedobudlo zvláštne črty, o tom však neskôr.

Silným stimulom na oživenie staršej hudby bol nesporne vpád modernej techniky, totiž rozvoj mechanickej hudobnej reprodukcie v podobe masových médií komunikačných prostriedkov (rozhlas, gramoflatne, magnetofónové pásy, televízia a i.), prostredníctvom ktorých sa hudba dostáva k mnohomiliónovým masám a prudko stúpa dopyt po nových i „nových“ (totiž starých, ešte neznámych a preto neobohraných) skladbách. Spomedzi ďalších príčin zastavme sa aspoň pri dvoch, ktoré sa zdajú byť nie nezávažné.

Jedna z nich vyplýva zo situácie, v ktorej sa nachádza súčasná civilizácia. Dnešná doba, plná hlbokých protikladov a neriešiteľných rozporov, pred ktorými sa snažíme aspoň chvíľami uniknúť (slúžia na to rozličné spôsoby a prostriedky: alkohol, narkotiká, drogy, absurdita, chuligánstvo, odcudzenie a iné formy úniku či „revolty“), prejavuje sa aj

v umeleckej sfére (myslíme na súčasnú produkciu) mnohohrstvovým a protirečivým vývojom; jednotlivé štýlové prúdenia a umelecké smery a ich prostriedky sa rýchlo striedajú a prelínajú, zanikajú a rodia sa.

Zároveň sa však naša doba vyznačuje aj reakciou na podnety a danosti „moderného“ sveta, smerujúcou k druhému pólu. Charakteristickou črtou dnešnej doby je totiž aj výrazná orientácia na minulosť, na staré hodnoty, a to vo všetkých oblastiach nášho životného štýlu. Aktuálnymi sa stávajú „staromódne“ veci, ktorými sa snažíme obklopiť. V čase neónových, žiarivkových a výbojkových svetelných zdrojov sa v slávnostných okamžikoch snažíme vytvárať ilúziu starosvetskej idyly pri svite sviečok či petrolejovej lampy (podľa možnosti v patrične vybavenom interiéri). Ale to len mimochodom. Čo nás tu zaujíma, je skutočnosť, že tento trend našiel svoj odraz i na poli umenia a jeho konzumu a dávno zašlé epochy znova ožívajú. Je to zrejme tiež jedna z únikových foriem, dôsledok (neraz podvedomého) protestu alebo (azda vedome) snahy našej civilizácie po vyrovnaní a kompenzácií toho často do extrémov idúceho moderného, pretechnizovaného, neurotického, hektického veku s dávnym, ustálenejším, zdravším, kludnejším, „harmónickým“, prírode bližším, ktoré človeka kedysi (aspoň zdánlivo) obklopovalo. Ako v iných sférach nášho životného štýlu, vytvára sa takto aj v oblasti hudby podivuhodná syntéza nového so starým. V oblasti hudobnej kultúry je táto historizujúca tendencia silnejšia ako hocikedy v minulosti a možno aj výraznejšia ako v iných oblastiach.

A tu sme už pri druhej príčine, o ktorej sme sa chceli zmieniť, totiž historickom povedomí. Na to, aby hudba zašlých storočí znova ožila, sú potrebné viaceré úkony a tento trend podporuje historické povedomie dnešného človeka.

Dnes sme svedkami zvedčenia nášho života. Historické povedomie, ktoré sa buduje stále intenzívnejšie, stalo sa integrujúcou súčasťou nášho kultúrneho povedomia vôbec. Počnúc archeológiou a paleontológiou rozvinuli sa všetky historické disciplíny výskumu dejín ľudskej spoločnosti, jej kultúry atď. na základe široko rozvetvených výskumov, nálezov až po vedecké spracovanie a hodnotenie mierou predtým nevídanou; podstatne sa rozširujú — niekedy objavným, až senzáčným spôsobom — naše včerajšie predstavy a znalosti o minulosti človeka a jeho sveta. Toto hnutie sa nezastavilo ani pred hudobnou históriou, ktorá sa nie neúspešne usiluje o odkrytie hudobnej minulosti, pričom má pred inými oblasťami tú výhodu (ale aj o to zložitejšie problémy), že tieto dejiny hudby nemajú ostať len nemým („mŕtvym“) nazhromaždením dát a údajov, ale stať sa znelou („živou“) súčasťou dneška. Čo sa robí, aby sa tak stalo?

Prvé začiatky záujmu o minulosť v oblasti hudobného umenia sú síce staré, ale aj naivné, lebo sa nezakladajú na faktoch. Viazu sa najmä na antické Grécko, v ktorom videli vzor. Tak napr. umelci renesancie sa snažili o znovuoživenie gréckej antiky (ako sa nazdávali) — odtiaľ aj názov (obroda — totiž antického umenia). Zrod monódie a barokovej hudby bol výrazne ovplyvnený reformnými snahami okruhu mužov tzv. florentskej cameraty, ktorí okrem iného dali popud k vzniku opery snahou napodobniť antickú grécku drámu. Keď sa potom v priebehu vývoja opera čoraz väčšmi vzdalovala od pôvodnej koncepcie a stala sa pravým opakom toho, o čo sa skladatelia a teoretici cameraty usilovali, objavili sa na prahu klasicizmu opäť reformátori — Chr. W. Gluck (ostatne súčasník J. J. Winckelmann, prvého významného bádateľa v oblasti gréckej antiky), ktorý sa usiloval o reformu opery v duchu antickej drámy. Aj J. J. Rousseau sa v boji proti kontrapunktu a za prostý jednoglas odvoláva na vzor jednolasej starej gréckej hudby. A keď v novoromantizme R. Wagner vytvoril svoj „Gesamtkunstwerk“, opäť mal na mysli projekt realizácie diela obdobne princípom gréckej antickej tragédie. Hoci grécke drámy boli známe z dobových spisov, prekladov, reedícií, vzniklo z týchto populárov vždy niečo iné, svojské a odlišné. Boli to umelecké činy, ale s gréckou hudbou nemali nič spoločného, tým menej s historickým výskumom vo vlastnom zmysle slova. Na-

pokon, aká bola v skutočnosti znelá podoba gréckej antickej hudby, to zatiaľ nevieme dodnes. Táto cesta teda nebola úspešná v smere oživenia hudobnej histórie.

Historické bádanie v oblasti hudby sa začína koncom 18. a rozvíja sa v priebehu 19. storočia (práce Hawkinsa, Burneyho, najmä však Forkela, Ambrosa atď.). Vôbec 19. storočie, najmä jeho druhá polovica, posunulo historické bádanie dopredu (Riemann); vznikli prvé serióznejšie monografie veľkých skladateľov (Jahnov Mozart, Pohlov Haydn, Thayerov Beethoven, Spittov Bach), zoznamy diel (Köchlov Mozart), biografické a bibliografické súpisy (Eitnerove práce), lexikóny (Riemannov), edície diel a pod.

Aj na poli hudobno-reprodukčnom F. Mendelssohn-Bartholdy uvedením zabudnutých Bachových Matúšových pašii zaslúžil sa o objavný umelecký čin oživenia starej hudby. Pravda, tieto tendencie sa obmedzili na minimálny počet diel niekoľkých málo skladateľov. Vybrali sa iba také skladby, ktoré rezonovali s romantickým nazeraním. Tak Bach bol majstrom, kde skladatelia romantizmu nachádzali isté spoločné prvky a podnety v rovine estetikej (hermeneutika), myšlienkovvej (sklony k mysticizmu), technickej (harmónia). Alebo Beethoven (tradične označovaný za reprezentanta viedenského klasicizmu) prejavuje — najmä vo svojej druhej a tretej štýlovej fáze — i výrazné romantické črty, a tak sa ukázal vhodným na oživenie. K tomu sa pridružilo niekoľko posledných diel Mozarta, ktorého však považovali iba za menšieho predchodcu Beethovena, už nehovoriac o Haydnovi, ktorého napr. Wagner označil za starého, dôverne známeho domáceho priateľa, ktorý nám však už nemá čo povedať. (Tak a ešte horšie ho posudzovala vtedajšia doba.) Vyplývalo to z faktu, že sa hudba klasicizmu svojimi štýlovými a výrazovými danosťami vymykla z vtedy platných ideálov romantizmu.

K tomu prístupuje nie nedôležitá otázka, ako sa tieto skladby realizovali v hudobno-reprodukčnej praxi. Tu sa plnou mierou uplatnila nehistoričnosť a poplatnosť dobovému zmýšľaniu a vkusu. Nemožno tu v jednotlivostiach opísať, ako sa napr. Bach prezentoval poslucháčom s preromantizovaným výrazom, s mnohými svojvoľnými a neštýlovými dynamickými, tempovými, artikulacnými atď. prídavkami; vokálno-inštrumentálne diela sa predvádzali mamutím súborom účinkujúcich, organové skladby sa hrali na ozrutných romantických organoch alebo sa dokonca transkribovali v rafinovanej inštrumentácii pre moderný veľký orchester atď.

Pri tejto príležitosti uvedme jeden charakteristický príklad, a to v súvislosti s Beethovenom, hoci tu bola situácia trochu iná, keďže, ako sme uviedli, štýlové prvky jeho hudobnej reči šli niektorými romantickým ideálom v ústrety. Práve preto tento príklad o to názornejšie ukazuje, ako silne bola vtedajšia predvádzacia prax pod vplyvom romantických nánosov. Ide o Beethovenove Sláčikové kvarteto, op. 95, teda o dielo, zámerne koncipované v duchu štýlových postulátov komornej hudby, vychádzajúce z daností individuálneho vedenia hlasov a určené štyrom hráčom. G. Mahler, jedna z najmarkantnejších skladateľských a dirigentských osobností svojej doby, dirigoval toto dielo na jednom zo svojich koncertov Viedenskej filharmónie (január 1899) v úprave pre veľký sláčikový súbor, nechal ho teda zaznieť v orchestrálnej verzii (obdobne postupoval neskôr napr. i Toscanini so Schubertovým Oktetom). Mahler tento svoj pokus zdôvodnil tým, že keď sa komorná hudba prenáša z izby do koncertnej siene, stráca sa jej intimita a hlasy vraj nehovoria tou silou k poslucháčovi, akú im dal skladateľ, a dodáva: „Dávam im túto silu tým, že zosilňujem hlasy. Zosilňujeme hlasy aj v orchestrálnej sadzbe Haydna, v predohre Mozarta. Meníme tým charakter ich diel? Zaisť nie. Zvukový objem, ktorý dielu dávame, závisí od priestoru, v ktorom ho predvádzame“. Toto odôvodnenie je zaujímavým a príznačným dokladom svojej doby, hypertrofického zvukového ideálu novoromantizmu. Dnešný ideál je diametrálne odlišný, ale o tom neskôr.

Inou formou oživenia staršej hudby boli rôzne úpravy, najmä klavírne (ale aj pre iné nástroje) transkripcie rôznych úryvkov opier, organových skladieb, piesní a pod., aké napr. pre klavír pripravili rôzni virtuózi à la Tausig, Bülow, Busoni a predovšetkým

Liszt. Keby sme si dnes vypočuli napr. nejakú všetkými finesami bravúrnej brilancie a technickej virtuozity, akež je klavír schopný, aranžovanú parafrázu nejakej opernej árie od Liszta, kde by sme len s určitou námahou boli schopní rozpoznať fragmenty pôvodnej predlohy, zistili by sme, že táto interpretácia vzbudzujúca kedysi obdiv dnes pôsobí komicky alebo ako karikatúra pôvodiny.

Tak a podobne vyzerala situácia oživenia staršej hudby v počiatočnej fáze, v minulom storočí, keď nedostatočná znalosť historických faktov alebo mylný výklad podstaty hudby zašlých epoch viedli k deformáciám, romantickým námasom, neraz značne vzdialeným od hodnovernosti a presnosti pôvodného notového textu.

Na stieranie štýlovej čistoty prispela nemalou mierou aj samotná osobnosť interpreta, ktorá dielo reprodukovala. V období romantizmu bolo úplne samozrejmé a bežné, že výkonný umelec vtlačil reprodukovanému dielu čiste osobnú pečat, pridal rôzne svojvoľnosti, ktoré neboli v intenciách skladateľa. Kult interpreta — či už v koncertnej sieni, alebo na opernej scéne — nedosahoval nikdy väčších rozmerov ako vtedy; viac zavážila osobnosť, ktorá sprostredkovala dielo, ako samotný tvorca, ktorého dielo sa stalo iba prostriedkom na vyjadrenie vlastného individualistického vkusu interpreta. (Tento zlozvyk, podporovaný malomeštiackym snobizmom časti obecnstva sa ostatne — aj keď v zmenenej podobe — čiastočne preniesol až do našej epochy).

Hudba minulosti začala teda v 19. storočí ožívať, no pokiaľ sa vo veľmi skromnom výbere dostala na koncertné pódia a operné scény, bola ich reprodukcia vzdialená od autentičnosti, a na otázku, či bola hudobná história mŕtva alebo živá, možno skôr povedať, že mŕtva — alebo prinajlepšom, že sa iba ako-tak začala prebúdzat.

Ak teraz pristupujeme k pohľadu na danú otázku z dnešného hľadiska, za dnešného stavu, môžeme konštatovať, že v priebehu prvej polovice a najmä v posledných desaťročiach nášho storočia nastal zásadný kvalitatívny i kvantitatívny obrat. Už sme hovorili o niektorých príčinách, ktoré tento trend, záujem o hudobnú minulosť a jej oživenie, vyvolali. Okrem otázky, prečo sa tak stalo, musíme sa dotknúť aj otázky ako, aj keď v rámci zamerania tohto príspevku to môžeme len naznačiť, pričom veľa musí ostať stranou alebo nedopovedané.

Romantickú hudbu, ktorá v minulom storočí bola hudbou súčasťou, môžeme tu vynechať, hoci samozrejme patrí tiež už do histórie. Ale to, čo z nej ostalo životaschopné, kontinuálne sa trauje ďalej, interpretujeme trocha ináč, čo-to dokonca objavujeme, čo svojho času nebolo docenené (napr. tvorba zmieneného Mahlera), iné, dobove príliš viazané, odkladáme ad acta. Notový materiál je k dispozícii, väčších problémov tu niet. Chceme však hovoriť o hudbe predchádzajúcich epoch.

Hnutie oživenia starej hudby, ktorá sa stáva v čoraz širšej miere integrujúcou súčasťou dnešnej kultúry a povedomia, deje sa viacerými smermi či cestami. Oblasť historickej aktivity by sme zhruba mohli rozdeliť do dvoch oblastí teoretickej činnosti, na ktoré nadväzuje samotná interpretácia.

Je tu jednak vlastná hudobná historiografia (ktorú by sme opäť mohli deliť na bádateľskú a bibliografickú oblasť). Hudobní historici prinášajú na denné svetlo stále nové a nové dáta o skladateľoch, dielach, inventárne zoznamy a súpisy jednotlivých fondov, súpisy skladieb, tematické katalógy, údaje o dobovom hudobnom živote a predvádzacej praxi; hudobní vedci píšú monografické práce o početných skladateľoch (nielen veľkých klasikov), podávajú detailne analýzy slohových období, rozprávajú o jednotlivých epochách, hudobných žánroch, píšú dejiny predtým neznámych národných hudobných kultúr, skúmajú úzko špecializované problémy; vychádzajú lexikografické, biografické, bibliografické, ikonografické príspevky, budujú sa centrálné katalógy, v nových reediciách sa vydáva množstvo dobových učebníc, teoretických diel a traktátov o hudbe, vy-

chádza rad veľkých syntetických prác atď. atď. Prosté sprístupňuje sa obrövký pramenný materiál a vedecké práce skúmajú a osvetľujú najrozmanitejšie otázky hudobnej histórie, čo všetko slúži na objasnenie a vytvorenie autentického obrazu o hudobnej minulosti po stránke teoreticko-vedeckej.

Druhou nemenej dôležitou oblasťou hudobných historikov a nevyhnutnou podmienkou na ceste k oživeniu starej hudby je práca s vlastným hudobným prameňom, príprava starých hudobnín na interpretáciu a edíciu. Problémy okolo prípravy prameňov a spôsob edičnej práce sú mnohostranné a zložité, v rámci tohto článku ich nemožno ani vymenovať. Obmedzíme sa na niekoľko poznámok.

Niečo sa na tomto poli už vykonalo v priebehu minulého a začiatkom nášho storočia — napr. súborné alebo čiastkovo vydania diel veľkých klasikov. Pre svoje romantické „vylepšenia“ a svojvoľné prídavky či nekritické preberanie nehodnoverných predlôh, pripravujú sa tieto skladby dnes znovu s potrebnou vedeckou akribiou a na základe moderných filologických metód. Alebo spomeňme edície čiste vedecko-teoretické (série tzv. „Denkmälerov“, rôzne antológie a pod.), ktoré by však sotva boli vhodné pre samotnú predvádzacu prax.

Počet rukopisov a dobových tlačí starých skladieb, nachádzajúci sa v európskych archívoch, kostoloch, múzeách, kláštoroch, knižniciach, zbierkach fondov, atď. ide do státisícov. Kým tam odpočívajú, je to mŕtvy materiál. Len pomerne malá časť týchto diel má také estetické hodnoty, že by ich znovaoživenie bolo žiaduce. Správny výber z tohto množstva iste nie je ľahký, i keď ide o stovky, ba tisíce diel od desiatok skladateľov. O existencii a diele mnohých z nich niečo vieme podľa kusých údajov z literatúry (ich hudbu však nepoznáme), o iných ani v najpodrobnejších lexikonochoch niet čo len zmienky, pričom umelecká úroveň vybraných skladieb týchto „kleinmeisterov“ plne odôvodňuje pozornosť bádateľov, interpretov, poslucháčov.

V archívoch sa však nachádzajú aj autentické rukopisy veľkých majstrov, ktoré sú pre súborné vydania klasikov nevyhnutným podkladom; aj tieto treba napred nájsť a identifikovať. Na rozdiel od predchádzajúcich praktík sa totiž nemožno opierať o neskoršie tlače a opisy, ale treba hľadať pôvodné autografy; pokiaľ už neexistujú (mnohé sa nenávratne potratili), treba vypátrať čo možno najskoršie hodnoverné opisy, vzájomne ich porovnávať, filologicky skúmať atď. To však vyžaduje prieskum v desiatkach archívov. Aj pri identifikácii ďalších skladateľov sa vyskytuje množstvo problémov; i keď stoja k dispozícii inventárne a iné súpisy (aj to nie všade!), často to nestačí ani na základnú orientáciu, ak uvážime množstvo anonymných diel alebo takých, kde meno skladateľa proste nie je udané; ďalej sú tu podvrhnuté diela, kde figuruje nepravé meno autora, veľa dubióznych skladieb, kde autorstvo je neisté atď.

Naprötá väčšina rukopisov sa zachovala iba v jednotlivých hlasoch, a nie v partitúre, takže ich treba napred pracne spartovať, podopíňať chýbajúce hlasy, dynamické, tempo- vé a iné označenia, nehovoriac o slohove korektnom frázovaní, artikulácii, ligatúre, staccatách atď., ktoré často chýbajú aj v autografoch, lebo vtedajšia prax vystačila aj bez takýchto pokynov. Často bol skladateľ aj interpretom v jednej osobe, takže neraz skladbu len naškicoval a takto sa aj zachovala. Pritom hovoríme o hudbe iba 150—200 rokov starej, a kofko je tu problémov!

Ale čo ak pôjdeme o ďalších 50 rokov dozadu, čiže od klasicizmu späť do barokovej epochy, kde notový zápis neznamenal často viac ako kostru, v hlavných črtách natičenú skladbu?! Dôležitú harmonickú výplň skladateľ naznačil len číslovaným basom a vedúce melodické hlasy sa viac alebo menej ozdobovali, vyšperkovali; ani tieto maniéry sa nevypisovali, ale len realizovali podľa určitých vžitých dobových pravidiel improvizáciou pri reprodukcii. Presné vypísanie notového textu proste nebolo vtedy potrebné. Dnes by však neraz ani vzdelaný hudobník nedokázal štýlove korektne z listu zahrať číslovaný,

bas, čo kedysi bez väčších ťažkostí dokázal trebárs dedinský kantor. Žijeme však v iných časoch, notový text dnes treba riadne pripraviť a všetko vyznačiť. Vtedy sa často neudávalo ani presnejšie nástrojové obsadenie, dôležitá bola výška ladenia, a nie druh nástroja (napr. v triovej sonáte).

A keď sa vraciame ešte ďalej do minulosti (renesancia), nachádzame napr. nad skladbami nápisy ako „K spevu alebo hre na rôznych druhoch nástrojov“ a pod. Vtedy použité nástroje sa medzitým prestali používať. Túto starú hudbu neraz treba ešte len transkribovať do dnes používanej modernej notácie, aby vôbec bola čitateľná treba riešiť otázky metroritmickkej štruktúry a iné základné problémy.

Čím ďalej sa vraciame, tým hustejšia je hmľa, ktorá nás obklopuje. Azda nie je potrebné pokračovať vo výpočte problémov, aby bolo jasné, že ich je veľa a že sú náročné. Od hľadania a výberu po prípravu k interpretácii je dlhá cesta a potrebná je pritom spolupráca mnohých odborníkov. Chceme len dodať, že dnes prevláda snaha pripraviť skladby vo filologicky exaktnej, textove autentickej podobe, pričom súčasne vo väčšine moderných edícií ide o vydania, kde prevláda snaha o spojenie teoreticko-vedeckej stránky s praktickými zreteľmi interpretačnými.

Aby sa z mŕtvej hudobnej minulosti stala živá súčasť dnešného hudobného života, je potrebné, aby sa k načrtnutým dvom základným bádateľským oblastiam muzikologickej činnosti — historickej i heuristickej — pridružila do tretice vlastná hudobnoreprodukčná prax, patrične nadväzujúca na výsledky teoretickej práce.

Treba sa pýtať, či štýlove korektná notová predloha sama osebe zaručuje alebo postačuje k štýlove primeranej interpretácii a či štýlová interpretácia znamená aj historicky vernú interpretáciu.

Na prvú otázku možno odpovedať, že od predlohy, nech by bola akokoľvek autentická, po jej adekvátnu realizáciu vo sfére predvádzacej praxe je neraz ešte dosť ďaleko, problémy sa vlastne ešte len začínajú. Ani najpodrobnejší notový text nie je tak presný, že by všetko jednoznačne fixoval. Ostáva tu ešte dosť široké pole pre tvorivý prístup interpreta, patrí to k podstatným danostiam hudobného umenia. Časti staršej generácie reprodukčných umelcov je neraz ešte bližšia romantická póza, zvukový objem, citová hypertrofia. No toto dnes už nie je prevládajúcim ideálom. Je však aj nesporné, že nový ideál sa nezrodil ľahko, ani cez noc; konzervativizmus, zotrvávanie na nesprávne chápanej úcte k tradíciám, nedostatočné historické znalosti a pod. boli ešte silnými brzdamí. Aby sme menovali iba jediný hudobnoreprodukčný odbor a troch hlavných skladateľov jediného storočia: iste nie je náhodou, že ešte vždy máme na svete veľmi málo vynikajúcich mozartovských dirigentov, ešte menší je počet skutočne významných bachovských dirigentov, a na ideálneho haydnovského dirigenta ešte len musíme čakať.

Na druhej strane sa na ceste k dosiahnutiu ideálu štýlovej reprodukcie už nemalo urobilo a robí. Môžeme hovoriť už o pomerne širokom hnutí. Aby sme ostali pri 18. storočí a orchestrálnej hudbe: prevláda poloorchesterálna forma interpretácie komornými orchestrami (ktoré vyrástli ako huby po daždi), generálny bas sa obsadzuje čembalom, repertoár sa podstatne obohatil o veľké množstvo neznámych skladieb. Ideálom je stíhly zvuk, citová striedmosť, výrazová prostota, jasné kontúry, jemné nuansovanie, transparentnosť atď. (To sa, pravda, nevzťahuje iba na hudbu orchestrálnu!) Renesančná vokálna hudba sa interpretuje malým, zvlášť školeným počtom hlasov, inštrumentálna hudba tej doby sa oživuje na originálnych alebo podľa pôvodných vzorov konštruovaných historických nástrojoch. Rodia sa aj osobitné súbory pre starú hudbu, početní interpreti sa zasväcujú iba tejto úlohe a stávajú sa vyhľadávanými špecialistami na tomto poli; sami neraz pracujú aj teoreticky, vnikajú do špecifických otázok reprodukcie, pripravujú staré rukopisy a pomáhajú vytvárať tradíciu štýlovej interpretácie.

Na druhú otázku, či totiž štýlová interpretácia znamená aj historickú interpretáciu,

musíme odpovedať záporne. Nazdávame sa totiž, že to sú dve rôzne veci, ktoré nemožno stotožňovať. Veď nechceme neživotnú históriu, nechceme prezentovať hudobnú múmiu, ani muzeálny exponát. Žijeme v inej dobe, v iných spoločenských, psychických, technických atď. súvislostiach a danostiach ako naši predkovia.

Ilustrujeme to na charakteristickom príklade. Autori učebníc nástrojovej hry prvej polovice 18. storočia (napr. Quantz, Matheson, Ph. E. Bach, L. Mozart a i.) kladli až unavujúci dôraz na požiadavku, že reprodukčný umelec sa musí dostať či nachádzať v tom istom afekte, aký panuje na tom-ktorom úseku či časti skladby, aby príslušný afekt mohol interpret primerane vyjadriť. Zachovať túto požiadavku pri dnešnej interpretácii je už preto vylúčené, lebo poučky afektovej teórie, na znalosti ktorej sa zakladalo vnímanie hudby v barokovej epoche, sú dnešnému poslucháčovi a interpretovi v podstate neznámym pojmom, naša mentalita je odlišná. My dnes apercepujeme barokovú hudbu z celkom iných hľadísk, táto tvorba pôsobí na nás inými stránkami; ani interpret túto hudbu dnes nereprodukuje rešpektovaním zložitých pravidiel afektovej teórie.

Alebo bolo by napr. mysliteľné, aby sa dnes kvôli historickej vernosti v starých operách opäť zaviedol kult kastrátov, ktorý kedysi bol tak v móde?!

Uveďme iný príklad. Husle v barokovej epoche mali kovom neovinuté črevové struny, tzv. duša i basový trámec boli útlejšie, menších, rozmerov, ladenie (tzv. komorné „a“) bolo nižšie, používali sa iné sláčiky s oveľa slabším tlakom na struny atď. a to všetko malo za následok oveľa miernejší, jemnejší, zastretý, proste iný zvuk; rozdiel medzi vtedajším a dnešným zvukom huslí — hoci nástroj ako taký sa vo svojej podstate nemenil! — je prekvapujúci, čo každý potvrdí, kto mal možnosť počuť takto upravený nástroj.

Nakoniec ešte jeden príklad. Je iste zvláštnym zážitkom počuť trebárs Haydnovu klavírnú sonátu na dobovom historickom nástroji. Lenže naše uši, od narodenia zvyknuté na zvuk moderného krídla, sú sprvu prekvapené zvukovou „nedokonalosťou“ prvých klavírov, nevďak a priori imputujeme skladbe zvuk dnešného nástroja, o ktorom autor pri kompozícii diela nemal zdanie. Pre labužníkov a úzky kruh znalcov má takáto interpretácia na autentickom nástroji iste význam (ako bezprostredne, jasne sa autorove myšlienky objavujú v tejto verzii!). No v bežnej koncertnej praxi sa zatiaľ širšiemu publiku táto hudba len zriedka bude môcť prezentovať v takej podobe. Dôležité je však podotknúť, že dokonca ani v takýchto prípadoch nemožno dosiahnuť dokonalú historickú vernosť interpretácie, čo nie je ani cieľom.

Na spôsob predvádzania starej hudby nemožno dať jednoznačné, samospasiteľné recepty. Je viacej možností, spôsobov a ciest k jej štýlovej realizácii, a to je napokon správne, lebo hudba v každej reprodukcii oživa trocha iným, odlišným spôsobom a každý z nich môže byť primeraný, správny, dobrý, štýlový (a naopak).

Neodvraciam sa od falošných, skresľujúcich romantických nánosov preto, aby sme šli za druhým extrémom, k otrockej historickej autentičnosti, ktorá napokon nie je, ako sme videli, dôsledne ani uskutočniteľná. Ide o štýlovo čisté, korektné oživenie na základe dnešných znalostí a požiadaviek na reprodukciu starej hudby.

Čoraz širší okruh poslucháčov si dnes žiada v tejto podobe počuť nielen známe, ale aj neznáme diela veľkých klasikov, ako aj skladby menších majstrov, ktorých diela ostali po stáročia nemé a zabudnuté.

V hudbe zašlých epoch a jej adekvátnom oživení nachádza naša doba významné posolstvo, ktoré obohacuje dnešného poslucháča aktuálnym estetickým zážitkom a stáva sa integrujúcou súčasťou kultúrneho povedomia našej doby. Zdá sa, že ďalšie perspektívy tohto trendu znovuoživenia starej hudby v našej prítomnosti sú nanajvýš sľubné.

PAVOL POLÁK

Čo očakávam od dejín hudby

HERMAN KELLER

Koľkokrát sa nás opýtajú žiaci študujúci hudbu a kolegovia z odboru: Ktoré dejiny hudby by ste mi odporúčali? Je to otázka, ktorú vo všeobecnosti ani nemožno zodpovedať; nielen stupeň vzdelania a nároky, ktoré stavia čitateľ, sú veľmi rôznorodé, lež rovnakým spôsobom aj nároky, ktoré kladie takéto dielo na svojich čitateľov. Pokiaľ ide o užívateľov, možno ich rozdeliť do troch skupín: študujúcich hudbu, milovníkov a odborných hudobníkov.

Najľahšie možno zodpovedať otázku študujúcemu hudbu: hľadá učebnicu, čo mu krátko a prehľadne sprostredkuje látku, ktorú potrebuje na skúšku. Sú tu dve osvedčené diela, z ktorých možno voľiť: učebnica od H. J. Mosera¹ a druhá od K. H. Wörnera². Je tu počet zobrazení skoro neprehľadne veľký, ktoré sa obracajú na milovníkov hudby, hľadajúceho nie učebnicu, lež čítanku. Úchytom spomeniem iba niekoľko mien: E. Preussner³, F. Högler⁴, H. Engel⁵, H. J. Moser⁶ a práve najnovšie dejiny hudby od H. Rennera⁷. Odborný hudobník uprednostní príručku G. Adlera⁸ alebo príručku hudobnej vedy od Bückena⁹, z menších diel azda dielko J. Handschima¹⁰. O otázkach a problémoch, pred ktorými stoja všetky tieto diela, ako krátky prehľad, je zhrnutý v nasledovnom.

Na prvom mieste stojí otázka ohraničenia látky: dejiny hudby všetkých národov a čias, alebo len dejiny kresťanského Západu? Keďže sú nám známe len posledné menované, musím úvodný popis mimoeurópskych kultúr nevyhnutne oprieť o sekundárnu literatúru. Samozrejme, dostať v predaji exotickú hudbu na platniach, najmä z blízkeho a ďalekého Východu, no zážitok tejto hudby nevyhnutne predpokladá aj zažitie kultúry, z ktorej vyrástla, čo prevažnej časti poslucháčov a čitateľov chýba. O samotnej gréckej hudbe úprimne povedal Herrmann Abert, že bez povšimnutia si veľkého počtu nepriamych dôkazov, ktoré o nej máme, nemôžeme jej rozumieť. Tak je aj prirodzené a pochopiteľné, že všetky zobrazenia západných dejín hudby o ranej dobe a stredoveku sú len prehľadom; čím väčší sa približujeme prítomnosti, tým rozsiahlejšie a živšie bude zobrazenie. Len Handschin, ako dôkladný znalec starej hudby, rozoberá novú hudbu tak málo obšírne ako starú. Dôsledok toho je, že pri popise 19. storočia, štyroch — podľa naturelu odlišných skladateľov — ako Brahmsa, Brucknera, Cézara Franka a C. Saint-Saënsa popisuje súhrnne na dvoch stranách¹¹, na menšej ploche, akú priznáva skladateľovi Franzovi Lisztovi!

¹ Hans Joachim Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte* (jetzt Schneider, Tutzing).

² Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik* (Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen).

³ Eberhard Preussner, *Musikgeschichte des Abendlandes* (Hollinek, Wien).

⁴ Fritz Högler, *Geschichte der Musik* (Österreichischer Bundesverlag, Wien).

⁵ Hans Engel, *Musik der Völker und Zeiten* (Schroedel, Hannover).

⁶ Hans Joachim Moser, *Kleine deutsche Musikgeschichte* (Cotta, Stuttgart).

Musikgeschichte in hundert Lebensbildern (Reclam, Stuttgart).

⁷ Hans Renner, *Geschichte der Musik* (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart).

⁸ Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte* (Schneider, Tutzing).

⁹ Ernst Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft* (Athenaion, Potsdam).

¹⁰ Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick* (Räber, Luzern 1948).

¹¹ Ebda. S. 365 f.

Pokiaľ ide o rozdelenie epoch, väčšina autorov prevzala z dejín kultúry a dejín umenia to obvyklé. Výhoda je v tom, že pojmy ako gotika, renesancia a barok sú všeobecne zrozumiteľné. Tu však vnikala do okruhu ostatných umení viachlasná hudba Západu až neskôršie, a preto sa aj rýchlejšie vyvinula a menila než tamtie. Medzi rečou Homéra a Shakespeara je menší rozdiel, než medzi hudbou gotiky a baroka, medzi Lessingom a Thomasom Mannom je menší rozdiel ako medzi pozdnými dielami Bacha a ranými Haydna, hoci medzi nimi je iba niekoľko rokov. Ak sa však pokúsime odvodiť dejiny hudby z jej vlastných zákonov, dá sa jasne ohraničiť len jedna jediná epocha, doba generálbasu (1600—1750). Každé takéto zadelenie je iba pomocnou konštrukciou; ako vydarený uznávam pokus H. J. Mosera považovať pre posledné storočia periody po 150 rokoch: 1150 — 1300 — 1450 — 1600 — 1750 — 1900, ktoré hranice štýlu v skutočnosti aj predstavujú.

Ďalej sa natíska otázka, či majú dejiny hudby vyberať jednotlivé oblasti (ako napr. operu, oratórium, sonátu a i.). Staršie dejiny hudby tak nepokračovali; v mnohých prípadoch bolo to práve putovanie po štítoch od jedného veľkého majstra k druhému (napr. Bach — Händel — Gluck — Haydn — Mozart — Beethoven), menší majstri stáli vtedy v tieni veľkých. Po roku 1900 nastalo protiprúdenie, skoro anonymný pohľad na dejiny: „Dejiny hudby ako dejiny jej formovej premeny“¹². Vystúpili v nich jasne veľké vývojové črty, dielo a osobnosť majstrov sa však už viac neobjavili vo svojej celistvosti. Tak sa musel napr. Schubert rovnako pri nemeckej piesni ako pri „Inštrumentálnej hudbe 1750—1828“, ba dokonca pri oratóriu a opere hľadať. A práve u Schuberta je evidentné, že všetky jeho diela vyvierajú z výraznej osobnosti, ktorú by sme chceli mať zobrazenú ako celok.

Po týchto otázkach usporiadania a rozdelenia látky sa žiada nadhodiť otázka, či a do akej miery majú uvádzať dejiny hudby notové príklady. Nejestvuje žiadne zobrazenie dejín umenia, ktoré by sa mohlo obísť bez bohatého obrazového materiálu, prezretie čoho ozrejmuje to, čo môže slovo len všeobecne opísať. V hudbe je to inak: obraz možno ako celok reprodukovat' a uchopiť (nech je reprodukcia hocikako nedokonalá), notový príklad obsiahne väčšinou len niekoľko taktov, spravidla uchopí zo zväzku len jeden hlas; k tomu len hudobne vzdelaný čitateľ vie čítať notový text práve tak ako slovný. Preto väčšina dejín hudby obmedzuje notové príklady, ako len môže, alebo ich vôbec vynechá. Možno, pravda, povedať, že dnes pomocou rozhlasu a gramofónových platní znalosť literatúry 18. a 19. storočia a súčasnosti tak zovšeobecnela, že príklady z tohto obdobia sa ušetria. O to dôležitejšie sú však pre staršiu, najmä pre stredovekú hudbu. Ideálnym spôsobom sú podľa toho tieto problémy vyriešené v anglickej „History of music in sound“¹³, je to riešenie, ktoré poskytuje pre stredovekú hudbu textové zošity a gramofónové platne; príslušné diela sú vydané v textovej knihe a okrem toho aj v partitúre. Tak sú slovo, notový obraz a živý zvuk spojené spôsobom, aký si možno len želať. Zo skúsenosti, že dejiny hudby bez priložených príkladov zostanú suché, že však obšírne príklady by rozbili text, vznikli k dejinám hudby osobitné zbierky príkladov, z ktorých najznámejšia je asi od Scheringa¹⁴. Popri nej možno spomenúť americkú od Davisona a Apela¹⁵ fažiskom ktorej je hudba stredoveku. Obe diela sú veľmi užitočné, majú však nevýhodu v tom, že upúšťajú od všetkých vysvetliviek (udávajú len bibliografické pramene). „Synopsis“, porovnanie textu dejín hudby s neodvisle od nich vzniknutou zbierkou príkladov je však namáhavé a v niektorých prípadoch márne. Treba preto spomenúť ešte dve menšie zbierky príkladov, ktoré uvádzajú aspoň krátke vysvetlivky k príkladom: Einstein¹⁶ a Della Corte¹⁷.

Kde nevystačuje výrazová sila slova, môže prísť na pomoc azda obraz? Sotva jestvujú teda dejiny hudby, ktoré upúšťajú od obrazov, nech sú to portréty veľkých majstrov, faksimiliá titulných listov a i. Tak sa objavujú, podobne ako zbierky príkladov, aj obráz-

¹² Paul Bekker, *Geschichte der Musik als Geschichte der musikalischen Formwandlungen* (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1926).

¹³ Oxford History of music in sound (Oxford University Press, London 1953).

¹⁴ Arnold Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (Breitkopf, Leipzig 1931).

¹⁵ A. Davison und Willi Apel, *A historical Anthology of music*, 2 Bände (Harvard University Press, Cambridge Mass. 1946 und 1948).

¹⁶ Alfred Einstein, *Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte* (Teubner, Leipzig 1917).

¹⁷ Andrea della Corte, *Scelte di musiche, per lo studio della storia* (Ricordi, Mailand 1928).

kové dejiny hudby. Nemôžu uviesť do hudby práve tak ako notové príklady, no môžu poskytnúť poňatie o svete, v ktorom hudba žije. Tu treba spomenúť jednozväzkové ob-
 rázkové dejiny hudby od Karola M. Komma¹⁸, ktoré pamätajú najmä na milovníka hudby.

Ku kritériám, podľa ktorých možno posúdiť zobrazenie dejín hudby, pristupuje ešte otázka odhadu hodnôt. Má rozhodujúci význam tak pre praktického hudobníka, ako aj pre milovníka hudby, no nie pre vedca, ktorý považuje za svoju hlavnú úlohu podať zprávu o tom, čo bolo. Ale ani on sa neobíde bez odhadu hodnôt. Zameria prietor, ktorý prikáže skladateľovi podľa odhadu hodnoty, ktorý sa vytváral cez generácie, takže o vý-
 zname veľkých majstrov jestvuje akési consensus omnium, o čom sa iba zriedka pochybuje. A predsa by sme sa chceli z dejín hudby dozvedieť, na čom sa zakladajú tieto odhady hodnoty. Je to úloha dejín štýlu, ale tieto to samy nerozlúšťa: čo pochopí hudobník intuitívne, možno často racionálnym rozumom ťažko dokázať. Len niekoľko prí-
 kladov: Chopinov etudy majú platnosť klasických diel, viac ako sto rokov ich hrajú celé tisíce bez toho, že by sa opotrebovali, prečo nie aj Lisztove? Alebo kde stojí napí-
 sané, že Löwe napísal niekoľko geniálnych a tak veľa slabých balád? Alebo: nie je pre nás zahanbujuce, že až jeden neodborník — básnik Carl Spitteler — hovoril o slabých stránkach Schubertových sonát? Alebo: všetky dejiny hudby zaznamenávajú preniknu-
 tie opernej hudby do cirkevnej na počiatku 18. storočia, ale len Alfred Einstein¹⁹ ho s celou rozhodnosťou hodnotil ako „prehrešenie evanjelickej cirkevnej hudby“. Alebo: kde sa nájde ešte dnes nezaujatý kritický súd o nedostatočnom formovaní Bruckne-
 roových symfonických častí? Takéto vyčíslenie by mohlo pokračovať ad infinitum. Arnold Mendelssohn povedal vo svojich zápiskoch²⁰, že ho kritické sudy súčasníkov vždy zauji-
 mali, lebo nie sú iba svedectvami nedorozumení alebo dokonca nevraživosti. Ako by získalo zobrazenie, keby vynieslo (a zdôvodnilo) viac odhadov hodnoty! Keby sa rozde-
 lil svetlo a tieň! Aké bledé je a biedne to, čo musí povedať Kretzschmar v dejinách ope-
 ry²¹ o Wagnerovi!

Aj v zobrazení jediného skladateľa sa nedostatočne rozlišuje medzi hlavnými a ved-
 ľajšími dielami. Výnimočné postavenie Mesiáša ako „sacred oratorio“, ako ho sám Hän-
 del nazval, nie je vôbec vyzdvihnuté vo viacerých uvedených dielach (celkom odhliad-
 nuc od vynikajúceho dejinného významu tohto diela). Domenico Scarlatti je ako klavírny
 komponista jedinečným fenoménom: ale viacero diel hovorí iba o predklasicknej forme
 jeho sonát. A ktoré dejiny hudby by náležite vyzdvihli posledných päť Beethovenových
 sonát z jeho komplexného diela? Dost o tom!

Po všetkom, čo sa tu povedalo, mohlo by byť jasné, že nijaké dejiny hudby nemôžu
 zadosť učiť požiadavkám, ktoré by sme chceli na ne klásť, že nijaké dejiny nemôžu
 splniť všetky želania, lebo všetky musia mať „les défauts de ses vertus“, nedostatky
 svojich predností. Predpokladajúc toto, zmieňme sa aspoň nakrátko o najnovších, práve
 vydaných dejinách hudby od Hansa Rennera²². Renner dokázal svojim vo veľkom náklade
 rozšíreným koncertným sprievodom²³, že ovláda umenie opísať hudbu slovami bez toho,
 že by sa stal banálnym alebo nič nehovoriacim! Táto schopnosť sa uplatňuje aj v jeho
 dejinách hudby, v ktorých múdro obopáva úskalí, na ktorých už nejedny dejiny hudby
 stroskotali. Preberá obvyklé rozdelenie epoch (starovek — stredovek — renesancia, ob-
 dobie generálbasu — klasika — 19. storočie), doslov uvádza tabulárny prehľad o noto-
 vom písme, orchestrálnom obsadení, hudobných nástrojoch a odborné hudobné názvoslo-
 vie; veľkých majstrov ponecháva uprostred dejinného toku a vo vnútri ich zobrazenia
 umožňuje jasne vystupovať ich hlavným dielam. Tak možno tieto dejiny hudby, určené
 predovšetkým pre laika, pre svoje dobre fundované sudy odporúčať aj odborníkovi. Prie-
 bežné písanie dejín musí nevyhnutne upustiť od mnohých podrobností. Tieto nech si
 čitateľ nájde v hudobnom lexikone, ktorý je pre každého, kto pestuje hudbu, tak isto
 nepostrádateľný ako dejiny hudby. Či sa rozhodne pre Mosera²⁴ alebo Riemanna²⁴ —

vydanie z roku 1929, pretože nové ešte nie je hotové — alebo pre mnohovezvázkovú ency-
 klopédiu „Hudba v dejinách a prítomnosti“²⁵, závisí od jeho nárokov. Ďalšie dodatky
 k všeobecným dejinám hudby tvoria čiastkové dejiny hudby, ako napr. Malschove dejiny
 nemeckej hudby²⁶, pričom možno v každom prípade, pokiaľ sa týka skorších epoch, po-
 chybovať o tom, či možno zo zväzku európskej hudby vyňať nemeckú hudbu, k tomu
 dejiny jednotlivých žánrov, ako Georgiova klavírna hudba²⁷, alebo Frotscherove Dejiny
 organovej hry a organovej skladby²⁸. Najdôležitejšie dodatky tvoria však, samozrejme,
 biografie veľkých majstrov. Je ich už skoro priveľa a väčšina popisuje obširne a lásky-
 plne život, o dielach však hovoria súhrnne. Popri veľkých klasických dielach, ako bio-
 grafiách o Bachovi od Spittu²⁹ a Schweitzera³⁰, o Mozartovi od Aberta³¹ a Paumgartne-
 ra³², stojí ešte veľa malých, populárnych diel rozličnej hodnoty. Vyzdvihnúť treba
 Brahmovu biografiiu od Hansa Gala³³ a o Johannovi Straussovi od Hansa Ed. Jacoba³⁴,
 obe možno dostať ako vreckové knižky. V knižnici priateľa hudby by nemali chýbať diela
 o štýle, forme, prevládajúcej praxi a z iných oblastí, ktorými sa tu nemožno zaoberať,
 viedlo by to príliš ďaleko. Končíme. Náš prehľad, do ktorého sa zaplietli aj niektoré
 úvahy o hodnote, má uľahčiť čitateľovi voľbu a vyvolať v ňom vedomie, čo očakáva od
 dejín hudby. Potrebné peniaze na to si obstará aj učiteľ hudby so skromným príjmom,
 ale či bude mať aj čas, aby diela prečítal a osvojil si ich? Môže tak urobiť iba vtedy, ak
 si vezme k srdcu Schopenhauerove slová, ktoré majú dnes možno väčšiu platnosť ako
 pred sto rokmi: „... ak chceme čítať dobré, nemáme čítať to zlé“.

Preložil Otto Kaušitz

Herman Keller

Preklad z časopisu Musica, roč. 1966, Bärenreiter-Verlag, Kassel.

¹⁸ Karl Michael Komma, *Bildgeschichte der Musik* (Kröner, Stuttgart 1961); demnächst erschie im
 Bärenreiter-Verlag, Kassel, der Band: Francois Lesure, *Musik und Gesellschaft im Bild, Zeugnisse
 der Malerei aus sechs Jahrhunderten*.

¹⁹ Alfred Einstein, *Musikgeschichte* (Aus Natur und Geisteswelt), (Teubner, Leipzig 1917).

²⁰ Arnold Mendelssohn: *Gott, Welt und Kunst* (Insel-Verlag, Leipzig 1949).

²¹ Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper* (Teubner, Leipzig 1919).

²² Hans Renner, *Konzertführer* (Reclam, Stuttgart 1959).

²³ Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, 2 Bände (Sikorski, Hamburg 1953).

²⁴ Hugo Riemann, *Musiklexikon*, 2 Bände (Berlin 1928), 11. Auflage (Schott, Mainz).

²⁵ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (bis 1966 12 Bände) (Bärenreiter-Verlag, Kassel, ab 1951).

²⁶ Rudolf Malsch, *Geschichte der deutschen Musik* (de Gruyter, Berlin 1928).

²⁷ Walter Georgii, *Klaviermusik*, 4. Auflage (Atlantis-Verlag, Freiburg, 1950).

²⁸ Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2 Bände (Messeburger,
 Berlin, 1936).

²⁹ Philipp Spitta, *J. S. Bach, neue Auflage* (Breitkopf, Leipzig, 1962).

³⁰ Albert Schweitzer, *J. S. Bach, viele Auflagen* (Breitkopf, Leipzig, 1908).

³¹ Hermann Abert, *W. A. Mozart, 2 Bände* (Breitkopf, Leipzig, 1919).

³² Bernhard Paumgartner, *Mozart* (Atlantis Verlag, Zürich und Freiburg, 1945).

³³ Hans Gal, *Johannes Brahms* (Ro-Ro-Ro-Taschenbuch).

³⁴ Hans Eduard Jacob, *Johann Strauss* (Ro-Ro-Ro-Taschenbuch, 1953).

DEJINY HUDBY-

Každá učebnica dejín hudby sa obyčajne začína úvodnou kapitolou o význame dejín hudby pri štúdiu hudobnoteoretických predmetov, ale aj pri štúdiu hry na jednotlivých nástrojoch a najmä pri štúdiu konkrétnych hudobných skladieb. Niet praktického muzikanta, ktorý by sa v dnešných časoch masového vzdelávania nášho národa nebol tieto úvodné kapitoly naučil v nejakom krátkodobom kurze alebo v určitej forme štúdia na našich konzervatóriách, prípadne hudobných vysokých školách. Naučil sa túto kapitolu bez ohľadu na to, či s ňou súhlasil alebo nie. Je to jednoducho predpísaná učebná látka, bez ktorej teoreticky nemožno dosiahnuť vysvedčenie vzdelaného muzikanta. A huslista alebo trúbkar, klavirista alebo trombonista sa popri mnohých iných „nepotrebných“ vedomostiach z jazyka slovenského alebo z dejepisu, z hudobnej teórie alebo z hudobnej estetiky, ba aj z dejín literatúry vlastného nástroja naučí aj toto aj mnohé iné aj z dejín hudby. Na to, aby bol z neho dobrý hráč na svojom hudobnom nástroji, stačí mu denne cvičiť x hodín, nadobudnúť dobrú techniku hry na nástroji; orchestrálny alebo sólový hráč (ani so stredoškolským ani s vysokoškolským vzdelaním) viac nepotrebuje. Na konkurzoch sa ho nik nepýta na látku z hudobnej teórie alebo z dejín hudby, tým menej zo slovenského pravopisu. Stačí teda, keď si praktický muzikant vytrpí svoje z týchto predmetov počas štúdia na konzervatóriu, prípadne na vysokej škole. Že sú tieto predmety skutočne zbytočné, na to nemožno nájsť dosť argumentov mnohých našich pedagógov (neskúmajme stupeň školy), ktorí neovládajú ani slovenský pravopis a počas predchádzajúceho štúdia ich nikto „nenútil“ seriózne študovať dejiny hudby alebo hudobnú teóriu a dnes, po mnohoročnom odstupe, už neovládajú učebnú látku ani tak ako ich žiaci v základnom štúdiu na konzervatóriu. Kým teda na jednej strane školská správa, zodpovedá za úroveň i náplň vzdelania budúcich profesionálnych muzikantov v porovnaní s požiadavkami spoločnosti na vzdelanostnú úroveň v ostatných oblastiach spoločenskej praxe (rovnocennosť matúry na našich konzervatóriách a možnosť vstupu na ktorúkoľvek vysokú školu, rovnocennosť pedagogického vzdelania učiteľov LŠU s učiteľmi na všeobecnovzdelávacích školách atď.) nemôže teoreticky ustúpiť od vyučovania všeobecnovzdelávacích a hudobnovzdelávacích predmetov na našich konzervatóriách, na druhej strane badať stály tlak hudobnej praxe, a to i cez učiteľov hlavného hudobného nástroja (tlak žiakov v dennom alebo diaľkovom štúdiu pokladajme za samozrejmy), členiť predmety na konzervatóriu na prvoradé, druhoradé, treťoradé, ba na potrebné, nepotrebné i zbytočné. Nehovoriac už o tom, že niektoré predmety vlastne nestoja ani za to, aby sme ich akokoľvek klasifikovali. A tu sa vlastne začína problém tohto príspevku: Sú dejiny hudby skutočne druhoradým predmetom pri výchove praktických muzikantov a hudobných pedagógov? Vyučujú sa dejiny hudby na našich konzervatóriách s dostatočnou náplňou a na dostatočnej úrovni? Prečo sú dejiny hudby pre mnohých žiakov ťažké? Čím by mohli dejiny hudby prispieť k vzdelanosti našich muzikantov? Čo by dejiny hudby potrebovali od našej školskej správy a od praktických muzikantov?

O tomto probléme by sme vôbec nemuseli písať, lebo teoreticky nikto nevystúpil proti jeho zaradeniu do učebných plánov a pravdepodobne nikto neuvažuje o ďalšom rozšírení a zdôraznení významu tohto predmetu. No aj na probléme tohto predmetu v praxi našich konzervatórií a hádam aj vysokých škôl vidieť určitú charakteristickú črtu našej spoločnosti, v ktorej je mnoho v poriadku na papieri, ale katastrofálne málo v praxi. Ako príklad uvediem náplň a úroveň učebnic hudobnej výchovy na základných deväťročných školách. Keby sme na prijímacích skúškach do I. ročníka konzervatória prijali len tých pár zaničených pre hudobné umenie, ktorí dobre ovládajú hudobnoteoretickú látku z týchto učebníc (samozrejme, pri požiadavkách dobrej hry na nástroji), mohli by sme prijať len malý zlomok žiakov na konzervatórium. Na papieri teda máme hudob-

barometer hudobnej vzdelanosti?

nú výchovu s prijateľnými učebnicami, ale túto látku si ťažko osvojí aj ten zlomok detí vybraných na konzervatórium. Neopovázim sa usudzovať o úrovni hudobnoteoretických a hudobnohistorických vedomostí u tých absolventov ZDS, ktorí sa nechcú ďalej hudobne vzdelávať alebo z rozličných dôvodov nemajú hudbu radi.

Je už všeobecne prijatá axióma, že muzikanti radšej hudbu hrajú, ako o nej hovoria. (Mohli by sme tu, pravda, vymenovať celú škálu profesií od maliarov po technikov a športovcov, ktorí tiež radšej konajú, ako hovoria o svojich výkonoch). A od toho je už len krok, aby sme všetky reči o hudbe považovali za okrajové, ba až za menejcenné a škodlivé. V praxi som sa neraz stretla s opovrhlivým pohľadom diplomovaného muzikanta, keď niekto o hudbe hovoril, písal, nevedel hrať virtuózne na niektorom hudobnom nástroji. Hoci na druhej strane môžem uviesť z praxe ďalšiu skúsenosť, že skutočne hudobne nadaní žiaci s emocionálnymi a intelektuálnymi schopnosťami ďalšieho vývoja nikdy nemali ťažkosti s pochopením hudobnoteoretických problémov a s pojmovým myslením o všeobecných alebo konkrétnych problémoch hudby, prípadne konkrétnej hudobnej skladby. Pritom nemožno nič meniť na skutočnosti, že hudobnoteoretické predmety a najmä dejiny hudby potrebujú dostatočnú zásobu vedomostí o konkrétnych javoch hudobného života súčasnosti i minulosti, že potrebujú dostatočnú zásobu odborných terminov, adekvátnych javom a faktom hudobného umenia, a — samozrejme — dostatočnú schopnosť logického myslenia tieto javy a fakty poznať, vysvetliť a ďalej tvorivo rozvíjať na príslušnej úrovni svojho veku a vzdelania. Naš hudobný život sa totiž, najmä v styku medzi ľuďmi, ktorých často nazývame hudobným obecnstvom, bez týchto racionálnych komunikatívnych prostriedkov nezaobíde. Hoci nepopieram intuitívnu muzikalitu, schopnú priviesť praktického muzikanta k zdravému pochopeniu notového zápisu a k skutočne umeleckej interpretácii (alebo kompozícii) určitej skladby, predsa si myslím, že v takomto prípade ide vždy o zjav výnimočný, ktorého schopnosti sa len zriedkavo môžu uplatniť napríklad v hudobnej pedagogike a všade, kde nestačí skladbu len zahrať.

Nechcem porovnávať bohatstvo faktov a javov, množstvo adekvátnych terminov, časový záber učebnej látky z dejín hudby s tými istými úkazmi v učebnej látke hudobnej teórie (harmónie a foriem), tým menej v učebnej látke napríklad hry na hlavný nástroj. Ostáva nespornou skutočnosťou, že dejiny hudby sú náročné na vedomosti o faktoch hudobnej kultúry minulosti a súčasnosti, o ich problémoch a vývojových tendenciách v najširšom možnom teritoriálnom a časovom zábere. Niet problému v hudobnoteoretických a hudobnopraktických a vari ani všeobecnovzdelávacích predmetoch, ktorý by sa nemohol alebo azda nemal odzrkadliť v učebnej látke z dejín hudby. A v dejinách hudby vyučovaných modernými metódami nejde len o suché fakty a javy, len o slovné, špekulatívne problémy, lebo v dejinách ide (alebo má ísť) najmä o počutú hudbu všetkých stáročí a národov. A opäť mám tu na mysli počutú hudbu nielen v jednorazovom dotyku s poslucháčom, ale aj hudbu znejúcu v ňom, v konkrétnej zvukovej podobe, hudobnom pamätou kedykoľvek vyvolateľnú a navyše logickými postupmi rozoberanú, porovnávanú a hodnotenú. Neraz som urobila prieskum u svojich žiakov na konzervatóriu a s neuspokojením som zistila, ako málo počutej hudby si odnáša absolvent konzervatória zo svojho štúdia všetkých hudobnopraktických predmetov, ako málo z aktívnej návštevy koncertov a operných predstavení alebo vlastného počúvania hudby z gramofónových platní. O tom už ani nehovorím, koľko z takto počutej hudby v absolventovi konzervatória žije v jeho hudobnej pamäti. A napriek tomu, že dejiny hudby môžu zasobiť absolventov konzervatória množstvom často potrebných faktov, môžu v nich vypestovať návyky vyhľadávať si tieto fakty a urobiť syntézu pre potrebu konkrétneho hudobného činu, že môžu naučiť aktívne poznať celý vývoj znejúcej hudby, rozmyšľať o nej

v pojmoch ľudskej reči, napriek tomu u praktických muzikantov vzniká toľko vážneho alebo primitívneho odporu k dejinám hudby. Nemôžem si to vysvetliť len nedostatkami na oboch stranách: v málo úspešnej metóde vyučujúcich tento predmet na konzervatóriách získat sympatie pre tento predmet (o jeho autorite nepochybujem ani na jednom konzervatóriu), ale i v málo adaptovaných a cvičených schopnostiach žiakov konzervatória takúto obsiahlu a náročnú látku absorbovať. Samozrejme, na oboch stranách je mnoho ďalších faktorov, ktoré nám už známy výsledok ovplyvňujú. Pokiaľ ide o školskú správu a učiteľov tohto predmetu, spomeniem len to, že doteraz niet zdôvodnených učebných osnov tohto predmetu a že sa miesto a rozsah tohto predmetu vo výchovnom a vyučovacom procese na konzervatóriách často mení. Čo sa mi vonkoncom nepáči, je to, že zriedkakedy sa sama dozviem, prečo k takej alebo onakej zmene došlo. Nehovorím už o tom, že zo strany zodpovedných školských pracovníkov často odznievajú polosúkromné názory, že z dejín hudby netreba robiť hudobnú vedu, že raz treba klásť dôraz na fakty, inokedy na estetické hodnotenie a pod. Raz školská správa zistila, že absolventi konzervatória poznajú málo hudobných skladieb, a hneď zaviedla do učebných plánov konzervatória veľmi potrebný predmet (hudobnú literatúru), no potom ho bez odôvodnenia zrušila, a to bez toho, že by sa bolo zabezpečilo poznávanie hudobných skladieb u budúcich hudobných profesionálov inakším spôsobom. Nehovoriac o tom, aké pedagogické problémy spôsobuje skutočnosť, že časove a obsahove najnáročnejšia látka z najstarších dejín svetovej hudby je zaradená do I. ročníka, v ktorom žiaci ani svojou rozhradenosťou v ostatných problémoch hudobnej kultúry, ale ani svojimi vekovými schopnosťami na túto látku nestačia. Pochopiť abstraktnú látku nizozemskej polyfónie s náročným slovníkom učebnice dejín hudby sa stáva skutočne kameňom úrazu nejdneho prvoročníka konzervatoristu. Na druhej strane žiaci sami sa málo snažia prekonať tieto nedostatky rozvíjaním vôľových a rozumových schopností systematicky pracovať na takomto ťažkom úseku intelektuálnej práce. Viem, že to má príčiny v nedostatočných návykoch takejto práce už na ZŠ a (žiaľ) veľmi často nedostávajú povzbudenie ani od ostatných pedagógov, najmä od svojich učiteľov hlavného nástroja. A tak dochádza k škodlivej rozpoltenosti pri výchove harmonicky vzdelaného muzikanta a človeka, ktorý často už na začiatku svojho štúdia na konzervatóriu zistí dvoj- i viackrátnejšiu výchovu nášho hudobného dorastu.

Ako učiteľka dejín hudby možno nie som povolaná vysloviť túto provokatívnu myšlienku: absolventi konzervatória sa faktove i myšlienkově, ba i terminologicky najviac naučia rozprávať o hudobných problémoch a zamýšľať sa nad nimi práve na dejinách hudby. Iste by som bola rada i za ostatných kolegov, keby túto myšlienku vyslovili sami absolventi konzervatória. Keby táto moja domnienka bola pravdivá, sama osebe by chválila výsledky našej práce pri vyučovaní dejín hudby. Ale veľmi rada pripíjmem aj opojujúce názory, že absolventi konzervatória si odnášajú dostatok hudobnoteoretických problémov a termínov z predmetov hudobnej teórie (harmónie, foriem), ba s ešte väčšou radosťou by som prijala námietky zo strany učiteľov hlavných nástrojov, že práve z tohto predmetu si absolventi konzervatória odnášajú najväčšiu zásohu hudobnoteoretických, najmä hudobnopedagogických a hudobnoestetických vedomostí najmä pri riešení problematiky hudobnej interpretácie od úrovne LŠU až po najvyššiu sólistickú úroveň. Keby totiž za týmito protínázormi stála aj realita, o toľko ľahšie a o toľko partnerskejšie by sme mohli pracovať pri vyučovaní dejín hudby a v pomaturitných ročníkoch pri riešení hudobnoestetických problémov. Žiaľ, skutočnosť je taká, že absolventi konzervatória nie sú zvyknutí riešiť hudobnohistorické a hudobnoestetické problémy interpretácie nacvičovaných skladieb. Podľa môjho názoru je to preto, že sa rozumová stránka prístupu k študovaniu hudobných skladieb od I. ročníka LŠU podceňuje, že najmä konzervatorista odkukáva technické problémy od svojho učiteľa a stáva sa skôr zručným remeselníkom ako rozmýšľajúcim umelcom, nehovoriac už o tvorivosti budúcich hudobných pedagógov. V hlbokéj úcte mám tie výnimky na vlastnej škole aj inde, ale ich možno zaradiť skutočne len medzi výnimky tohto paušalizovania. A tu kdesi sa začína problém našej hudobnej kultúry, že medzi remeselnými muzikantmi a medzi ostatným obecnstvom je hlboká priepasť vzájomného nepochopenia a v konečnom dôsledku aj odcudzenia. Len si zoberte programy koncertov našich LŠU z rozličných kútov Slovenska a posúďte ich jazykovú a hudobnú kultúru. Len sa porozprávajte s jednoduchými hráčmi našich orchestrov o práve hranej skladbe, čo súdia o jej estetické hodnote, prečo sa im páči alebo nepáči a pod. Čest výnimkám z radov praktických muzikantov, ktorí vedia správne napísať mená ako Charles Gounod, Henri Vieuxtemps, Beethoven alebo Ján Cikker. Čest aj tým hudobným pedagógom, ktorí v programe koncertu LŠU

uvedú, že Čajkovského skladba Trojka je z jeho cyklu Ročné doby alebo Schumannova skladba Snenie je z cyklu Detské scény atď. Nehovoriac už o označovaní skladieb opusovými číslami, Köchlovým zoznamom (pri Mozartových skladbách) atď. Vo všetkých týchto prípadoch ide o základné otázky hudobnej gramotnosti a vzdelanosti vôbec, nedostatky ktorej pociťujeme v praxi práve tak trápne, ako keď maturantovi alebo vysokoškolskému ktorejkoľvek profesie (teda i hudobnej) robia ťažkosti základné otázky pravopisu aspoň jednej literárnej reči na svete, v našom prípade slovenskej. Dokiaľ praktický muzikant len hrá na svojom nástroji a nemusí komunikovať so svojím prostredím meno skladateľa, názov skladby a prípadne historicko-esteticky hodnotiť jej miesto v svetovej hudobnej kultúre, dalo by sa všeličo pochopiť a aj vysvetliť. Žiaľ, žijeme v dobe náročnej na obsah i formu styku medzi ľuďmi, a preto nemožno zľaviť zo základných vedomostí ani v našom hudobnom živote.

Hudobné umenie svojimi výrazovými prostriedkami má veľa znakov nadnárodnosti až medzinárodnosti. Preto hudobná kultúra každej spoločnosti je oveľa širšia ako len kultúra vlastného národa. Táto výhoda na jednej strane kladie vysoké nároky na vzdelanostný rozhrad muzikantov na strane druhej. Preto sa od vzdelaných muzikantov žiada, aby sa vyrovnali so znením mien takmer všetkých národov na svete a pri citovaní hudobných skladieb s osvojením aspoň základov viacerých svetových rečí. Nehovoriac už o tom, že hudba ako druh umenia úzko súvisí s ostatnými druhmi umenia a že napríklad svetové dejiny hudby nemožno pochopiť bez dejín svetovej literatúry a bez všeobecných svetových politických dejín. Keď teda na konzervatóriu zaradíme slovenčinu a češtinu s dejinami slovenskej a českej literatúry medzi predmety druhoradé a štúdium cudzích jazykov so štúdiom dejín svetovej literatúry a dejín ostatných druhov umenia i všeobecných politických dejín medzi predmety tretoradé, dostaneme presnú odpoveď na otázku, prečo je štúdium dejín hudby ťažké. Lebo pri ich štúdiu sa ukážu všetky medzery v kultúrnom vzdelaní našich žiakov i absolventov. Samozrejme, že tieto medzery možno v rámci štúdia dejín hudby doplniť len vo výnimočných prípadoch.

Doterajšie moje úvahy môžu vyvolať u čitateľov rozličné reflexie. Z nich by som chcela vylúčiť aspoň niektoré. Predovšetkým by som chcela vylúčiť diskusiu na tému plnej zodpovednosti vyučujúcich dejín hudby za nedostatočnú kultúrnu úroveň určitej časti doterajších absolventov našich konzervatórií. Vyučovanie dejín hudby na konzervatóriách najmä v posledných 10 rokoch zaznamenalo podstatný vzostup vedomostí absolventov z tohto predmetu, preto aj spomínané nedostatky sú v súčasnosti skôr výnimkou ako pravidlom. Treba dosiahnuť takú úroveň, aby sa vylúčili aj takéto výnimky. A dosiahnuť to bude možné len za spoluúčasti všetkých činiteľov zainteresovaných na výchove vzdelaných muzikantov. A to tým skôr, že sme prijali zásadu: zapájať do pedagogického procesu na všetkých stupňoch našich škôl čo najviac aktívnych praktických muzikantov. Bola by som nerada, keby sa reflexie na môj článok dotýkali nadradovania dejín hudby nad ostatné predmety, lebo mojím hlbokým presvedčením je, že všetky predmety na konzervatóriu vrátane povinného klavíra sú pre budúceho muzikanta veľmi užitočné a potrebné. Kvalitný absolvent konzervatória môže zvládnuť všetky predmety na kvalitnej úrovni. Diskusia okolo preťažnosti žiakov a o nadradovaní niektorých predmetov sa obýčajne vedú v prípade málo usilovných žiakov alebo žiakov so slabšími schopnosťami, čo sa nakoniec musí prejavovať vo všetkých predmetoch. Nerada by som bola, keby moje úvahy pochopila školská správa ako výčitky na jej adresu pre nedostatočné pochopenie pre dejiny hudby. Viem, akým náporom je pre tento predmet vystavená z druhej strany. Ale bola by som rada, keby školská správa konečne s rozsiahlym odôvodnením určila definitívne miesto dejinám hudby v učebných plánoch konzervatórií aj so stanovením cieľa, pokiaľ ide o množstvo i úroveň vedomostí absolventov konzervatória z tohto predmetu. Myslím si, že bez znovuzavedenia hudobnej literatúry ako predmetu alebo bez zvýšenia počtu vyučovacích hodín ťažko dosiahneme solídne množstvo i úroveň týchto vedomostí. Hudobnopedagogické a hudobnoosvetové uplatnenie absolventov konzervatórií si však žiada solídne vedomosti z dejín hudby. Čím viac času a priestoru dostanú dejiny hudby na konzervatóriách, tým viac bude možno viesť konzervatoristov k aktívnej, tvorivej práci na tom kúsku priestoru a v takom čase, ktorého nositeľmi a predstaviteľmi budú mladí absolventi konzervatória. Poznatky z aktívneho prístupu žiakov a absolventov konzervatórií k hudobnohistorickej problematike vlastného prostredia dokazujú, že skúsenosti z takejto praxe už na konzervatóriu budú môcť uplatniť tak v Humennom, ako aj v Dobšinej, v Kysuckom Novom Meste alebo v Skalici. A o to nám všetkým v podstate musí ísť: nepovoliť v gramotnosti vzdelaných muzikantov, aby sme mohli hovoriť o kultúrnosti hudobného života v každom kúte Slovenska.

MÁRIA POTEĽROVÁ

O ZVÁŽE PO ZJAZDE

Šesťdesiat minút s Věroslavom Neumannom

Januárové plénum ÚV KSČ prinieslo veľa nových podnetov, ktoré podstatne zasiahli do nášho politického života. Odzrkadli sa to nejako i vo Zväze československých skladateľov?

Nové udalosti sa prirútili vzápätí po našom sjazde; prirodzene, že som sa zamyslel nad tým, či treba na sjazde a jeho základnom trende niečo revidovať, alebo či šiel v duchu nového diania. Osobne stojím za všetkým, čo som na sjazde povedal, a myslím si, že aktuálnosť niektorých myšlienok referátu dokonca vzrástla. Napríklad proklamovanie požiadavky pestovať dôveru národa k umelcom a i. Rezolúcia sa jasne vyjadrila k metódam riadenia kultúry: jediná metóda, ktorú uznávame, je metóda inšpiratívneho, a nie administratívneho riadenia. Na sjazde sa proklamovala požiadavka demokratizácie sväzového života. Tá nie je len vertikálna (vzťah členstvo — orgány), ale aj horizontálna (centrum — kraje, Čechy — Slovensko). Je to otázka každodennej praxe. Sväz pôsobí veľa rokov, ide zotrvačnosťou, a preto zmena metód je dosť obťažná záležitosť, stojí to mnoho úsilia. Dosť ma zmrazilo z pomyslenia, či sa podarí realizovať program, ktorý som formuloval na sjazde a ktorý bol prijatý. Zotrvačnosť je veľkou brzdou všetkého nového, no súčasné ovzdušie vytvorilo priaznivejšie podmienky, ako boli predtým. Moje nádeje tým vzrástli. To všetko sú otázky interne sväzové, treba sa však zaoberať i dosahom nových podnetov na hudobný život mimo Sväzu. Okrem iného by sme sa mali opäť zaoberať rozvrhnutím síl na hudobnom fronte, mám na mysli edičné rady, redakčný rady, poradné výbory, kde je Sväz zastúpený a ovplyvňuje hudobný život. Je to otázka mocenských pozícií, ktorá je dôležitá, a chcem, aby sa ňou zaoberal jesenný ÚV SČSS.

V čom vidíš ťažisko práce SČSS pre najbližšie obdobie, ktoré úlohy sú zo všetkých najboľavejšie?

Otázku, v čom je ťažisko, ťažko zodpovedať. Práca sa rozbieha do šírky. Sjazd sa celkom správne zameriaval, hlavne externé, na problémy súvisiace s postavením hudby u nás. Tým však nie je povedané, že sa vnútorné problémy odsunú na vedľajšiu koľaj. Presadzovanie vecí zameraných von zo Sväzu je teraz otázkou skôr užších orgánov (komisií, pracovných skupín). Širší okruh členstva by naopak mal riešiť otázky týkajúce sa tvorby. Pripravujú sa v tom zmysle určité opatrenia, aby to bolo uskutočniteľné.

Predovšetkým vidím, že u nás nie je celoštátne povedomie vytvorených hodnôt, a to je základná podmienka pre orientáciu v tvorbe. Okrem komisie kritikov, ktorá udeľuje raz do roka svoju cenu, nie je vo Sväze iný orgán, ktorý by poznal výsledky tvorby celoštátne. Pražské komisie nemajú prehľad o tvorbe na Slovensku alebo v Ostrave a opačne. Preto sú i kritériá veľmi rôzne. Má to za následok, že tak jednotliví autori, ako aj skupiny alebo určité orgány prepadajú subjektívnym predstavám o hodnotách, z toho vyplývajú potom i praktické, nepriaznivé dôsledky: nedocenenie autorov pracujúcich mimo centra (v edíciách, nahrávkach a pod.). Nie je to vec zlej vôle, lež chýba prehľad.

Skladateľská sekcia by mala uviesť do života obdobu tribúny, ako majú kritici. Pravidelné ročné stretnutia so slovenskou skladateľskou sekciou by sa malo doplniť prehrávkami, aby vznikla konfrontácia. Treba to nielen v skladateľskej sekcii. Chcem navrhnúť, aby sa jesenný ÚV SČSS zamyslel nad symfonickou a komornou tvorbou posledného obdobia, aby posúdil prúdy, tendencie a hodnoty. Malo by to mať dva ciele: 1. konfrontovať si v najvyššom orgáne stanoviská, čo by malo veľkú cenu, pokiaľ členovia ÚV vystúpia s osobnými postojmi, 2. pozrieť sa na tvorivé výsledky s určitým časovým odstupom. Doterajšie hodnotenie (napr. pri navrhovaní štátnych cien, cien Sväzu a pod.) boli skôr nárazové a okamžité, môžu pri nich ostať bokom hodnoty, ktorých cena sa trebars prejavuje postupne.

Na sjazde padlo niekoľko slov o malej angažovanosti skladateľov, o ústupe ideovosti a o záujme len o problematiku ekonomickú, prakticistickú a pod. Čo si o tom myslíš?

Slovo angažovanosť je tak mnohoznačné, že ho každý chápe inakšie. Jedno stanovisko vyslovil vo svojej sekcii Zbyněk Vostřák: že každé dielo je angažované, že v umení neexistuje dielo, ktoré by nebolo angažované. Slovom teoretik: prvotná funkcia umeleckého diela je funkcia estetická. Na druhej strane existuje názor vyslovený na sjazde V. Karbusickým: prečo nevznikajú skladby o Vietname, skladby reagujúce na strahovské študentské udalosti? Na prvý pohľad je to určitý paradox: volanie proti posluhujúcemu umeniu a vzápätí jeho zväzovanie s oblasťou dennej agitácie. Mój osobný názor je, že to je len zdánlivý paradox. Myslím, že naozaj nie je normálne, ak nemáme diela, ktoré by reagovali na genocídu vo Vietname. Súčasne si myslím, že v minulosti sa bezprostredný politický význam takých diel preceňoval. Hovorí sa, že ich dnes vzniká viac na Západe než u nás, ale aj tam vyjadrujú umelci svoj občasný postoj skôr vystúpením na schôdzach, podpismi manifestov a len na druhom mieste dávajú do služieb týchto úloh svoju tvorbu. To, že u nás dnes niet skladieb politicky angažovaných, je dôsledok reakcie na predchádzajúce obdobie, keď ich bolo príliš veľa. Zdravá rovnováha môže nastať len vtedy, ak sa tvorba nebude a priori reglementovať. Skutočne silné, angažované diela rastúce z potreby tvorcov nevzniknú v atmosfére mentorovania. Tá ovplyvňuje skôr tvorcov druhého radu. Otázka ideovej línie je vec nesmierne zložitá. Na sjazde sa hovorilo o zabezpečovaní rovnoprávnosti všetkých tvorivých princípov, aby neexistoval d'ktát jedného smeru. Je to dôležitá úloha a je to boľavý problém.

Na sjazde o tom hovorili najmä predstavitelia Novej hudby (M. Kopelent a A. Piňos). Ide teda hlavne o ich práva?

Obavy, aby v budúcnosti nevládol iba jeden smer, prichádzajú zo strany predstaviteľov Novej hudby i zo strany tzv. tradicionalistov. V tejto situácii je mimoriadne dôležitá kádrová práca Sväzu: obsadzovanie orgánov, ktoré s tvorbou pracujú a o nej rozhodujú. Mám dojem, že aspoň v českých krajoch má prevahu všeobecné vedomie, že vždy majú byť zastúpené všetky krídla. Tendencia niekoho vylučovať mizne. Preto je dnes zloženie orgánov skladateľskej sekcie pestrejšie a rôznorodejšie než prv, pravda, aj práca je zložitejšia. Stretáva sa veľa názorov, čo však je pre vec samú dobré. Diskusie sa tak z latentných polôh dostávajú do programu rokovania orgánov a môžu potom vzniknúť konkrétne závery. Je zaujímavé, že dnes sú smerové stanoviská tvorcov pre väčšinu oveľa dôležitejšie než politické vyhranenie. Politické rozvrstvenie prekrýva rozdelenie estetické, smerové. Pochopiteľne, že zrovnoprávnenie všetkých smerov mieri do oblasti, hrdiel a statkov, do dôležitých orgánov, ako je lektorská komisia, výbor ČHF a pod. Myslím, že i toto treba brať do ohľadu, keď sa niekto pýta, prečo nie je politické rozlíšenie výraznejšie. To všetko súvisí, je to vývojová peripétia. Nazdávam sa, že obdobie výraznejšieho politického rozčlenenia tvorivého frontu opäť príde.

Prakticky ešte dnes prevláda v širšej hudobnej verejnosti mienka o slovenskej hudbe za tzv. slovenského štátu ako o hlboko úpadkovej kultúre, ktorá nepriniesla nič pozitívne a životaschopné. Progresívna línia hudobného umenia na Slovensku sa vraj skončila vypuknutím vojny a nástupom nového režimu a vzkriesila sa oslobodením; v týchto medziach sa rozprestierala tma nacistickej kultúry, schopná produkovať len kapitalistický brak. Mechanické paralely medzi vtedajšou ideológiou a hudobným umením ako odrazom tejto ideológie viedli a niekedy ešte vedú k obmedzenému názoru, že slovenská hudba tých čias sa redukovala na šlágre, respektíve operety úpadkového typu a gardistické pochody. Prirodzene, že aj táto zložka pseudofudového umenia mala v celkovom kontexte slovenskej hudby vo vojnových rokoch primerané zastúpenie, ale bol to väčšinou len štvrtoradý produkt, ktorý logicky sprevádzal vývoj umeleckej hudby vo vtedajších spoločenských podmienkach. Medzi charakterom a spoločenskou funkciou „zábavnej“, pseudofudovej hudby vo vojnových a predvojnových rokoch na Slovensku prakticky niet rozdielu okrem samozrejmej textovej a ideovej diferenciencie. Vývoj prevažnej časti umeleckej hudby šiel cestou plynulého narastania kvalít v rámci zvoleného estetického ideálu a prízvukovať význam tejto dominujúcej zložky je dôležité najmä preto, aby sa uviedla na správnu mieru skreslená predstava o osudoch slovenskej hudby v podmienkach nacistického režimu. Prakticky nemožno stanoviť mechanické paralely medzi sociálnopolitickým a kultúrnym životom na Slovensku vo vojnových rokoch, pretože oblasť kultúry (najmä hudobnej) mala svoje špecifiká a obidve vývojové línie sa nie vždy zhodovali, niekedy aj rozchádzali. Prirodzená vitalita slovenského umelca-hudobníka i demokratické tradície, rezonujúce z predvojnového štádu, dokázali vo vojnových rokoch paralyzovať väčšinu negatívnych vplyvov na slovenskú hudbu, t. j. postupujúcu fašizáciu kultúry a relatívnu stagnáciu jej materiálneho zázemia. Zvýšený nacionálny tón slovenskej hudobnej tvorby

Celkovo je dosť dobre známe, že by bolo potrebné zlepšiť vzťahy SČSS a SSS, ovplyvniť dramaturgiu koncertného života, aby sa prekonala izolácia Čiech a Slovenska.

Myslím, že najdôležitejšie v tejto oblasti je, aby zmizli príčiny nedôvery, korene dávajúce predpoklady na výčitky a nedorozumenia. Slovenskí autori napr. právom, na základe faktov, hovoria, že ich hudba sa v Čechách neuplatňuje. Zo strany českých autorov zase počujeme, že ambície niektorých slovenských tvorcov nie sú primerané významu ich diel, a tiež protiargument, že mnohé slovenské diela sa prebojovali do hudobného života vďaka Prahe (Krútnava, Vzkriesenie, Zeljenkov Osvenčim). Riešenie možno začať len poznaním tvorby. Vážnym momentom je i to, že na Slovensku je veľmi silná skupina mladých skladateľov inšpirujúcich sa Novou hudbou. Ich diela sa ťažko presadzujú v Čechách, kde je koncertný život veľmi tradičný. Nejde teda len o to, že sú to slovenské skladby, ale skôr o smerové zameranie, ktoré nevyhovuje tradičnej koncertnej prevádzke. V českých krajinách je navyše veľmi silná skupina štyridsiatnikov, ktorí tu nemajú dost priestoru pre vyžitie a poukazujú na nedostatok možnosti uviesť svoje diela. Zdá sa mi, že tieto všetky problémy sa budú ešte dlho riešiť. K trvalému zlepšeniu môže dôjsť len tak, ak sa rozšíri spoločenský priestor pre hudbu vôbec. Predovšetkým treba prekonať ľahostajnosť a rezignáciu a vzbudiť obojstranný záujem o riešenie všetkých problémov našich vzťahov.

Zhovárал sa Jiří PILKA

Situácia slovenskej hudobnej kultúry v roku 1939 - 1948

v podmienkach tzv. slovenského štátu nebol natoľko produktom vplyvu pseudofudovej, oficiálnej kultúrno-politickej línie vtedajšieho režimu, ale autonómnou záležitosťou samotnej tvorby. Charakter i smerovanie slovenskej hudby v tejto etape boli logickým vyústením predchádzajúceho vývoja a táto kontinuitná nadväznosť sa nakoniec prejavila vo vrcholiacom formovaní národného hudobného jazyka. Predvojnová fáza slovenskej hudby plynule pokračovala vo veľmi zmenených spoločenských a ideologických podmienkach. Vcelku nešlo v slovenskej hudbe v r. 1939 až 1945 o etapu diskontinuálneho zlomu, depresie alebo krízy vybudovaných hodnôt, hoci tu existovala istá stagnácia bývalej predvoj. aktivity. Tá sa prejavovala dočasným ústupom z pozície sociálnopolitickej zaangažovanosti a kritičnosti demokratickej línie predvojnových rokov, slabším materiálnym zázemím, takmer úplnou stratou kontaktu so svetovým hudobným vývojom a príklonom k jasnejšej nacionálnej a neofolkloristickej orientácii. Niekoľko diel pôsobiacich ako odvážny humanistický protest proti vojne a fašizmu (Čikker: Cantus filiorum, Vojak a matka) bolo skôr ojedinelou výnimkou, ktorá potvrdzovala uvedenú charakteristiku. Napokon ideová a hudobnosťová orientácia slovenskej hudobnej tvorby v 30.—50. rokoch bola ovládaná estetickou novákovskou kompozičnej školy, ktorá mala v slovenskej hudbe monopolné postavenie a spôsobila, že vývoj slovenskej hudby bol v predvojnových, vojnových a povojnových rokoch v hrubých črtách plynulý, kontinuitný i napriek prevratným udalostiam a zásadným spoločenským zmenám tohto obdobia. Hoci novákovská škola jasne vyhranila estetický ideál slovenskej národnej hudby, súčasne sa v nej centralizovala individuálna rozmanitosť štýlov, technik a estetických postojov. Tým sa — najmä v povojnovom období — slovenská hudba ochudobňovala o eventuálne slohové podnety, o tvorivú diskusiu a konfrontáciu s inými, v tom čase už aktuálnejšími prúdmi. Negatívne dôsledky tejto monoštýlovosti — hoci zohrala veľkú úlohu pri konečnom formovaní národnej hudobnej reči — sa jasne prejavili v ideovo-estetickom dogmatizme 50. rokov.

Staronový zápas o prvú formuláciu slovenskej národnej opery, ktorá by bola na želannej umeleckej a javiskovej úrovni, vyhovovala by prísny kritériám a tak isto by pružne rezonovala na aktuálne podnety modernej európskej opery, vstupoval vo vojnových rokoch na Slovensku do rozhodujúceho štádia, hoci toto obdobie ešte neprinieslo túžobné rozriešenie. Ak odhladneme od prípravných prác E. Suchoňa na Krútnave, skladateľa, ktorý v 30. rokoch preukázal pozoruhodné schopnosti a predpoklady stať sa tvorcom skutočnej prvej modernej národnej opery (scénická hudba k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk, Baladická suita, Žalm zeme podkarpatskej) a vezmeme do úvahy len dokončené a inscenované práce, potom môžeme zistiť ešte nie celkom dostatočnú úroveň všetkých hudobnodramatických pokusov uvedeného obdobia (Holoubek: Svitane, Túžba) pri úpornej snahe konečne sformovať prvé majstrovské národné operné dielo. Obidve Holoubkove opery tvoria umelecky nepriamy predstupeň k vzniku prvej slovenskej národnej opery (Suchoň: Krútnava r. 1949) vinou hlbších rozporov medzi dramaticko-libretistickou zložkou (nedostatok umelecky spracovaných libret bol jedným z hlavných dôvodov stagnácie slovenskej opery) a medzi nesporne talentovanou, avšak dosť eklektickou hudbou skladateľa. Na charakter a funkciu týchto pokusov vplývali kultúrno-politické a spoločenské danosti vojnových rokov niekedy dosť aktívne (Svitane), inokedy len minimálne (Túžba), no rozhodujúci moment umeleckej kvality nebol v týchto dielach zastúpený natoľko, aby sa mohol aj s dávkou tolerancie hovoriť o skutočne pôvodnom slovenskom hudobnodramatickom diele na vysokej umeleckej úrovni. Slovenskej verejnosti pomerne blízky a dosť charakteristickým znakom obidvoch Holoubkových oper bola dramatická i hudobná koncentrácia na ľudové prostredie a jeho typy (viac v Svitane, menej v Túžbe, ale tu umelecky zrelšie), čo čiastočne anticipovalo kolorit Suchoňovej Krútnavy. Pri konečnej realizácii týchto oper sa však ukázala prevaha viac formálnej, skôr libretistickej ľudovosti nad hudobnou a nad originálnejším poňatím folklórnej inšpirácie.

Prípad operety M. Schneidra-Trnavského Bellarosa čiastočne sa vymyká z neúspešných zápasov o samostatnú tvárnosť slovenského operného divadla. Hudobne väčši-

nou cenná, melodická a vtipná Bellarosa bola jednou — ak nie vôbec prvou — z markantných špičiek javiskovej „ľahkej múzy“ na Slovensku. Štýlove sa hlásila k okruhu známej viedenskej i maďarskej operety a hoci sa podieľala s týmto okruhom na osude všetkých konvencií operetného divadla a dejových šablón, naznačila jednu z možných ciest vývoja slovenskej operety, najmä v hudobnej zložke. Bellarosa sa invenčne približovali viaceré operety C. Dusíka, ktoré vznikli vo vojnových rokoch, takže oprávnené možno hovoriť o tomto období ako o počiatkoch cennejšej a dôslednejšej spevohornej tvorby. Ako je známe, tejto tvorbe nezičili päťdesiate roky, ťažisko tohto žánru sa presunulo viac na folklórne štylizácie najrôznejšieho druhu a tvorbu pre súbory LUT, no v posledných rokoch opereta už logicky vyúsťuje do aktuálnej tvorby musicalu.

Od tejto línie treba diferencovať väčšinou umelecky bezcennú záplavu tvorby šľagrov a tanečných piesní, tzv. cigánskej kaviarenskej hudby a gardistických či háemistických pochodov, ktoré sa stali skutočným rezervoárom úpadkovej pseudofudovosti. Vo vzťahu tejto tvorby k predvojnovému sa v podstate nič nezmenilo, kvalitatívne zostala približne na tej istej úrovni a „miera úpadkovosti“ sa zvýšila len nepatrne. A podobne ako pred vojnou ani teraz nemala táto „tvorba“ retardujúci vplyv na vedúcu umeleckú líniu slovenskej hudby. Niekoľko hudobne cennejších kreácií v tejto oblasti však zostalo skôr výnimkou, ktorá potvrdzovala staré pravidlo.

V slovenskej hudobnej kultúre začiatkom 40. rokov však nesporne dominovala symfonicko-orchesterálna hudba ako ťažisko celkovej tvorby a produkcie umeleckej hudby na Slovensku (prakticky len v Bratislave). Že nešlo o náhodný jav i konšteláciu okolností, dokazuje celý predvojnový vývoj slovenskej hudby, ktorý so všetkými symptomatickými znakmi, vytvorenými zakladateľskou generáciou 30. rokov, kontinuálne prerástol do vojnových rokov a z nich do povojnových. Bola to aj tradičná nadväznosť generácií, uskutočnená prvý raz v nových podmienkach práve začiatkom 40. rokov: mladí skladatelia, žiaci A. Moyzesa, V. Nováka i E. Suchoňa, preberajú od svojich učiteľov základné tvorivé princípy a väčšinu estetických noriem novákovskej školy. Je známe, že v tejto línii sa do istej miery preferovali orchesterálne i komorno-inštrumentálne žánre, čo svojou predvojnovou tvorbou podčiarkli Moyzes i Suchoň, výrazne J. Cikker. Z vojnovéj tvorby tu dominujú viaceré diela, v ktorých dosahuje úsilie o plnšiu formuláciu národného hudobného jazyka a o dotváranie štýlu u niektorých skladateľov takmer špičkový bod. Spomeňme len II. a III. symfóniu a piesňový cyklus Cesta A. Moyzesa (hoci tu ide o prepracovanie starších prác), ďalej Cikkerove Cantus filiorum, Leto, Concertino, Vojak a matka, Slovenská suita, Kardošovu I. symfóniu, Holoubkovu I. symfóniu a piesňový cyklus Mladost, Očenášove Povesť o rodnom kraji, Jurovského Symfonické scherzo a orchesterálne suity, Frešov Symfonický prológ a Stabat mater, Babuškovu Slovenskú rapsódiu a viaceré iné. Vcelku teda táto zložka národnej hudobnej kultúry bola kvantitatívne i kvalitatívne vedúcou zložkou vývoja. V symfonicko-orchesterálnej hudbe sa zreteľnejšie vyraňoval estetický ideál slovenskej národnej hudby, v nej a v umeleckom (montážnom) spracovaní folklóru sa koncentrovalo úsilie po národnej hudobnej formulácii. Celkové príčiny: 1. pokusy o zrod slovenskej opery nevedli k želaným výsledkom, a tak sa úsilie všeobecne obrátilo na oblasť, ktorá sľubovala kompenzovať tento nedostatok; 2. automatizmus, kontinuitnosť vývoja z predvojnových rokov, kde sa práve v orchesterálnom žánri zrodili vynikajúce, špičkové diela predstaviteľov hudobnej avantgardy (Moyzes, Suchoň); 3. istý automatizmus riešenia generačného problému, keď práve koncom 30. rokov nastupoval svoju samostatnú umeleckú dráhu celý rad mladých skladateľov, žiakov A. Moyzesa a V. Nováka (Holoubek, Jurovský, Kardoš, Očenáš, Frešo a i.), ktorí sa pod vplyvom svojich učiteľov orientovali prevažne na orchesterálne formy i na montážne vokálno-inštrumentálne spracovanie folklóru ako centrum ich úsilia o samostatnú tvár; 4. práve vo vojnových rokoch nastupuje Ján Cikker so svojimi priekopníckymi orchesterálnymi dielami, ktoré trvale poznačili tvárnosť slovenskej symfonickej hudby a v niektorých prípadoch priniesli želané odchýlky od kánonov novákovskej estetiky, a u Alexandra Moyzesa, ako vedúceho symfonika slovenskej hudby, vrcholil v tom čase syntetizujúce úsilie o štýlové dotvorenie predchádzajúceho obdobia; prejavilo sa kvalitatívne hlavne v symfonických dielach, hoci išlo vcelku o dotvorenie, prepracovanie starších diel; 5. slovenská orchesterálna tvorba sa mohla úspešne rozvíjať vďaka svojmu vybudovanému zázemiu, v čom nadviazala na bohatú tradíciu bratislavského koncertného života z čias prvej republiky, i na nové formy svojej realizácie (rozhlasy, pravidelné abonmentné koncerty). Napriek mnohým ťažkostiam a stagnácii v prvých rokoch fašistického režimu, slovenská symfonicko-orchesterálna hudba a všeobecne i bratislavský hudobný život dosahuje svoje prvé špičkové vzopnutie v r. 1943—1944, čím vyrovnáva aktivitu predvojnovéj tvorby. Mladí, nastupujúci skladatelia, žiaci A. Moyzesa, boli ešte v tomto období v tieni svojich učiteľov a zovretí v kánonoch novákovskej školy.

Cikker bol takmer jediný zo slovenských skladateľov, ktorý svojimi niekoľkými orchesterálnymi dielami (Cantus filiorum, Vojak a matka) odvážne protestoval proti fašizmu a vojne. Charakteristickým znakom slovenskej orchesterálnej hudby bola vyhranená programovosť, zvýšený nacionálny tón a badateľné vplyvy umeleckého spracovania folklóru.

Nápadné črty monumentalizmu, spojeného so silnou nacionálnou, vlasteneckou tendenciou (najmä u niektorých príslušníkov vtedajšej mladej generácie) korenili v programovom svete, inšpirovanom tematicky históriou či ľudovými rozprávkami a povestami. To umožňovalo folklórnym melicko-rytmickým útvarom priamo vzniknúť do symfonických foriem, koncipovaných programovo, niekedy až ilustračne. To však na druhej strane upevňovalo aj retardačné prvky vo vývoji národného realizmu.

Istá kvalitatívna prevaha symfonicko-orchesterálnej hudby nad ostatnými žánrami (komorná vokálna a inštrumentálna hudba, sólistická tvorba, sbory a i.) nebola však v tých časoch natoľko silná, aby sa tu dalo hovoriť o jedinej žánrovej orientácii slovenskej hudby. V niektorých prípadoch vznikli pozoruhodné diela, ktoré často výstižnejšie charakterizovali osobitosť skladateľa a jeho vnútorný profil než veľké formy (napr. Očenášovo kvarteto Obrázky duše, Jurovského Melódie a dialógy a iné komorné diela, Moyzesova vynikajúca Poetická suita i Klavírna sonáta e mol, Kardošove úpravy východoslovenských piesní, Kresáňkovo Klavírne trio, Frešove piesne a iné). V každom prípade možno registrovať špecifickosť týchto žánrov aj vo vojnových rokoch. Na rozdiel od symfonicko-orchesterálnej hudby nestretávame sa tu s tolkou kvantitou skladieb i zámerným exponovaním národných prvkov v hudobnom organizme (s výnimkou sborov a úprav ľud. piesní), ale kvalitatívne nachádzame väčšie prehlbenie štýlu i vyššiu subjektivnosť než v orchesterálnych žánroch. Väčšina slovenských skladateľov dosiahla v komornej hudbe často väčšiu tvorivú istotu a tvárnejšiu diferencovanosť prostriedkov než v symfonickej oblasti, najmä programového typu (Očenáš, Jurovský, Holoubek a i.). Línia prevládajúcej novákovskej estetiky, rozvinutá moyzesovskou školou, pôsobila v orchesterálnej zložke uniformnejšie a niekedy sa len v detailoch objavilo špecifikum štýlu. Napriek tomu bol vývoj presunutý k veľkým formám a hoci nemožno komornú, sólistickú alebo sborovú tvorbu slovenských skladateľov v tom čase považovať len za sekundárne pozadie tejto dominanty tvorby, rozhodujúci bol vývojový faktor veľkých foriem. Slovenská komorná a sólistická tvorba vo vojnových rokoch inklinovala celkom prirodzene k typu tzv. absolútnej hudby a stala sa tak isto celkom prirodzene miestom intímnych, introvertnejších výpovedí skladateľov. Nenachádzame tu monumentálnejšie koncepcie ani otvorenejší myšlienkový protest ako v orch. hudbe (Cikker, Moyzes), iba prehĺbenú citovú reakciu na protikladnú skutočnosť.

Výrazným znakom tejto oblasti bolo dosť časté programovanie tradičných foriem komornej inštrumentálnej hudby v snahe dať dielu obrazné, niekedy aj dejové a situačné kontúry. Tu bol silný vplyv estetiky novákovskej školy. Iným znakom z tohto obdobia bola istá vokálnosť prejavu, tendencia absorbovať ľudové a štylizované melodické postupy do inštrumentálnej hudby (zintenzívnenie prvku kantilény). To poukazuje na úzky kontakt s umelou piesňovou a sborovou tvorbou. Pri umelej piesňovej a sborovej tvorbe vystupuje do popredia jej malá početnosť i kvalitatívna a štýlová závislosť na inštrumentálnych, resp. vokálno-inštrumentálnych žánroch. Nenachádzame tu ani markantnejšie uplatnenie ľudových melodických a rytmických podnetov. V niekoľkých piesňových cykloch prevládalo poetické ladenie a výraz introvertnej subjektívnej lyriky s odklonom od nápadnejšieho národného tónu, málo početná sborová tvorba mala monumentálnejšiu dikciu (Suchoň: O horách, Moyzes: Miesto venca), ale inšpiračne väčšinou kotvila v predchádzajúcich obdobiach, ak nešlo o prepracované staršie diela.

Vojnové roky v slovenskej hudobnej kultúre sú rokmi silného petrifikovania, rozvíjania, ale už aj badateľnej schematizácie estetických noriem, vytýčených činnosťou zakladateľov avantgardného pohybu v 30. rokoch (Moyzes, Suchoň). Silný podiel na tomto procese mala vtedajšia hudobná kritika, ktorá síce ideologicky reprezentovala činiteľa zadržávajúceho a filtrujúceho nepriaznivý tlak oficiálnej ľudáckej ideológie na kultúrnu oblasť, ale sama sa tiež dosť výrazne podieľala na aktívnejšej nacionálnej orientácii časti hudobnej tvorby. Kontakt novej slovenskej hudby s verejnosťou bol najmä v rokoch 1939—1942 značne slabý. Táto nepriaznivá situácia sa postupne odstraňovala v rokoch 1943—1944, keď sa aj hudobné produkcie stávali miestami stále silnejúcej averzie verejnosti voči režimu a vojne. Ak je vôbec možné v niekoľkých bodoch načrtnúť esteticko-ideové a kompozičnú problematiku slovenskej hudby v r. 1939—1944, potom treba zaznamenať tieto podstatné znaky obdobia: 1. Dotváranie, postupné vrcholenie národného princípu slovenskej hudobnej tvorby v zmysle estetických noriem prijatého národného realizmu so všetkými jeho pozitívnymi i negatívnymi znakmi. Pozitívne spočívali v ne-

vyhnutnosti a logičnosti dotvorenia zvolených estetických princípov národného realizmu 30. rokov (novákovská škola) až ku kryštalizácii ideálu modernej národnej hudby. Vojnové roky prispeli podstatnou mierou k tomuto procesu bez ohľadu na nepriaznivé, resp. brzdiace vonkajšie udalosti. Negatívne spočívali v takmer absolútnej nadvláde, monopolnosti novákovskej estetiky (priamy vývojový kontakt s touto vetvou českej medzi-vojnovkej tvorby), ktorá začínala pôsobiť už vo vojnových, ale hlavne v povojnových rokoch značne retardácie a zastarale a zamedzovala tvorivú konfrontáciu s inými, v tom čase už oveľa aktuálnejšími svetovými prúdmi. 2. V slovenskej hudbe vojnových rokov treba citlivo rozlišovať medzi oficiálnou nacionalistickou líniou vtedajšieho režimu, jeho tendenciou využiť kultúrne hodnoty na propagandistické účely a medzi vnútorným nacionálnym nervom novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorý mal svoje vývojové opodstatnenie. 3. Zvýšený nacionálny tón slovenskej hudobnej tvorby vo všetkých jej žánroch a zložkách a dôraz na hudobný folklór (tu pojem ľudovosti) ako inšpiračnú a štruktúrnú základňu pre umelú hudobnú tvorbu v jeho užšom, regionálnejšom zmysle (oproti minulosti). 4. Zvýšené idealizovanie rozsahu a významu doterajšej slovenskej hudobnej tvorby v európskom kontexte, čo viedlo k pojmu svetovosti slovenskej hudby, jej jedinečnosti a originalnosti (nacionálny purizmus) — ako dôsledok autonomizácie kultúrneho života a jeho izolácie od svetového diania. Napokon zrejme aktivizácia nacionálno-spoločenskej funkcie slovenskej hudby. 5. Dôraz na programovosť v najrozmanitejších formách (najmä literárnu programovosť), spojenú s vlasteneckou orientáciou k rozmanitej národnej tematike; vznik nových tematických kontextov vyrastajúcich z intereso- a historickú a rozprávkovú oblasť (istý druh neoromantizmu). Silné zakotvenie tejto tematiky, jej kontinuálny presah hlboko do 50. rokov ako účasť všeobecnej orientácie k dotvoreniu národného hudobného princípu so zreteľným romantickým základom. Očividnosť kontinuity vojnové roky — povojnové roky v slovenskej hudbe bez zjavného prelomu v estetikej oblasti. 6. Vojnové roky predstavujú dočasný ústup z hľadiských sociálnokritických a internacionálnych pozícií (Suchoň, Moyzes). Slovenská hudba v tých rokoch prežíva istú renesanciu nacionálneho romantizmu, ktorý sa prejavoval predovšetkým v teórii a hudobnej kritike. To vyvolávalo autonómne, izolacionistické tendencie. Opätovný kontakt s programovou predvojnovou líniou nastal už bezprostredne po vojne. 7. Zápas o zvýšený vplyv hudby na slovenský kultúrny život viedol v r. 1943—1944 k prvému markantnému úspechu, istému vzopätiu ako výsledku šťastnej konštelácie umeleckých okolností a najmä osobností (Baranovič). Bola to druhá etapa vyvrcholenia slovenskej národnej hudobnosti. 8. Predominancia novákovskej estetiky a kompozičnej školy, absolutizovanie jej genetického významu pre slovenskú hudbu. V tomto istá vedúca úloha hudobnej kritiky a referenstva vytvorila ucelený, detailný estetický systém, ktorým silne vplývala na samotnú tvorbu. V hudobnej kritike rástli tendencie po nacionálnom purizme, neoromantizme a neznášanlivosti k prejavom odchylujúcim sa od kánonov dominujúcej estetiky. 9. Interesantným javom je tu pevný esteticko-ideový a programatický kontakt novej slovenskej hudby s časťou českej hudby, ktorý mal svoju prirodzenú základňu v generačnom nadviazaní slovenských skladateľov na Nováka. Tento kontakt mal v predvojnových rokoch svoje jasné kultúrne, dokonca ideologické pozadie, javiace sa spätosťou demokratického, humanistického obsahu obidvoch bratských kultúr. V novom režime sa toto pozadie, prirodzene, zastieralo a novákovská tradícia sa potom prenášala výlučne na hudobnú sféru, čo ľudská kultúrna politika akceptovala v podstate bez výhrad. No aj tu zohrala svoju úlohu skutočnosť, že v slovenskej hudobnej teórii a praxi vojnových rokov sa nespojovala predominancia Novákovskej hudby a estetiky s poukazom na tradičnú česko-slovenskú vzájomnosť (aj v hudbe!), hoci osobnosť tohto veľkého českého skladateľa neprestajne pripomínala pevný zväzok obidvoch národných hudobných kultúr, dočasne a násilne rozviazaný vojnou. Preto aj presun tejto línie z ideologickej sféry do čisto hudobnej mal relatívny význam a dosah. 10. Pomerne značné vývinové oneskorenie za európskym trendom, vyplývajúce z autonomizmu a izolacionizmu vojnových rokov. 11. Markantné medzinárodné úspechy vedúcich diel modernej slovenskej hudby, samozrejme len v strednej Európe a v krajinách, s ktorými mal bývalý tzv. slovenský štát kultúrne styky (Nemecko, Taliansko, Chorvátsko, Rumunsko a iné).

Krátke obdobie bezprostredne povojnových rokov (1945—48) neprináša okrem nových tematických podnetov v podstate žiadne obohatenie do ustálenej hierarchie hodnôt a kvalít generálnej línie slovenskej hudby. Umelecká konfrontácia s novou skutočnosťou plodí síce v tom čase viaceré interesantné diela (Moyzesova IV. symfónia, Cikkerovo Ráno a Spomienky, Suchoňova Fantázia pre husle a orchester, Očenášovo Vzkriesenie, Jurovského Začatá cesta, komorné a vokálne diela, zintenzívnená práca na rozmanitých úpravách ľudových piesní, prvý slovenský balet - Andrašovanov Orfeus a Eurydika a i.),

no tie tkveli viac vo vnútornom kontexte vybudovanej stavby slovenskej hudobnej tvorby, hoci ani tu nemožno bagatelizovať význam aktuálnej inšpirácie novou tematikou. Je skutočnosťou, že roky národného oslobodenia a povojnovej rekonštrukcie dosť citeľne zasiahli i slovenskú hudobnú kultúru. Radikálny spoločenský a kultúrpolitický zvrät sa pozitívne odrazil predovšetkým v značnom obohatení aktuálnych tematických podnetov, námetová a programová oblasť sa rozšírila bezprostrednou reakciou skladateľov na nedávne prevratné udalosti (tematika Povstania, oslobodenia, mierového života, rekonštrukcie a budovanie slovenskej spolupatričnosti, spoločného života oboch národov v obnovenom štáte, reminiscencií na vojnu, protifašistického odboja atď.).

Zreteľne sa zvýšilo percento programových žánrov rôznej kategórie. Tradičná záfuba slovenských skladateľov v programovej hudbe s prvkami romantického naturalizmu a v ľudovej folklórnej tematike viedla k zintenzívneniu doterajšej slohovej línie s prevládajúcimi znakmi Novákovskej školy. Rozvinul sa programový typ istého romantizujúceho historicizmu (Očenáš), pokračovalo sa intenzívne v bežnej praxi folklórnych úprav a štylizácií, vrcholila práca na prvej slovenskej národnej opere i balete (Suchoň, Andrašovan).

Vývojová línia vo všetkých žánroch slovenskej hudby sa nezmenila ani po vojne, prechod z vojnového obdobia do povojnového bol slohove, technicky a esteticky práve tak kontinuálny ako prechod z predvojnového obdobia do vojnového. Nové tematické a myšlienkové podnety zachytili sa zväčša len na vonkajšej vrstve organizmu slovenskej hudby (historizujúca programovosť, tematické reminiscencie, oslavnosť), jej vnútorné dispozície a homogénna vývojová línia sa však nemenili. Symbióza nových tematických a programových kontextov s imanentnou zložkou vývoja bola jeho vedúcim impulzom. V hudobnej kritike sa objavujú prvé kritické postoje voči prevládajúcemu kánonu novákovskej kompozičnej školy. Objavuje sa istá renesancia demokratických a internacionálnych tradícií predvojnových rokov. Povojnové roky predstavujú však značnú stagnáciu materiálneho zázemia slovenského hudobného života, citeľnú stratu kontaktu s verejnosťou a organizačnú i ekonomickú pasivitu.

Je istým paradoxom, že tento fakt bol v rozpore s bohatou aktivitou bratislavského hudobného života v závere vojnových rokov; dá sa to však vysvetliť značnými ťažkosťami povojnovej konsolidácie, teda aj v kultúrnej oblasti. Po prekonaní povojnovej letargie sa však tvorivá a reprodukčná zložka slovenskej hudby rozvíjala od r. 1947—1948 úspešne ďalej. Hlásia sa opäť prvé medzinárodné povojnové úspechy skladieb i reprodukčných umelcov, veľký význam má aj oboznámenie európskej hudobnej verejnosti s novou slovenskou tvorbou na festivaloch Pražská jar od r. 1946.

Aj pri trievo a kriticky videnej skutočnosti obdobia, ktoré bolo predmetom týchto úvah, musíme zaregistrovať, že tvorcovia slovenskej hudby aj v nepriaznivých podmienkach dokázali zabezpečiť jej žiadúcu vývojovú kontinuitu a podporiť jej pomerne vysokú umeleckú úroveň, hoci — samozrejme — v relatívnom zmysle (z hľadiska vtedajšieho európskeho trendu). A napriek tomu, že 50. roky čiastočne zretardovali vývoj, odhalili ďalšie skryté rezervy, ktorými hudobná kultúra malého stredoeurópskeho národa dokazuje svoju vývinovú životaschopnosť od počiatkov svojej existencie.

IVAN HRUŠOVSKÝ

NÁZORY

mladých na hudbu I.

Hoci sa už veľa článkov a ankiet zaoberalo touto problematikou, hoci už odzneli viaceré diskusie na túto tému, predsa sa zdá, že táto problematika ešte zďaleka nie je vyčerpaná. Redakcia Slovenskej hudby sa tiež pokúsila rozšíriť okruh týchto problémov a pripravila anketu, v ktorej sa vyhla dotazníkovej forme a volila pri rozhovoroch s mladými ľuďmi radšej formu debaty, diskusie a polemiky. Ukázalo sa, že mladí ľudia majú k tejto problematike čo povedať, majú svoje názory na hudbu a často sa vyjadrujú kriticky nielen voči organizátorom hudobného života, hudobníkom a hudobnovýchovným pracovníkom, ale hodnotia aj jednotlivé hudobné žánre, zaujímajú vlastný postoj aj k oblasti kritiky, a čo je dôležité, často hodnotia aj sami seba.

Hneď v úvode však treba podčiarknuť, že náš „výskum“ sa niesol v znamení sondy (prevažne do oblasti študujúcej, ale aj neštudujúcej mládeže — vo veku od 16 do 25 rokov) a že teda nie nejakým vyčerpávajúcim zhrnutím názorov a myšlienok mladých ľudí v zmysle ohraničenia alebo uzavretého celku. Je predovšetkým kaleidoskopom názorov. Problematika je teda otvorená a boli by sme preto radi, keby sme počuli k nej aj hlasy a pripomienky z radov našich čitateľov. —

PROBLEMATIKA I: VZŤAH MLADÉHO ČLOVEKA K HUDBE

Túto oblasť je veľmi ťažké „odbať“ nejakým všeobecným konštatovaním. Vzťah človeka (hlavne mladého) k hudbe totiž nie je „čierno-biely“. Na výslednicu tohto vzťahu hlavne v procese jej „vznikania“ vplýva množstvo na pohľad často bezvýznamných činiteľov a faktorov.

Čo teda determinuje tento vzťah?

Zdá sa, že nie je ani tak dôležité, že...

...dospelí sa nám snažia natískať vážnu hudbu... ale skôr, že...

...máme nedostatok styku s vážnou hudbou...

...možno, že by viacerí ľudia nadobudli k hudbe vzťah, ak by ju častejšie počúvali...

...dôležitá je obľuba; aj keď niekto nie je hudobne vzdelaný, môže nadobudnúť k hudbe určitý vzťah — môže ho získať... (Kolektív 6-tich žiakov — SVŠ 16-ročných)

Čo je teda rozhodujúce?

...závisí to od rodičov...

...hudobná výchova bola u nás na základnej škole skoro ako voľná hodina...

...veľa ľudí počúva napr. beatovú hudbu preto, „že sa to nosí“...

(Kolektív 6-tich žiakov — SVŠ 16-ročných)

...aký má kto vzťah k hudbe, to závisí od toho, ako je všeobecne vzdelaný...

(zamestnaný 20-ročný)

...nie každý človek je schopný vnímať hudbu...

...dôležité je pritom citové zázemie, fantázia...

(vysokoškolač 20-ročný)

...aby človek hudbe „rozumel“, musí mať aspoň aké-také poňatie o nej... alebo má na to talent: rozoznávať harmóniu a disharmóniu, lebo sú ľudia, čo tomu absolútne nerozumejú... (stredoškolačka 18-ročná)

...hudbu treba vedieť počúvať a rozumieť jej...

...vedieť počúvať = mať určitý pocit, nechať sa uniesť... rozumieť jej = odborník sa na skladbu díva z každého hľadiska, ale nemusí mať z toho taký zážitok...

(vysokoškolač 22-ročný)

...človek nemusí rozumieť hudbe, stačí pokiaľ to na neho urobí dojem... aj človek, ktorý neštuduje hudbu môže mať zo skladby ten istý dojem ako človek, čo ju študuje... má dobrú intuíciu... niekto môže byť vynikajúci teoretik a nemusí to prežiť tak ako človek, čo to lepšie citovo zvládne... nie je to závislé, či študuje hudbu, alebo nie... nemusí mať na to titul doktora hudobných vied... iná vec je totiž, hudbe rozumieť, a iné precítiť to...

(zamestnaná 22-ročná)

...lepšie rozumie hudbe ten, kto ju študoval...

(stredoškolačka 18-ročná)

Kde teda treba hľadať korene vzťahu mladých ľudí k hudbe? V oblasti mimohudobnej (rodinné prostredie, škola, móda atď.), alebo v schopnosti či neschopnosti hudbe „rozumieť“, alebo v šírke citového zázemia a fantázie? Rozhodne nemožno poprieť určitú závažnosť týchto momentov. Zdá sa však, že oni iba determinujú „cestu“ mladého človeka k hudbe.

Aká je však táto „cesta“?

...hudbu počúvam často... vyberám si, čo budem počúvať...

...nemám rada operety... chodím radšej na koncerty, lebo tam je možné interpretov vidieť... keď počúvam hudbu napr. z rádia, vtedy ich nevidím...

(stredoškolačka 18-ročná)

...cieľavedome hudbu nepočúvam... záleží to od nálady...

...niekedy mám náladu počúvať hudbu, inokedy nie...

...od toho závisí aj čo počúvam...

(vysokoškolač 23-ročný)

...hudbu počúvam iba niekedy... počúvam čokoľvek...

...keď počúvam hudbu napr. z rozhlasu, nerobím pritom nič... radšej chodím na koncerty, lebo na platni je to akési strojené, tam sa to dá opravovať, viac ráz nahráť...

(stredoškolačka 18-ročná)

...keď počúvam „vážnu“ hudbu sústredím sa...

...keď počúvam tanečnú, môžem pritom robiť aj niečo iné... (vysokoškolač 21-ročný)

...ja môžem pri „vážnej“ hudbe aj čítať... vôbec ma to pri počúvaní neruší... môžem sa sústrediť aj na to, aj na to, najmä, ak hrajú skladbu, ktorú poznám...

(kolektív 6 žiakov SVŠ, 16-ročných)

...keď pracujem, počúvam big-beatovú hudbu...

...ak čítam, klasickú (myslí tým „vážnu“)...

(zamestnaná 22-ročná)

...pokiaľ možno, vyberám si hudbu, ktorú počúvam...

...počúvam hudbu hlavne z rádia, ak by som mal možnosť, počúval by som ju aj z platní...

...hudbu treba počúvať iba v nutnom prípade sprostredkované... ale aj tu celkový dojem závisí od kvality prenosu...

...chodím dosť často na koncerty...

(vysokoškolač 23-ročný)

...uprednostňujem koncert pri počúvaní hudby...

...ide o bezprostredný zážitok... platňu si pustím iba vtedy, ak chcem hudbu poznať do detailu...

...nemám v obľube zvlášť nejaký žáner... z každého počúvam niečo...

(zamestnaný 20-ročný)

...ak sa mi niečo zapáči, nerozmýšľam o aký žáner ide...

(vysokoškolač 22-ročný)

Kde sa to hudba ocitla?

Treba jej venovať pozornosť iba na koncerte, kde je „sviatočná nálada a všetko v čiernom“? Doma ju môžeme (vo väčšine prípadov) degradovať iba na zvukovú kulisu. Na vine je nedostatok času, vysoké životné tempo, alebo prevažne živelný prístup k hudbe?

Načo teda človek hudbu „potrebuje“?

... človek potrebuje hudbu k duševnému a emotívnemu vyžitiu sa...

(vysokoškolač 20-ročný)

... ja by som nevydržala bez hudby, ale sú určité typy ľudí, čo vydržia... ak som nahnevaná, nemám náladu, zaspievam si a má to na mňa ukludňujúci účinok... alebo si pustím rádio...

(stredoškolačka 18-ročná)

Čo teda?: „vylepšenie nálady“, alebo emotívny zážitok?

Pozrime sa v tejto súvislosti na obľubu jednotlivých žánrov:

„mladší“ 16—20 roční:

1. beatová hudba
2. tanečná hudba
3. „vážna“ hudba
4. ľudová hudba

„starší“ 20—25 roční:

1. tanečná hudba
2. „vážna“ hudba
3. ľudová hudba
4. beatová hudba

oblasť „vážnej“ hudby

1. symfonická hudba
2. scénická, operná a baletná hudba
3. komorná hudba
4. vokálna hudba, sborový spev

1. symfonická hudba
2. komorná hudba
3. scénická hudba
4. vokálna hudba

Celkove:

1. tanečná hudba
2. „vážna“ hudba
3. beatová hudba
4. ľudová hudba
1. symfonická hudba
2. scénická a komorná hudba
3. vokálna hudba

Z porovnania prvých dvoch rebríčkov i z celkového prehľadu — (ktoré však treba chápať ako výsledok sondy) — možno konštatovať: v oblasti „vážnej“ hudby vidieť určitú stabilitu — zdá sa, že tu vo vzťahu k jednotlivým „typom“ hudby prevláda aj moment konvencie. V oblasti „zábavnej“ v porovnaní s „vážnou“ hudbou badať určitú diferenciáciu „starších“ oproti „mladším“. Čo je toho príčinou? Na tieto a na mnohé iné problémy vynesáme sa odpovedať v druhej časti našej ankety. —

(Pokračovanie v budúcich číslach: hodnotenie žánrov, kritiky, dramaturgie, hudobného vzdelania atď.)



LUIGI NONO

Už vtedy, keď tento dvadsaťšesťročný hudobník a doktor práv napísal v Darmstadte svoju skladbu, ktorá tu odznela v roku päťdesiatom pod taktovkou nikoho nie menšieho, ako bol Hermann Scherchen, bolo jasné — hoci si toho všimli iba niektorí — že Luigi Nono je iný ako tí druhí. Im učaroval Webern, jemu Schönberg, oni videli — aspoň v týchto krízových rokoch — možnosť ďalšieho vývoja hudby v hľadani novnej technológie, on už od počiatkov hľadá nové sféry človeka a jeho významu, oni sa rozhodli zahrnúť staré a až potom vybudovať nový svet hudby, on volí cestu re-vízie tradície, pričom od počiatku viac syntetizoval, ako by bol iba negoval. Je pravdou, že menej vecí vynašiel, lebo viac preberal a očistoval.

Nonove *Variazioni canoniche* (1950) a Stockhausenov *Kreuzspiel* (1951) hneď v zárodku potvrdili diametrálnu odlišnosť týchto dvoch — v tom istom Darmstadte, z tých istých pohnútok, v tej istej situácii a pod spoločným učiteľským vplyvom napísaných — diel a ich tvorcov. Nič na tom nezmení skutočnosť, že práve v tomto čase vznikali mýty o spoločnom programe povojnovej avantgardy reprezentovanej práve trojicou Boulez — Nono — Stockhausen.

Opäť jeden z trápnych omylov teórie? Či skôr povrchná interpretácia programu videná ako akt novosti, odlišnosti a odvahy bez toho, aby sa skú-

mal charakter týchto činov, podľa ktorého sa hneď na počiatku navzájom rozlišovali, neskôr odďaľovali, až sa v podobe zreých koncepcií postavili proti sebe?

Bolo o tom všetkom potrebné hovoriť preto, lebo cez reálne uvedomenie si začiatkov avantgardy pochopíme i dnes aktuálny problém Nonovej „zrady“ tejto konfesie, ktorú mu tá istá – vlastnými omylmi nepoučená – kritika od šesťdesiatych rokov vyčíta.

Hudba preňho nepozostáva iba z hudobných fenoménov. Remeslo považuje za funkciu výrazu. Nevzťahuje hudbu iba na seba samotnú, ale čím ďalej tým viac jej kladie úlohu prostriedkami svojho konštruovaného organizmu čosi vypovedať a sprostredkovať. Teda pravý opak Stockhausenova.

Nie je však romantikom. Nesnaží sa o citový exhibicionizmus, sentimentálnu pôsobivosť a zliterárnenie hudby. Chápe hudbu ako myšlienkové univerzum v širšom sociálno-humánnom kontexte. Pochopil historickú situáciu vývoja radovej techniky v polovicike päťdesiatych rokov. V období, kedy bolo úsilie rodiacej sa avantgardy zamerané na rozbitie konvencií v oblasti remeselnej, kedy dôsledky tejto negácie negovali i všetko to, čo Nono považoval za hudbu večné a nezničiteľné, snaží sa o novosť v oblasti emotívnej. Pojem Novej hudby neredukuje na nové technologické stereotypy, ale snaží sa nimi odhaliť vskutku novú pocitovú sféru dnešného človeka, a to bez toho, aby ostal iba jej komentátorom. Tu je žriedlo onej Nonovej expresivity, ktorá mu zabezpečuje istú výlučnosť práve tým, že je expresívnou bez toho, aby mala niečo spoločného s emotivitou predchádzajúceho umenia.

Chce sa dopátrať zahalenej tváre civilizovaného človeka, ktorý pohybuje sa v novom svete nie je schopný zvládnuť a ovládnuť tie sily, ktoré sám uvoľnil, ale ktoré nakoniec ovládli jeho, a začali ním manipulovať. Reaguje na moderný údel moderného človeka vášnivo, bolestne a občas i chaoticky. No v žiadnom prípade ho neobchádza. Zmätky, úzkosti, zvrátenosti a smrť, slzy, zotročovanie a nenásytnosť, násilenstvo, šialenstvo a vášne – to všetko je obsiahnuté v jeho hudbe.

Nie je o nič menej avantgardná ako hudba tých druhých, len má v sebe čosi navyše. Lebo štruktúry vznikajú nielen výberom intervalov z radu, ale aj podľa spôsobu zámeru a zmyslu tohoto výberu. Všetko v oblasti remesla a zvuku je pre Nona možné len za predpokladu, že je výsledkom aktu intímnej účasti skladateľa na živote.

Po schönbergovských Variáciách píše v dobovom darmstadtском štýle komorné dielo Polifonica – Monodia – Ritmica (1951) v ktorom spolu-vytvára nielen technologický, ale i charakterovo výrazový model serializmu. Ani prísne normy radovej kompozície, ktoré ešte naplno rozvedie v niekoľkých ďalších dielach, nepotlačili v ňom prvky jeho južného temperamentu: rytmus, spev a pátos. Svedectvo svojskej osobitosti vydáva i na serialnej platforme v druhej časti – *Y su sangre ya viene cantando* (1952) – svojho Lorca-Ephitaphu a v nasledujúcich *Due expressioni* (1953), kde punktuálna štylizácia tanca a schönbergovská hra inštrumentálnych farieb neutralizujú univerzalistické kompozičné schémy. I keď v dvoch ďalších dielach – *Incontri* (1955) a *Varianti* (1957) vyvodzuje originálne a plne individualizované dôsledky z idey serializmu, najmä v sfére totálnej serializácie parametrov farby, rytmu a artikulácie, zmnožené o maximálnu

kombinatoriku izolovaných tónov, ďalší Nonov vývoj sa ubera cestou inšpirácií aktuálnymi spoločensko-mravnými problémami doby.

La Victorie de Guernica (1954) na slová Paula Eluarda predznačuje vývoj angažujúceho sa umelca. Na úrovni dobového kompozičného myslenia začína od polovičky 50-tych rokov realizovať svoj umelecký a ľudský projekt hudby:

Zvon ľudského nepokoja a nepokoj ľudského údely sa asi nedá zastaviť. Ale človek musí poznať sily, ktoré pôsobia v ňom i mimo neho, aby sa opäť nestal ich nástrojom. A tu je príhodný čas pre umelca, ktorý nastavuje ľudskému osudu zrkadlo, neparafrazuje a ani ho nezobrazuje, iba pripomína jeho dennodennú prítomnosť, jeho nebezpečenstvo a aktuálnosť. Nono nedovoľuje, aby človek zabudol hoci i na to, čo sa ho bezprostredne nedotýka, ale potenciálne ho vždy ohrozuje. Ako zlé svedomie neustále pripomína, že svet je iba na ceste a jej smerovanie závisí od ľahostajnosti alebo neľahostajnosti každého človeka. V tom možno vidieť význam pripomenutia osudovej Guernicy 30-tych rokov, koncentrákovej tematiky nasledujúceho desaťročia v *Il canto sospeso* (1966), motívu vždy prítomnej smrti poézie Ceasare Paveseho v *La terra e la compagna* (1958), fašizmu v jeho univerzálnej podobe zneužívania moci v *Intoleranzi* (1960), atómovej témy v *Sul ponte di Hiroshima* (1962) až po jeho poslednú vietnamskú kantátu *spreď dvoch rokov*.

Nonova expresivita realizovaná nie náhodou práve vokálnymi dielami, v ktorých je však dôraz presunutý z funkcie sémantickej na akúsi animálnu kvalitu ľudského substrátu, nie je zámerom, ale skôr výsledkom skladateľovej poetiky. Dáva zmysel i tým najodvážnejším experimentom počnúc serializmom, obiduc aleatoriku a techniku mobile až po kombináciu inštrumentálneho a syntetického zvuku v *La fabbrica illuminata* (1964) alebo po využitie celo – a štvrťtónových sústav v *Canziones a Gouiomar* (1963). Likviduje tradičné atribúty expresivity, nepoužíva tradičný arzenál kompozičnej technológie, ale nezavrhuje ľudskú nehu, afekt, dramatizmus, gradácie, zvukové erupcie, kontrasty a tajomnú farebnosť hudobných plôch.

Zradil tým ozaj program avantgardy? Vohnal ho do plytčín kompromisov?

Rovnako ako je nepokojná a protirečivá hudba skladateľa, rovnako protirečivý a nejednoznačný je i jeho zástoj v dnešnom svete. Zmietaný medzi dogmami avantgardy a neraz sprofanovanou funkciou hudby hľadá úpenlivo, a nie vždy s jednoznačným výsledkom seba samého. Od jedných sa rozhodol odísť, a tí druhí ho nie vždy prijímajú. Zakiaľ jeho diela šokovali obecnosť, zatiaľ sa im dostávalo chvál kritiky. Keď si však získali priazeň obecnosti, odvrátili sa od nich kritici.

Neochotný robiť kompromisy je dnes sám; nemá spolubojovníkov ani žiakov, neučí sa od iných, ale ani iných neovplyvňuje. V období hypertrofie materiálu redukuje ho na minimum, aby tým docielil maximum výrazu. V období skepsy nad možnosťou angažovania umenia predpokladá, že ho angažuje správnym smerom. Manifestuje za revolúciu spoločnosti, nenávidí fašizmus, je nekompromisný až natoľko, že si nekladie otázku, či nekompromisnosť v mene akejkoľvek idey nevedie k novému teroru. Zavrhol taktizovanie v umení i v politike, až sa z presvedčeného komunistu ocitol na pozíciách súčasného komunistického dogmatizmu, agituje proti násiliu a vojne, no v mene svätosti revolúcie zatracuje tú revolúciu, ktorá sa

chce vojne vyhnúť, ktorá nechce v mene revolúcie opäť vraždiť. Ako umelec si sifyfovsky hľadá miesto medzi večnými a menlivými faktormi umenia, medzi hudbou angažovanou a artistickou. Ako človek chce i v dnešnej nejednoznačnej situácii stáť na pozíciách, ktoré iba niektorí považujú za jedinú a progresívnu. Bojuje proti intolerancii iných, ale sám je voči iným málo tolerantný.

Zložitá a protirečivá je jeho dielo. Formuje ho však rovnako zložitá a protirečivá storočia. Ale azda práve tým, že stojí mimo akéhokoľvek štádiovitého pohybu, že sa chce dopátrať podstaty človeka, že neustále pripomínajúc jeho údel protestuje proti tomu, aby ho kohoľvek zbavil toho najcennejšieho čo má — jeho nezameniteľnej ľudskej tváre, je jeho hudba taká provokujúca a znepokojujúca, lebo chce byť „symbolom života, lásky a slobody proti akémukoľvek spôsobu násilia a neonacistického teroru“.

Umelcom je ten, kto pracuje nielen s tónmi, ale i s myšlienkou. Luigi Nono ním nielen prosto, hravo alebo i zložito narába, ale zamiešava sa cez ne do svojej doby, chce pôsobiť na človeka, chce sa mu prihovárať, chce vytvoriť svoje politikum, pričom na to nepoužíva patetické výkriky, ale pokúša sa vydať svedectvo vnútorného opravdivého videnia života.

PETER FALTÍN

DEJINY A PRÍTOMNOSŤ HUDBY DNEŠKA

Tak na tvorivom, ako aj na kriticko-analytickom poli panuje dnes všeobecná tendencia nezapájať umelecko-kultúrny fenomén do dejinných súvislostí: totiž nechcieť ich vidieť v súvisi s tými prvkami, z ktorých sa vyvinuli, bez súvislosti s ich príslušnosťou k aktuálnej existencii, bez súvislosti s ich vnútornými možnosťami, ktorými vyžarujú do budúcnosti, ale len výlučne kvôli sebe, v sebe a len v súvislosti s oným určitým momentom, v ktorom seba manifestujú.

Neodmieta sa iba každé zaradenie do dejín, ale odmietajú sa bezprostredne samotné dejiny, vrátane ich evolučného a konštruktívneho procesu.

„moi, Antonin Artaud, je suis mon fils,
mon père, ma mère,
et moi;
niveleur du périple imbécile ou s'enferme
l'engendrement,
le périple papa-maman
et l'enfant“

Charbonnier: Essai sur A. Artaud

Je to manifest tých, ktorí si namýšľajú, že môžu takýmto spôsobom ex abrupto otvoriť novú éru, v ktorej musí byť všetko programové a „nové“ a ktorí chcú získať dost lacnú možnosť na to, aby seba samých — ako evanjelium — postavili ako začiatok a koniec.

To je program, ktorý nám pripomína anarchistické gesto pri hodení bomby, ako jedinej a poslednej možnosti vytvoriť fikciu tabula rasa, ako zúfalej reakcie na situáciu, ktorá sa historicky a vnútorne ešte stále nezdá byť premožená.

Je to program, ktorému úplne chýba onen konštruktívny vzlet, ktorý je vlastný revolucionárovi, onen vzlet, ktorý v jasnom vedomí situácie privádza krach jestvujúcich štruktúr, aby dal miesto novým, rozvíjajúcim sa štruktúram.

Neodmietajú sa iba dejiny a sily, ktoré ich formujú, ale ide sa tak ďaleko, že v dejinách vraj treba vidieť putá takzvanej „spontánnej slobody“ ľudskej tvorivej činnosti.

Pre túto základnú koncepciu nachádzajú sa dnes teoretické formulácie, ktoré sú odlišné vo svojej výstavbe, avšak rovnaké v dôsledkoch. Pochádzajú od dvoch mužov americkej kultúry Josepha Schillingera — ktorý je ruského pôvodu a Johna Cagea a v posledných rokoch majú priamo i nepriamo i v Európe chaotický vplyv. Na začiatku prvej kapitoly Umenie a príroda v The Mathematical Basis of the Art od Josepha Schillingera, z roku 1948, je vyslovená takáto teória o slobode a neslobode tvorcu:

„Ak chce umenie obsiahnuť pojmy ako výber, šikovnosť a organizácia, musia byť tieto podložené dokazateľnými argumentmi. Ak sú raz takéto princípy objavené a formulované, potom na ich základe možno vytvoriť umelecké diela vedeckou syntézou. Existuje tu všeobecné nedorozumenie o tom, ako ďaleko siaha sloboda umelca, aby sa sám mohol vyjadriť. Žiaden umelec nie je skutočne slobodný. Vo svojom pracovnom výkone je podriadený vplyvom svojho bezprostredného okolia a obmedzený na materiálové prostriedky, ktoré má k dispozícii. Keby bol umelec skutočne slobodný, hovoril by svojou vlastnou osobnou rečou. V skutočnosti hovorí len rečou svojho bezprostredného zeme-
pisného a historického okolia. Niet umelca, o ktorom by bolo známe, že sa narodil v Paríži, vedel by sa spontánne vyjadrovať v čínskej reči IV. storočia po Kr., ako nejestvuje skladateľ narodený a vychovaný vo Viedni, čo by ovládal vrodené majstrovstvo javanského gamelanu.

Kľúčom k skutočnej slobode a emancipácii z miestnej závislosti je vedecká metóda“.

Schillinger zisťuje teda väzbu človeka na svoje dejepisné a zemepisné miesto, túto súvislosť však odsudzuje ako prekážku pre spontánny spôsob vyjadrovania sa. Ak by bolo platné jeho tvrdenie „žiaden umelec nie je skutočne slobodný“, v priebehu dejín by nebolo nikdy existovalo umenie. Veď umenie a sloboda sú synonymné vždy vtedy, keď človek svoje uvedomenie, svoje poznanie, svoje určité rozhodnutie v určitom okamihu konštruktívneho historického procesu vyjadruje a vždy, keď do oslobodzovacieho procesu, ktorý dejinami prebieha, vedome a odhodlane zasahuje. Schillingerova požiadavka na vedeckú syntézu ako jedinu možnosť vytvárať umelecké diela „slobodne“ pripomína nám sériovú produkciu, kde sa uplatňuje základný princíp, práve taký vedecký, z ktorého sú však pre dielo charakteristické základné vlastnosti celkom vybrakované: menovite jeho živá sila ako nezameniteľný príspevok času, v ktorom vzniká ako doklad svojej doby.

Snaha o hľadanie abstraktného útočiska vo vedeckom princípe alebo v matematickej súvislosti bez starosti Kedy a Prečo a o funkciu tohto princípu odoberá každému všeobecne platnému fenoménu základnú existenciu tým, že odbúrava jeho dejinnú individualizáciu ako typický dokument času a zapadá do princípov stredovekosti dogmatických pevností.

Nikdy to však nie je uposlúchnutie schematického princípu (vedeckej alebo matematickej povahy) čo dáva život umeleckému dielu, lež vždy iba syntéza — ako dialektický výsledok — medzi princípom a jeho uskutočnením v dejinách, to značí: jeho individualizáciou v presne určenom okamihu, nie skoršie a nie neskoršie.

John Cage, ten druhý z oboch, používa inú metódu, aby dokumentoval svoju už vopred atemporálnu koncepciu (a to asi bez toho, že by sa musel vzdať svojej indiferencie voči momentálnemu dejinnému okamihu): svoju estetiku stavia na niektorých výrokoch mudrcov cisársko-čínskej Nebeskej ríše.

Tieto výroky možno výborne upotrebiť dovtedy, kým sa zamlčuje, že v epoche, ktorej sú verným dokumentom, za vládnúcich dynastií zrušenie historického vývojového pojmu patrilo k politickému a náboženskému programu, lebo sa malo zabrániť tomu, aby postupujúci čas nepôsobil proti mocenským pocitom bohov onej epochy.

No cisársko-čínska Nebeská ríša je mŕtva, jej duchovná štruktúra je mŕtva, dejinný proces potrestal všetky príslušné programatické nepravdivé dokumenty a odhalil ako

márnu domýšľavosť zabsolútnenia vlastného Ja. A tak výrok Daisetz Teitaro Suzukiho: „...žil v 9. alebo 10. storočí, alebo v 11. storočí, alebo v 12. storočí, alebo v 13. storočí, alebo v 14...“, s ktorým nás John Cage oboznamuje vo svojom článku v Darmstadtských príspevkoch 1959, dnešnému dejinnému mysleniu nemá vôbec čo povedať. Ideál statického pojmu o čase nachádzal sa podobne aj v koncepcii Sacrum Imperium Romanum: v ideáli ríše, ktorá ako obraz ríše božej na zemi v nemeniteľnom hierarchickom poriadku čaká na príchod súdneho dňa. No cirkev, ktorá musela tento svetský ideál moci spojiť s aktívnou misiou, nemohla tento ideál nikdy uskutočniť; javy, ako založenie jezuitského rádu v 16. storočí, alebo inštitúcia robotníckych kňazov vo Francii dnes sú nedôsledné dôsledky, ku ktorým ju nepodplatiteľný a nevyhnutne prebiehajúci proces vývoja donútil.

V samofúbej nevinosti je tu snaha údajne upadajúce európske myslenie oslobodiť od „kocoviny“ tým, že by sa resignovaná apatia „veď je všetko jedno“ predložila mladému Európanovi v prijateľnej forme onoho „Ja som priestor; ja som čas“ ako morálne osvietenie, čím by sa mu ušetrilo čeliť svojej dejinnej zodpovednosti a svojej dobe — zodpovednosti, ktorá v tej miere, aká dnes skutočne existuje, stala sa, zdá sa, pre niektorých priveľkou a obťažnou. Je to kapitulácia pred dobou, rezignujúci útek pred zodpovednosťou, pochopiteľný len ako útek tých, ktorých viac alebo menej ukrývané ambície na zabsolútnenie vlastného Ja stratili dych pri rôznych porážkach, ktoré im dejiny pripravili — tých, čo zostali iba vnútri celkom malí a chudobní, no navonok tým viac narábajú so zabsolútnením „časového pojmu“, čo, ako dúfajú, absolútne usadenému Ja nemôže byť nebezpečné a za pomoci čoho, ako veria, ujdú pred blamážou času. Je to túžba po stave naivnej a nestratiteľnej neviny tých, čo sa cítia byť vinnými, ale vedomé poznanie seba samého by radi obišli. Až veľmi radi by sa z takýchto nevyhnutností vykúpili, aj za cenu vlastnej myšlienkovy vitality — pričom asi nemajú veľa čo stratiť. Treba veľa odvahy a veľa sily na to, aby človek poznal čas a vedel sa v ňom rozhodnúť. Oveľa jednoduchšie je strčiť hlavu do piesku: „Sme slobodní, lebo sme bez vôle; sme slobodní, lebo sme mŕtvi; slobodní ako kameň, slobodní ako otrok svojich vášní, ktorý sa nechal kastrovať; nie, vážne: sme slobodní, lebo dosku, ktorú máme pred hlavou, sme si sami priklincovali.“

Je to vizitka tejto mentality, a táto vizitka je vskutku nová, ale mentalita je veľmi stará — stará v historickom a lekárskom zmysle. Stojíme tu pred celkom reakcionárskym a mŕtvym poslíčkom strokotaného zegoičtenia posledných storočí, ktorý sa ako taký najneskôr odhalí vtedy, keď oslabeného európskeho ducha uvidíme potácať sa mu v ústrety, aby sa rýchlo rozhodnutý dal ním „oslobodiť“.

Zastavenie každej duchovnej aktivity vedie jednak k individuálnej pasivite, jednak k aktivite materiálu, ktorého zbytočným pozorovaním sa hudobný zážitok v budúcnosti, zdá sa, uspokojí.

Aj tu, a práve tu sa prejavuje celý nedostatok myšlienkovy potencie v onej mentalite, ktorá nevie nájsť cestu z deprimujúceho dualizmu myšlienky a matérie: na jednej strane je význam, a naproti tomu matéria ako otrocká povinnosť verne ju odzrkadliť, bez ohľadu na to, či a do akej miery je jej primeraná; na druhej strane zasa matéria, od ktorej by sa očakávala z nej samej vyvierajúca výpoveď, ktorá by korigovala jej autonómne sily. Z týchto dvoch rovnako biednych možností volí človek samozrejme tú druhú najmä potom, ako dokázala svoju tvôrivú neschopnosť.

Tu však vôbec nejde o tieto dve možnosti, pretože jestvuje iba jedna možnosť: a to vedomé, zodpovedné poznanie matérie cez myšlienku a zmysel a ich vzájomným prenikaním získané poznanie možnosti matérie. John Cage nemá asi o tejto jedinej mož-

ností a nevyhnutnosti ani predstavu, a na jeho otázku: „sú tóny tónmi, alebo sú ony Webern?“ možno hneď položiť spätnú otázku: „Sú ľudia ľuďmi, alebo sú to hlavy, nohy, ruky, žalúdky?“. Bez onoho obojstranne vzájomného prenikania koncepcie a techniky zostane každá výpoveď obmedzená na materiál trčať v dekoratívnej a v pitoreskno-ozdobnej podobe. Ako taká spĺňa sice účel rozpustiteľnej zábavy pre kráľovský sa zabávajúce a so zvieracou vážnosťou načúvajúce Ja. Zo všetkého možno urobiť dekoráciu. Je na to celkom jednoduchá metóda: odobrať prvky istej kultúry a túto, obratú o jej pôvodný zmysel, bez akéhokoľvek vzťahu zasadiť do inej kultúry. Tento princíp, zvaný koláž, je veľmi starý. Napríklad pri takej stavbe, akou je katedrála v Aachene, ktorá bola postavená okolo r. 800 po Kr. ako imitácia dvesto rokov skoršie postavených katedrál S. Vitale v Ravene, ide o transportáciu kultúry, o takú transportáciu, ktorá má duchovnodejinný význam, lebo podáva svedectvo len o vtedy platnom vládnom princípe panovníka, ktorého ideologické snahy vnútiť cudzej kultúre kultúru vlastnú, urobili takéto opatrenia bežnými. Koláž bola aj záľubou Benátčanov v dobe ich rozkvetu, keď pri úprave svojho mesta použili aj víťazné trofeje z iných kultúr. Lenže táto koláž má aspoň tú morálnu prednosť, že sa ako taká nikdy nechcela zaprieť. Jeden kameň v San Marco, ktorý pochádza zrejme z cudzej kultúry, spĺňa funkciu svedka takej dejinnej epochy, pre ktorú bolo charakteristické dobytie cudzích trofejí.

Metóda koláže vychádza z koloniálneho myslenia a nepozorujem žiaden funkčný rozdiel medzi prázdny indickým zaklínacím bubnom, ktorý by v modernej európskej domácnosti slúžil ako smetová nádoba, a medzi orientalizmami, ktoré používa západná kultúra, aby urobila svoj estetický materiál-amaterizmus atraktívnejším. Namiesto skutočného plodného štúdia duchovnej substancie cudzích kultúr, ktorú iste možno schvaľovať a ktorá je nevyhnutná, siaha moderná doba s brutálnou bezstarostnosťou a s estetickým nevкусom na jej produkty, aby profitovala z fascinácie ich exotickéj cudzoty. Tento čin sa potom pomocou filozofických obrátov z oných zašlých kultúr chce legalizovať.

Tieto názory, ako sa prezentovali aj v Darmstadte, dostávajú svoje vlastné atraktívne korenie aj slovíčkom, ktoré si pomáhajú adjektívami „slobodný“ a „spontánny“. Pojmom, ktorý chce tento slovník ospravedlniť, je prastarý pojem „improvizácie.“

Improvizácia v starej čínskej hudbe sa opierala o písané predlohy, v ktorých je d e n parameter — výška tónu — bol ustálený, zatiaľ čo ostatné parametre stáli improvizácii k dispozícii. Predvedenie takých improvizácií bolo vždy vyhradené presne určeným kastám, medzi ktorými sa tieto predlohy tradovali z generácie na generáciu. Pritom nesmie me nikdy zabudnúť, že takéto improvizácie boli počinmi kultu, ktorý sa vzťahoval vždy na vyššiu bytosť, na jedného boha.

V Commedie dell'arte sa stretávame v technike s príbuzným druhom improvizácie: dej divadelných predstavení bol vtedy redukovaný na niekoľko málo údajov k akciám. Tieto údaje, ktoré náznakovo opisovali základné situácie ľudských vzťahov, určovali priestor, v ktorom mal herec voľne improvizovať jazyk i akciu. Tejto prikázanej slobody sa však nevedeli zhostiť natrvalo; pod dojemom výkonu niekoľkých vynikajúcich hercov, ktorí dokázali excelovať, obmedzila sa časom táto sloboda na imitovanie špičkových výkonov, čo malo za následok, že sa celé predstavenie redukovalo na čisto virtuózne ceremoniál bez myšlienkovy sily.

A dnes?

Dnes nám chcú nahovoriť, že improvizácia je akoby oslobodenie, že je akousi zárukou slobody vlastného Ja. To súčasne znamená, že poriadok sa považuje za násilie, za sputnávanie onoho Ja.

Táto alternatíva, ktorú sa pokúsil v Darmstadte dokázať John Cage a jeho okruh, nie

je iba chaotickým a chaotizujúcim žonglérstvom s pojmami, ale ukrýva v sebe i zvädzanie mladých začiatníkov k názoru, že kompozíciu možno zamieňať so špekuláciou.

Pokusy porovnávať „preorganizované“ komponovanie s politickými systémami predstavuje uprednostňovanie intelektu, ktorý rozumie pod slobodou čosi celkom iné ako prevahu neviazanej špekulácie. Retorické zapojenie pojmov sloboda a nesloboda do umelecko-tvorivého procesu nie je iným ako ďalším a veľmi jednoduchým prostriedkom na zahnanie ľudí do slepej uličky.

A tak sa zasieva nedôvera voči pojmom, ako sú duchovný poriadok, umelecká disciplína, vedomie jasnosti termínov a čistota práce, čo možno vysvetliť len nenávisťou tých, ktorí nevedia odlúčiť pojem poriadku od pojmu vojenského a politického utlačania, tých, ktorí zamieňajú pojmy a tým priznávajú, že nie sú vnútorne a vonok schopní odpútať sa od minulosti.

O vlastnom pojme tvorivej slobody, ako o vednom usmerňovaní vôle, ako o potrebe rozhodovania v príslušnom čase a pre príslušný čas nemajú „estetí slobody“ ani potuchy. Pre nich znamená „sloboda“ potlačovanie analytického myslenia vlastným inštinktom. Ich sloboda je duchovnou samovraždou. Ale aj stredoveká inkvizícia si myslela, že môže človeka, ktorý sa dostal do pút „diabla“, oslobodiť tým, že ho upálila.

O ich všespásiteľnom lieku, o náhode, by sa dalo medzi skladateľmi kedykoľvek hovoriť, pokiaľ by bola ochota chápať náhodu ako prostriedok na rozširovanie empirického horizontu, ako cestu k ďalšiemu poznaniu možnosti skutočnej kompozície. Avšak nahradiť vlastné rozhodnutie náhodou a jej akustickými produktmi môže byť metódou len pre tých, ktorí majú strach pred svojim vlastným rozhodovaním, a pred skutočnou slobodou.

Dejiny už nemusia vynášať súdy nad týmito snahami, lebo falošní hráči už vyniesli svoj orťel sami. Myslia si, že sú slobodní a ich opojenie im znemožňuje vidieť mreže na nebi ich slobody.

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

Umenie žije a bude aj naďalej spíňať svoju úlohu v dejinách. A je tu ešte veľa nevykonanej práce.

Z nemčiny preložil Otto Kaušitz.

LUIGI NONO

LUIGI NONO: *Listy domov*

Havana 17. sept. 1967.

Milý Roberto!

Ziadal si ma o niekoľko úvah na tému, ktorá by sa dotýkala mojej cesty krajinami Latinskej Ameriky. Najviac ma zaujímali okolnosti okolo môjho zadržania a vyhodenia z Peru.

Počúvaj: Keď som prišiel do Buenos Aires (pozval ma Inštitút Torcuato di Tella, na jednodňový kurz na tému „Skúsenosti so slovom, textom a hudbou v elektronike“), zišiel som sa tu s mladými komponistami – od Bolívie po Peru, od Columbie po Guatemalu, Chile, Brazíliu a Argentínu – uvedomil som si, že ich požiadavky a problémy hudobné i sociálne ma predovšetkým zaväzujú, aby som sa od nich poučil, aby som pochopil bezprostredne nový druh vzťahu, úplného odlišného od abstraktnej akademickosti, v mene ktorej skladateľ z inej kultúrnej a historickej oblasti obohacuje svoju vlastnú skúsenosť „škôlčickou“ formou a pritom sa domieva, že priniesol niečo nové. Musel som však hľadať iný

spôsob dorozumievania sa s týmito mladými skladateľmi a hľadať jednotné hľadiská takej hudobnej techniky, ktorej význam a kultúrna funkcia by boli v súlade s jej nevyhnutnou kultúrnou a historickou bázou. Inými slovami: spoločne si overiť potrebu kultúry (a teda i hudby) v celistvosti jej pôsobenia, jej perspektívy ako prostriedku informácie, poznania, overiť si oblasť nových techník a to, čo sa len vyvíja (poznávací a analytický moment, potrebný i pre skladateľa). Overiť si hudbu ako výraz, účasť a svedka sociálnej reality, v ktorej hudobník žije a pôsobí.

Ide o to, aby skladateľ poznal hranice výlučne technologického pruhu. Vedomie rizika – v tomto prípade z možnosti ovplyvnenia technologickou estetikou severoamerického typu, riziko, že skladateľ dá do jej služieb svoju abstrakciu a tým poprie svoj vlastný historicko-kultúrny pôvod, by mohlo viesť k nevedomeniu si toho, že má možnosť zúčastniť sa kultúrneho a politického vývoja ako skladateľ, ktorý pôsobí v danej kultúrno-politickej situácii.

V týchto mladých je živý záujem o to, ako zjednotiť potrebnú technickú výučbu z možnostami hudobného života a práce v ich krajinách, kde následky koloniálneho panstva včera a imperialistického vykorisťovania a násilia dnes, prinášajú problémy a nedostatky života, boja, a objektívne ťažkosti novej hudobnej organizácie (a nielen tej, čo sa dotýka napr. elektronickej hudby). Sú spojené s historickými ťažkosťami sociálneho rozvoja v krajine; tieto ťažkosti zapríčiny práve imperialistická exploatacia, prevaha istej kultúry v jej službách, hrozne podmienky života, ktoré doliehajú na ľud, ktorému vládnú generálni vrahovia, čo sú nástrojom v rukách súčasnej vlády Spojených štátov.

V starostiach mladých skladateľov som našiel niečo, čo sa podobalo zmýšľaniu a činnosti intelektuálov (v tomto prípade hudobníkov) v Taliansku a Európe v časoch partizánskeho boja proti fašizmu a nacizmu. Teraz v súčasných podmienkach rozvoja sa pozornosť zameriava na historický konflikt našich dní, na protiklad medzi kapitalizmom a socializmom, medzi imperialistickým násilím a bojom o oslobodenie národov. Spôsob chápania plného významu kultúry, na základe ktorého sa rozvíja a dozrieva vlastná schopnosť a možnosť priamej účasti v sociálnych bojoch. Skladateľ tým, že sa na tomto procese zúčastňuje svojou vlastnou prácou, rozvíja vlastné podmienky a zodpovednosť za priamu účasť v sociálnych bojoch, zúčastňuje sa priamo na hocakom druhu potrebného boja, diktovaného potrebou v súlade so snahami a zvláštnosťami tej-ktorej krajiny, nevynímajúc ani ozbrojený boj po boku robotníkov, roľníkov a revolučných skupín.

Spoločne sme našli nový sociálny vzťah, v ktorom prisne analýzy partitúr, teoretické diskusie o akustike, elektronickej technike, estetike sa prelínali s rozhovormi o zodpovednosti skladateľa v súčasnej situácii v Latinskej Amerike.

V Buenos Aires boli i také dni, keď noviny uverejnili návrh antikomunistického zákona pučistickej vlády Onganiu, prinášali zprávy (hoci s úmyslom šíriť paniku) o partizánskom hnutí v rôznych krajinách a rozširovali prvé informácie o schôdzi OLAS (Organizácia latinskoamerických krajín) v Havane.

To to teda boli témy, o ktorých sme diskutovali na hodinách kompozície a ktoré sme spájali s rozličnými problémami hudobnej techniky s hudobného výrazu.

Milý Roberto, z tohto všetkého si iste pochopil, ako som bol vďačný mladým juhoamerickým skladateľom; veď ich prostredníctvom som začal chápať realitu ich krajín, ktorá sa mi zrazu javila tak odlišná od obmedzených informácií a poznatkov, ktoré som o nich získal v Taliansku.

Jednou z tém, ktorých sa dotýkali naše diskusie v Buenos Aires, bola otázka, ako a čím by bolo možné čeliť maximálne negatívne mu vplyvu OEA (Organizácia amerických štátov) v oblasti kultúry. Nádejou, očakávaním a práním všetkých týchto mladých je, aby organizácia OLAS pochopila aj kultúrny aspekt boja krajín Latinskej Ameriky. Toto je požiadavka a téma, ktorou žijú mlád aj v Chile, Uruguay, Peru, Mexiku.

V Buenos Aires mi zakázali dve interview; vo dvoch novinách zakázali aj ich uverejnenie, vrátane novín Giornale d'Italia; v týchto interview som práve hovoril o témach a zameraní kurzu, o kultúre v jej celkovom význame. Keď som sa zameriaval na latinskoamerické krajiny, vysvetlil som na príklade vlasti Ernesta Che Guevaru – tohto vždy živého symbolu – postoj základného významu pre kultúru Latinskej Ameriky, ale aj Európy, ba celého sveta.

Pred buenosaireským publikom, prevažne mladým, venoval som koncertné predvedenie svojej skladby tomuto veľkému synovi Argentíny – Guevarovi – ktorý svojou nezmerateľnou ľudskou šlachetnosťou a statočnosťou pripomína G. Garibaldiho. Po chvíľke prekvapenia a údivu vypukol molitný potlesk. Mladí Argentínčania takto prejavili svoje presvedčenie.

Práve v Buenos Aires som začal poznávať tvrdú sociálnu skutočnosť, v ktorej žije ľud: spolu s mladými skladateľmi som sa presvedčil o dramatickom kontraste medzi kapitalistickým vykorisťovaním a útlaku ľudu. V Buenos Aires demonštruje tento kontrast štart Philips.

TVORBA

Tadeáš Salva:

Koncert pre klarinet

Dokončené: 1965

Trvanie: 11 minút

Premiéra: 1967

Nová, technicky perfektná budova továrne Philips, o dvadsať metrov ďalej hrozí bieda, diery, kde žijú ľudské bytosti; ich okolie – štvrť emigrantov zo zahraničia, tížobne čakajúcich na prácu, výrazne demonštruje tento kontrast. Tento dojem, sa opakuje aj v Santiagu, vo Valaparaise, v Lime a najmä v predmestiach, kde žije okolo 250 tisíc ľudí, postrádajúcich aj tie najelementárnejšie potreby pre ľudský život. V Lime je to zarážajúcejšie, keď vieme, dobré prírodné bohatstvá má Peru, ktoré uchvátili peruánske ľuďstvo severoamerické spoločnosti.

V Santiagu de Chile stretnutie a diskusia so skladateľmi, ale predovšetkým hrozí dojem zo stretnutia s realitou života baníkov: nie domy, ale chatrče, kde je nemožné žiť a kde napriek tomu tam žijú baníci. Keď som o. i. spoznal učebný plán ako aj internát v San Andrés a veľký význam kubánskej revolúcie vo vzťahu k deťom roľníkov a k ich vzdelaniu, jasnejšie som pochopil vinu tých, ktorí nerobia nič, aby zlepšili situáciu.

Mnohí mi hovorili o krásnej Valparaise, ja som ju nevidel. Videl som len prístav s obmedzenou prevádzkou a tragédiu drevených domkov, postavených na nespočetných schodoch nad priepasťami. Je možné takto žiť? Zvlášť popri nadbytku prepychu vo Viña del Mar? Je to alarmujúca situácia.

Môže hudba v tejto situácii niečo robiť? Môže zasiahnuť, môže prispieť k vyvolaniu zodpovednosti, k boju...? Ja si myslím, že áno a som o tom presvedčený.

Môj dojem je, že v Chile hudba, s výnimkou dvoch prípadov, je tiež pasívna, integruje s pomýleným režimom Freia, sleduje čiste len osobné záujmy skladateľa. Pri jednej príležitosti mi komunista a skladateľ položil otázku, či aj pre mňa jestvuje rozpor byť súčasne hudobníkom a členom Komunistickej strany Talianska. Rozumie sa, že nie! Ak jestvuje rozpor, spočíva v nesprávnom chápaní postoja hudobníka ako člena strany. Ak sa nesprávne táto jednota a vzájomnosť chápe, je v tom veľké riziko, hrozí, že sa skladateľ pasívne podriadi cudziemu kultúrnemu vplyvu a jeho zmýšľanie bude čisto subjektívne.

V Santiagu mi zakázali interview v univerzitnom rozhlasu i v jedných novinách s oddôvodnením, že hovoriť o Che Guevarovi je v rozpore so zákonom. Popri iných ďalších zdruvujúcich dojmach som sa utvrdil v presvedčení, že európska a latinskoamerická kultúra musia zasiahnuť, prispieť všetkými svojimi možnosťami k zmene tohto útľaku. Aj hudobník sa musí zapojiť do tohto boja svojou hudbou tak, aby rozvojom vlastných schopností stál bok po boku robotníkov, roľníkov a partizánov.

V Peru som si upresnil význam diskusií v Buenos Aires s mladými skladateľmi o hudbe, videl som, že o novej možnosti nesú zodpovednosť za svoju prácu, za svoju účasť, za svoj spôsob vyjadrenia.

Pochopíš teda milý Roberto, že prvú zo štyroch hodín, ktoré som viedol na univerzite v San Marcos, som považoval za samozrejme venovať umučeným partizánom a všetkým tým, ktorí aj v Peru bojujú proti severoamerickému imperializmu. Dôsledky tohto rozhodnutia zaiste poznáš: zadržaný, vypočítaný, vyhodený.

Po príchode na Kubu som videl, že táto krajina je aj symbolickým zakončením mojej cesty krajinami Latinskej Ameriky. Je to krajina novej perspektívy veľkého významu. Tu som si uvedomoval stále viac, že je nevyhnutné vytvoriť medzi nami – komponistami zo všetkých kútov sveta sieť priamych informácií, výmeny poznatkov, kultúrno-politickej spolupráce na novej internacionálnej báze. Boj proti severoamerickému imperializmu je bojom všetkých nás, ktorí sme zomknutí a stále silnieme.

Za konečné víťazstvo!
LUIGI

Vyšlo v časopise „La Habana“, č. 45, november 1967
Preložil A. O.

Na stretnutí našich a sovietskych skladateľov, ktoré sa uskutočnilo v Moskve lanského decembra, vzbudilo priaznivý ohlas Salvovo Canticum Zachariae. Dalšie jeho dielo, Klarinetový koncert, dokončený pred tromi rokmi, nevzbudzuje na prvý pohľad svojim všedným, až lakonickým označením zvláštnu pozornosť. Možno preto, že v súvislosti s inštrumentálnymi koncertami slovenských skladateľov sme nezvykli konštatovať mimoriadne umelecké výsledky. Pravda, Salvova skladba je všetkým možným, len nie koncertom bežného typu. A netýka sa to len formovej stránky.

Po prelistovaní partitúry a vypočutí nahrávky Salvov Klarinetový koncert upúta nielen nezvyčajnosťou sadzby – na jeho realizácii sa okrem sólového nástroja podieľa miešaný sbor, recitátor a skupina bicích nástrojov – ale predovšetkým svojim umeleckým vyznením. V Koncerte sa vo vyspelom tvare prejavujú schopnosti skladateľa využiť nekonvenčný spôsobom hudobnokompozičné prostriedky. Salva si zo svojho štúdia v Poľsku priniesol zvukovú kultivovanosť a vyspelosť narábania so všetkými zložkami orchesterálneho aparátu, potrebnú na docielenie patričného sonického vyznenia, čo je typické pre poľských skladateľov. Sympatické je však, že neostáva na tradičnej forme exponovania aleatorických pásiem a clustrov, ktorého predimenzovanosť sa stala už zvukovým klišé. V zhode s Pendereckim mu ide o rozširovanie možností, o novú väzbu a funkciu prvkov. Obmedzenie inštrumentačnej faktúry v klarinetovom koncerte mu slúži na redukcii nadmernej zvukovosti, i keď konečný výsledok je bez stopy akejkolvek samoúčelnej askézy. Išlo mu len o komorne ladenú melodramu, ktorou vlastne klarinetový koncert je.

Rámec štruktúry tvorí protikladné postavenie klarinetového partu voči skupine bicích nástrojov. Aj keď part sólového nástroja vyniká dynamičnosťou melodiky, nie je tu použitý v zmysle tradičného koncertného uplatnenia, je skôr zjednocovateľom formovej výstavby celého diela. Svojím neustálym monológom voči rytmicky bo-

hato diferencovanému partu miešaného sboru a sporadickému exponovaniu bicích podmieňuje ustavičný kontrast a dynamičnosť hudobného toku.

Myšlienkovým nositeľom skladby je tu predovšetkým text recitátora i sboru (mimochodom: jeho autorom je sám skladateľ). Salvov text, blízky poetickým princípom surrealizmu, je však jednoznačný svojím vyhroteným mementom – vyjadrením autorovho protestu proti hrozbe technizácie a automatizácie, ktorých vymoženosti súčasný svet často zneužíva. Situácia, keď hrozí „tlak veľkého prstu a účinok je zaručený“ núti skladateľa vnútorne sa angažovať. Z klarinetového koncertu vyznieva silne emocionálne vyjadrený umelecký protest. Týmto vnútorným nepokojom sa toto dielo Tadeáša Salvu radí do kontextu takých skladieb slovenských autorov, ako je Zeljenkov Oswieczym, Kolmanovo Monumento, či Hatrikovo Čakanie. Podstatné na Salvovom diele je, že tieto myšlienky vyjadrené textom sú zasadené do hudobne vyspelého rámca. Hudba sa neobmedzuje na púhy komentár k textu, je s ním zosúladená, v rámci formovej vyváženosti ho vhodne dopĺňa. Je cenné, že aj toto sa dá zo skladby vycítiť, hoci skladba nie je hodnotná len napr. úprimnosťou prejavu. Lebo úprimnosť, povedané so Stravinským, nestačí, nemôže byť ospravedlnením pre nedokonalú skladbu. Autor v súlade so svojím zámerom vedie hudobný tok sboru, zbytočne ho nedramatizuje, udržiava striedmosť, text používa väčšinou v sémantickej rovine; občasné využitie zvukovej stránky slova nie je z hľadiska formového i textového plynulého kontextu predimenzované.

Na záver ostáva skromným želaním, aby kompozičné výsledky Tadeáša Salvu nekomentovali iba tieto riadky, ale aby sa s nimi oboznámilo aj domáce koncertné publikum. Hodnotu skladieb nemožno overovať v priečinku. Klarinetový koncert, ale aj iné skladby, prezrádzajúce Salvov tvorivý talent, jeho Symfónia alebo už spomínané Canticum Zachariae a i. si zasluhujú, aby sa verejnosť s nimi zoznámila.

Lubomír Chalupka

Hudobný život

Vo filharmónii nič nového

8. a 9. februára 1968. Orchester a Spevákky sbor SF. Dirigent: Antonio Pedrotti (Taliansko), sbormajster: Ján Mária Dobrodinský. Sólisti: Anna Martvoňová, soprán, Yveta Czihalová, alt – sólistky opery SND Bratislava, Oldrich Spisar, tenor, Zdeněk Kroupa, bas – sólisti opery ND Praha. Program: Giuseppe Verdi: Rekviem.

Verdiho Rekviem, ako osvedčená skladba kmeňového repertoáru SF, dostalo sa znovu do dramaturgického plánu. Ak sme si tohto Verdiho doteraz vypočuli jedine v interpretácii L. Slováka (vlani i na záver Bratislavskej jari 1963), naštudovanie Pedrottiho nuka tým viac príležitosť na konfrontáciu a porovnávanie.

Pokiaľ tak chceme urobiť, musíme najprv oddeliť od seba predstavu dirigentovej koncepcie od výsledku realizácie na pódii. Určité spoločné črty so Slovákovým chápaním – budovanie vo veľkých kontrastných plochách, ktoré charakter tohto diela priam vnucuje a vyžaduje – nachádzame aj tu. Tak ako Slovákovi, i Pedrotti sa menej darilo v detailoch, no koncepcia talianskeho dirigenta predstihovala Slovákovu v adekvátnejšom podriadení menších úsekov celostnému, vysoko presvedčivému, priam strhujúcemu pohľadu. Pedrotti v protipostavení kontrastov bol ešte radikálnejší. Napr.: úvodný sbor „Rekviem...“ formoval taliansky dirigent v mäkkých pianissimách, skôr ako zvukovú clonu – farbu, ktorá navodzuje pochmúrnu, no napätú atmosféru, pričom určitost kontúr zotrela sa na minimum. Nasledujúci úsek „Dies irae“ vyznel potom ako výbuch, príval živlov. Dirigentov dramatismus, južný temperament sa vo Verdim skvele uplatňoval; prínosom bolo akési odľahčenie, vyhýbanie sa robustnosti až

15. a 16. februára. Orchester SF. Dirigent: Zdeněk Mácal. Sólista: Igor Oistrach (husle) SSSR. Program: Jiří Pauer: Scherzo pre orchester, Johannes Brahms: Husťový koncert, Sergej Prokofiev: V. symfónia.

Byť synom veľkého otca, neznamená len mať pripravenú pôdu pre kariéru husľového virtuóza, ale súčasne i zaväzuje k nadpriemerným, mimoriadnym výkonom. Oistrach prekvapil, žiaľ, v menej sympa-

tickopádnosti v dynamicky exponovaných úsekoch, čím dosiahol potrebný a účinný „ťah“ vo väčšine častí rozsiahleho diela. Problém, ktorý táto interpretácia nastolila – v nedotiahnutosti detailov – treba nám potom hľadať v nedostatku pohotovosti jednotlivých reprodukčných zložiek. V tejto súvislosti dirigentove požiadavky najúspešnejšie realizoval sbor SF, najmenej orchester.

Výkony kvarteta sólistov ovplyvnil robujný export našich operných spevákov na zahraničné scény – kvôli čomu musela SF pristúpiť k angažovaniu menej skúsených a, žiaľ, i menej kvalitných sólistov opery ND z Prahy, z ktorých najmä Spisar ukázal sa intonačne najlabilnejší (hlboko pod únosnú mieru!). Martvoňová, ako jediný sólista všetkých predchádzajúcich naštudovaní, obstála v rámci hlasových možností skvele. Dôverná znalosť diela umožňovala jej plné sústredenie na otázky umeleckého stvárnenia a prežitia, ktoré najmä v lyrických partiách zodpovedalo i veľmi náročným kritériám. Czihalová v altovom sóle Verdiho Rekviem uviedla sa (namiesto L. Baricovej) síce po prvý raz, no opäť presvedčila o svojich, už všeobecne známych predpokladoch koncertnej speváčky, o vysokom vkuse, vynikajúcej muzikalite, disciplíne i dôkladnej príprave.

tickom zmysle. Jeho podanie Brahmsa nemožno akceptovať. Agogicky sa veľmi vlnilo (odniesla to i súhra s orchestrom), doterajší hlavný dôraz na technickú stránku ustúpil (množstvo intonačných kazov),

stavebná klenba postrádala jednoliatosť a tým i presvedčivosť, lyrika bola veľmi zmäčklá (v II. časti), čo môžeme kvalifikovať ako výsledok kvasu, hľadania interpreta, na čo konečne má právo každý. Škoda, že televízia z tohto koncertu natáčala práve Oistrachovho Brahmsa, hoci Mácalov Prokofiev by bol obstál i v tých najprísnejších reláciách. Plán postavený vopred sa však musel asi splniť a nenašiel sa nik, čo by sa bol v zmenenej situácii opovážil presunúť ho na lepšiu časť koncertu.

Pauerovo Scherzo je svieža, muzikantsky cítená skladba z počiatku päťdesiatych rokov, a ako takú poznačila ju vo výbere výrazových prostriedkov súčasná situácia dobovými názormi na umeleckú tvorbu. I napriek tomu je to však dielo,

22. a 23. februára. Orchester SF. Dirigent: Dr. Ľudovít Rajter. Sólista: Milan Bauer (husle). Program: J. Cikker: Meditácie na tému H. Schützta „Blažení sú mŕtvi“, A. Moyzes: Husťový koncert, A. Dvořák: VIII. symfónia.

Toto podujatie pri pohľade z ktorejkoľvek strany nemôžeme pokladať za dramaturgický klad, pretože reprezentuje jednu z chronicky sa opakujúcich situácií: Orchester SF pred odchodom na zahraničné turné bez ohľadu na predchádzajúce programovanie i na automatický pokles návštevnosti, robí si z posledných koncertov generálky svojich exportných pro-

29. februára a 1. marca. Slovenský komorný orchester: Umelecký vedúci B. Warchal, sólistka: Isolde Ahlgrim (čembalo) NSR. Program: Ján Václav Stamiec: Mannheimská symfónia A dur, č. 2, Johann Sebastian Bach: Koncert pre čembalo a orchester d mol, Arcangelo Corelli: Concerto grosso F dur, op. 6, č. 2, Wolfgang Amadeus Mozart: Malá nočná hudba, serenáda, Köchel 525.

Koncerty SKO v poslednom čase, v dôsledku výmeny naprostej väčšiny svojho členstva, nevedia sa akosi vymaniť z určitej stereotypnosti svojich programov.

Pod vedením B. Warchala vytvoril si SKO určitý, typický, osobitý reprodukčný štýl. 11-členný komorný súbor má pomerne málo členov, a tento fakt sa prejavuje v úsilí po intenzívnom, hutnom tóne, ktoré v konečnom dôsledku vyúsťuje akoby v snahu o zvukovú a technickú virtuozitu. V súhre, jednotnosti dokázal však tento súbor v neuveriteľne krátkom čase prejsť imponujúci kus cesty. Domnievam sa len, že akosi vedome potláča skutočné komorné muzicirovanie. Možno uňho nájsť rezervy v otázke dynamického prepracovania, zvukových fines i umeleckej presvedčivosti. Je tu ešte v čom priťahnúť a možno si ešte stavať vyššie méty. Vezmi-

ktoré svojím optimizmom i dobrou skladateľskou technikou udrží sa ešte na koncertnom pódii.

Zdeněk Mácal, víťaz dirigentskej súťaže v Besançone (1965), laureát newyorskej súťaže D. Mitropulosa (1967) je muzikant telom i dušou. V plnej miere o tom presvedčil aj svojím vystúpením v Bratislave. Tak Pauerovmu Scherzu, ako i Prokofievovi dokázal dať punc muzikantského nadšenia, pevných kontúr, umeleckej iskry ako výsledku znamenitej dirigentskej techniky, dôkladného prepracovania detailov a najmä účinnej celkovej tektoniky skladby, takže najmä jeho Prokofiev patril k tým málo umeleckým prínosom, ktorých sme sa v tejto sezóne na koncertoch SF dočkali.

gramov. I keď Bauerovo podanie Moyzesa sme si vypočuli v minulej sezóne a medziasom sa aj zafixovalo gramofónovou nahrávkou, treba nám aspoň v stručnosti vyzdvihnúť jeho skutočne zažitý, do všetkých detailov premyslený a stvárnený výkon, ktorý dokonca predstihol aj ináč vynikajúce podanie v minulej sezóne.

me napr. populárnu Mozartovu serenádu: pri všetkej obdivuhodnej technickej i muzikantskej kvalite, bola by zniesla ešte viac vzdušnosti, elegancie a prostoty.

Isolde Ahlgrim osvedčila v apríli 1966 so Scherbaumovým barokovým ensemblom svoje vynikajúce schopnosti pri reprodukcii bachovskej čembalovej literatúry, ktorá je jej dôverne blízka. I teraz presvedčila svojím interpretačným poňatím a umením. V porovnaní napr. s Růžickovou jej interpretácia d mol koncertu je v duchu nemeckej školy registračne jednoduchšia, nemecky prísnejšia, agogicky prostejšia, no napätím, strhujúcim elánom, umeleckým nábojom i dôkladnou technikou vypracovanosťou patrila k nesporným prínosom februárového abonentného cyklu.

Vlado Čížik

WARSZAT MUZYCZNY ZNAMENÁ HUDOBNÁ DIELŇA

14. februára 1968 v koncertnej sieni Čs. rozhlasu. Program: C. Cardew: Solo and accompaniment (1964), L. Ciuciura: Spirale II (1964), K. E. Welin: Manzi (1962), T. Ishianagi: Sapporo (1963), J. Cage: Water Music (1952), B. Schaffer: Kvartet 2+2 (1965).

Hoci v súvislosti s koncertami Novej hudby ešte vždy vznikajú otázky, či dozrel čas na hodnotenie, faktom zostáva, že tento druh hudby existuje a treba ho brať na vedomie. Žiadne bagatelizovanie ju z nášho spoločenského vedomia neodstráni, tým menej vytrje z kontextu svetovej kultúry. Mlčanie a umlčovanie patrí, dúfam, definitívne minulosti: dnes je potrebná konfrontácia a vyrovnanie s týmito javmi; záleží iba na prístupe spoločnosti, čo sa tu skutočne zrodí. Pretože, a to opäť opakujem: na týchto koncertoch sme svedkami práce, dorábania a obrábania zvukového materiálu, jeho pretvárania na hudobný materiál tým, že konfrontáciou hráča s obecnstvom dostáva spoločenský kontext. Teda nie nadarmo a nie náhodou si Edward Borowiak, Witold Gałazka, Zygmunt Krauze a Czesław Palkowski zvolili názov Warsztat muzyczny. Pod ich rukami sa niečo rodí: je to iba nekonformná provokácia doterajšieho hudobného vkusu? Bude to azda hudobný gag? Alebo naopak — treba to prijímať so smrteľnou vážnosťou ako zásadný prevrat celého hudobného myslenia a kultúry?

Ja viem, je tu veľa otáznikov a možno málo odpovedí. Sme navyknutí, že kritik alebo recenzent musí mať pri ruke škatuľky, do ktorých možno všetko hudobné diaľne zatriediť. Žiaľ, nemám ich. A ani nechcem mať. Ako poslucháč som sa na tomto koncerte znamenite bavil. Ako kritik mám mnohé výhrady. Ako muzikant mám hlavu plnú myšlienok.

Či nepôsobí smiešne obrátený pomer náročnosti v skladbe C. Cardewa, keď sólová pozauna má až absurdne jednoduchý part — stále opakovaný držaný tón v rôznej dynamike a oktávach — proti členitému a náročnému sprievodu ostatných nástrojov (klavír, violončelo, klarinet)? A predsa je to nielen originálna myšlienka, ale i kus filozofie. Výhrady mám proti trocha preexponovanému časovému rozmeru skladby.

Objavujú sa tu i prvky mimohudobné, ale nemožno povedať „mimokonzertné“. Priamy koncertný zážitok každej hudby je vždy silnejší ako počúvanie záznamu: priestor, z ktorého zvuk prichádza, je diferencovanejší, vizuálny vnem podporuje vnemy akustické. Dotiahnime vec do konca: pochopíme prvky, ktoré nemožno vnímať sluchovo, ale ktoré fungujú ako nepostrádateľná vizuálna zložka koncertu: akcia

dirigenta, ktorá nemá odpoveď u hráčov, losovanie a výmena partov (T. Ishianagi: Sapporo — skladba ináč zaujímavá iba tým, že sa hľadajú nové zvukové možnosti hrou na klarinet v rôznom štádiu „rozkladu“, v kontexte tohto koncertu však dosť jednotvárna), divadelný efekt prenášania pulsov alebo posunovanie stola s príslušnými zvukovými efektami, či pohyb zvukového zdroja prichádzaním či odchádzaním hráčov počas hry (L. Ciuciura — treba povedať, že mimohudobné, trocha divadelné dianie úspešnejšie pomohlo členiť enormne rozsiahlu skladbu než prostriedky hudobné). Navyše pódium dekozované farebnými grafmi, ktoré by mohli byť záznamom niektorej hranej skladby, ale neboli.

Prvky gagu a recesie sa kombinujú s hľadaním nového zvukového materiálu, alebo možno naopak: nezvyklosť niektorých zvukov navodzuje dojem recesie. Water Music J. Cagea: rádioprijímač, miska vody a klavír — to sú hlavné zvukové zdroje; hra s kartami je zrejme gag. Výkriky alebo rozoberanie klarinetu a hra na jeho častiach, či tukanie na korpus pozauny alebo spev cez pozaunu (Welin). Niekedy drastická preparácia klavíra (hra váľaním kameňov po strunách a p. — B. Schaffer). Šok z ticha a rozpakov v obrovskej pauze na konci skladby (Ciuciura).

A predsa je tu niečo, čo prináša potešenie čisto hudobného zážitku. Pohyb zvukového zdroja v priestore, technicky náročné party a úžasne impresívne ladená tretia časť Spirály L. Ciuciuru sú skutočnosť, ktoré potláčajú recesnú stránku a robia z tejto skladby pôsobivú hudbu. Nádherná klenba Welinovej skladby: premyslene stavaná gradácia, vrchol na zlatom reze, odliv zvukovej vlny, ktorý nesie utajené napätie — a pritom to všetko v aleatorike. Čo na tom, že sa na vrchole kričí, že sa používajú zvukové prostriedky, ktoré vyvolávajú pobavený úsmev poslucháča? Strhujúci proces formy, ktorá sa začína skoro všedne, je najsilnejším zážitkom koncertu. Alebo prehľadná trojdielna forma Cageovej skladby, obsahujúca konflikt reprízy (zvuky vody a klavíra) s prvkom, nepripúšťajúcim reprízu (pokračovanie rozhlasového programu).

To všetko je podané s veľkou dávkou vkusu a inteligencie. Varšavský Warsztat muzyczny je zrejme najkompaktnejším zo súborov, ktoré nám dosiaľ Novú hudbu prezentovali. Jeho prístup k práci je pre-

II. cyklus komorných koncertov

V porovnaní s prvým cyklom II. cyklus komorných matiné v Bratislave zaznamenal malú účasť zahraničných, ale i slovenských umelcov, čo však automaticky predstavovalo zvýšenie účasti českých interpretov. Umelecká úroveň jednotlivých pohybovala sa viac-menej v jednej rovine solidného, štandardného priemeru. V cykle nevystúpila ani jedna hviezda, ani jeden výkon neklesol pod priemer. Priemernosť jednotlivých podujatí odzrkadlila sa aj v návštevnosti, na ktorú (výkony umelcov nevyvímajúc) vplývala aj pomerne nízka hladina ortute na teplomeri v Zrkadlovej sieni.

26. novembra 1967 ako prvé predstavilo sa Novákov kvarteto s dramaturgicky priebojným programom. Jeho výkon uskutočnil sa akoby v obložení vystúpení Slovenského kvarteta, čo zväzda konfrontovať ich prístup k skladbám už aj preto, že všetky tri koncerty dramaturgicky vychádzali z tvorby XX. storočia. Slovenské kvarteto poznáme ako vynikajúceho interpreta všetkých štýlov, i keď ťažisko jeho

myslený a veľmi muzikálny; pre nich táto hudba nie je zrejme ničím, čo možno robiť „ľavou rukou“ — a je to na ich vystúpení badateľné. A tak poslucháč odchádza z koncertu plný dojmov z krásnych zvukových kombinácií, teda dojmov hudobných, a súčasne potešený a rozveselený účasťou na zaujímavej a vtipnej spoločenskej hre. A myslím, že v našom prívážnom storočí je i toto potrebné.

Juraj Pospíšil

štúdia smeruje najmä k propagácii súčasnej hudby. Novákovci sa naproti tomu presadili zatiaľ v Bratislave výlučne ako súbor špecializovaný na propagáciu tzv. Novej hudby. Z tohto zamerania pramení potom aj charakteristika ich interpretačného štýlu. Z hry Slovenského kvarteta priam vyžaruje radosť z muzicovania, záľuba vo farbách. Jeho hra je diferencovaná, uchvacuje svojou prostotou a prirodzenosťou. Hra Novákovho kvarteta smeruje skôr k postihnútiu jednej základnej črty, ktorú vyzdvihnú do popredia a s prihliadnutím na ňu im potom vychádza všetko ostatné. Výsledný tvar je potom menej diferencovaný i agogicky strohnejší. V programe českého súboru striedali sa tradične koncipované staršie Sláčikové kvarteto K. Reinera z r. 1931 s tvorbou novšou — III. sláčikovým kvartetom Bratislavčana J. Kowalského, ktoré plne zaujalo vydarenou syntézou novších kompozičných postupov.

XV. sláčikové kvarteto A. Hábu (v päťnotovom systéme) pôsobilo v niektorých častiach dosť konštruktivisticky. Zdá sa, že tvorivá aktivita umelcov sa v ňom premrhala prevažne na zdolávanie intonačných problémov. Pravdepodobne väčšia diferencovanosť výrazu a účinnejšie charakterizovanie nálad boli by dielo postavili do lepšieho svetla. Pauerovo Sláčikové kvarteto z r. 1960 svojím eklektizmom predstavovalo pokles gradovania koncertu a celkom cudzorodý prvok vo vytýčenej programovej línii.

Ako ďalší hosť z Čiech predstavil sa čelista Stanislav Apolín s klavírnym sprievodom Jozefa Hálu. I napriek strednému veku (má 37 rokov), predstavuje Apolín typ umelca s prevahou emociálnej spontánnosti, muzikantského elánu nad kultivovanosťou a rozvahou (nekvalitné tvorenie sforszát i fortissim znížená intonačná pohotovosť).

S takýmto umeleckým naturelom Apolín nemohol sa úspešne popasovať so štýlovými požiadavkami diel viedenských klasicov — Haydnovho Divertimenta D dur (najmä v 3. časti) a Beethovenových Variácií Es dur. Za umelecký prínos programu môžeme však označiť Sonátu d mol, op. 40 D. Šostakoviča, kde sa popri bezprostrednom výkone čelistu zaskvel J. Hála nielen ako brilantný virtuóz (najmä vo finále), ale aj ako skvelý hudobník. Brahmsova veľká Sonáta F dur, op. 99 zaujala intenzívnym napätím a dramatickým pulzom. Zo záverečnej dvojice variácií B. Martinu upútali skôr Variácie na slovenskú pieseň: Keď bych já vedela, kým Rossiniho variácie sme už počuli v oveľa

precíznejšom, dokonalejšom a strhujúcejšom podaní Anji Thauerovej.

Manželská dvojica spevákov z Viedne — tenorista Joseph a sopranistka Joana Maschkanovci s klavírnym sprievodom doc. R. Macudzinského vystúpili na komornom matiné 17. decembra 1967. Z oboch spevákov bližšie k poetickému obsahu piesní, emocionálnejším nábojom vyznačoval sa tenorista, ktorý interpretoval po troch ukázkach z piesňovej tvorby F. Schuberta, R. Straussa, pričom Straussove piesne *All mein Gedanken* a *Traum durch die Dämmerung* boli zlatým klincom programu.

Rakúski hostia sa snažili za každú cenu získať sympatie diváka jednak zostavou programu, a menej sympaticky tiež nemiestnym vyhrávaním dramatického obsahu piesní na pódiu.

Jediným slovenským umelcom, ktorý mal príležitosť predstaviť sa v rámci komorného cyklu, bol mladý pianista Ivan Palovič.

Od absolutória Ivana Paloviča na VŠMU v triede prof. Kafendovej prešlo už takmer päť rokov, no len teraz sa mu dostalo príležitosti odhaliť svoj umelecký naturel súčasne z viacerých rovin. Úspechy vystúpení s orchestrami boli totiž iba akoby kamienky z mozaikového obrazu, ktorý jeho interpretačný profil vykresľoval iba sčasti. Palovičove vystúpenia smerovali prevažne k demonštrovaniu virtuózných, temperamentných i lyrických skladiel ochránených romantizmom i modernou. Preto záujem verejnosti sústredil sa predovšetkým na prvú polovicu programu do ktorej zaradil mladý pianista dve sonáty viedenských majstrov. Palovič totiž zásluhou Jána Cikkeru stal sa pred dvoma rokmi žiakom viedenského pedagóga Bruna Seidlhoferu, ktorý ťažisko štúdia mladého pianistu zameriaval práve na to, aby sa vyrovnal so štýlovou problematikou viedenských klasikov. Úroveň Palovičovej interpretácie mala sa takto stať zrkadlom viedenského prístupu k tejto štýlovej oblasti a súčasne i skúšobným kameňom umeleckej zrelosti pianistu, previerkou jeho psychických síl, sebaovládania i koncentrácie. Nemôžeme povedať, že by výber repertoáru bol býval z hľadiska umelcovho naturelu práve najvhodnejší pre splnenie týchto úloh. Mozartova *Sonáta Es dur* (Köchel 282) nepatrí práve k najvdámejším a najnáročnejším skladbám tohto majstra. Je skôr intímne, nepateticky ladená. Palovičovi sa nepodarilo vyzdvihnúť jej grációznu ľahkosť, jas a prostú radosť z muzikovania. Jeho Mozartovi často chýbal lesk a zreteľnosť behov i ozdôb a chýbala kľud a rozvaha pri voľbe dynamických prostriedkov. Fi-

nále utrpelo príliš zveličeným tempom a zásluhou nízkej teploty v sále, a preto skrehnutých prstov, dostalo sa potom množstvo nôt „pod klavír“. K tomu dopomohla aj „kvalita“ nástroja, o ktorom je známe, že má pomerne ťažký chod a zvukovo nevyrovnané basy voči diskantom. Škoda, že Beethovenova *Sonáta e mol*, op. 90 bola poznačená popri prílišnom preceňovaní kontrastov nehy a energie, najmä v prvej časti i neúnosnými agogickými výkyvmi, takže celková koncepcia sa trieštila na málo skĺbené, i keď miestami pozoruhodne stvárnené detaily. Takým istým nedostatkom, ale v menšej miere, utrpela aj kľudná spevnosť ronda, ktoré by bolo znieslo ešte krehkejšiu intimitu.

Povahovému založeniu klaviristu podľa očakávania zodpovedala viac druhá časť programu (Skriabinova posledná — *Desjata sonáta*, op. 70 a Prokofievova *Štvrtá*, op. 29), v ktorej bez väčších zábran dokázal so širokým záberom a zápalom uplatniť svoju osobnosť, umeleckú fantáziu, vrúcnu lyriku a mladícky temperament. Občas vadili iba niektoré nevyrovnané prechody k príliš tvrdo tvoreným dynamickým vrcholom.

Podobne ako pri prvom, aj v tomto cykle vyvrcholením bol posledný koncert 15. januára, na ktorom za sťažených podmienok (veľmi nízka teplota v sále) predstavilo sa bratislavskej verejnosti pražské komorné združenie *Ars rediviva*. Tento súbor je známy svojou špecializáciou na interpretáciu hudobnej tvorby majstrov XVII. a XVIII. storočia. Okrem umeleckého vedúceho súboru — flautistu Milana Muncingera spoluúčinkovali na koncerte hobojsť Stanislav Duchoň, huslista Václav Snítel, violončelista František Sláma a čembalista Jozef Hála.

V prvej polovici sme si vypočuli od G. F. Telemana *Stolovú hudbu*, *Kvinteto G dur*, *Kvarteto e mol* pre flautu, husle, čelo a čembalo, *Kvarteto d mol* pre flautu, hobojsť, čelo a čembalo, v ktorom vynikla najmä kontrapunktická hra znamenitých dychárov. Po prestávke odzneli dve koncerty A. Vivaldiho (*g mol* a *C dur*) a zvukovo apartné *Kvinteto D dur* od J. Ch. Bacha.

Umelecká úroveň súboru bola vynikajúca. Obdivovali sme jednak technickú zdatnosť a muzikantskú vyspelosť jednotlivcov, ako aj zmysel pre krásny komorný zvuk. Pritom ich podaniu nechýbala muzikantská iskra, ťah, vkusná vrúcnosť melodic- kých úsekov a najmä zmysel pre správnu mieru intenzity prejavu v spleti polyfónnej barokovej faktúry.

Vlado Čížik

KASSEL

Pre súčasný veľký — a dodajme hneď, že stále rastúci — záujem o starú hudbu je príznačná nielen akási „inflácia“ edícií, literatúry a množstva gramoplatní (často, zdá sa, že až priveľmi exkluzívnych), ale aj rôznych muzikologických podujatí, kongresov, konferencií, kolokvií či proste „Tagungov“, kde sa problémy súvisiace s výskumom stredovekej, renesančnej, barokovej a pod. hudobnej kultúry dostávajú z toho či onoho hľadiska na pretras.

Zatiaľ čo na brnenskom kolokviu o interpretácii starej hudby (od 2. do 4. X. 1967) sa hovorilo predovšetkým o celkom konkrétnych a neraz špeciálnych otázkach, pričom k danej tematike mali možnosť v hojnej miere sa vyjadriť výkonní hudobníci, podujatie v západonemeckom Kasseli o týždeň neskôr, t. j. v dňoch od 11. do 13. októbra, malo trochu iné poslanie a zameranie. Už zo samotného názvu *Alte Musik in unserer Zeit* a z menoslovu usporiadajúcich inštitúcií (o. i. *Gesellschaft für Musikforschung*) a referentov sa dalo vopred usúdiť, že tu sa do popredia dostane aj teoretický, vedecký aspekt vecí. Hoci väčšina aktívnych účastníkov podujatia — a to tak autori príspevkov, ako i účastníci tzv. pódiovej diskusie — boli muzikológovia, resp. mali hudobnovedecké školenie či záujmy, mýlili by sme sa, keby sme sa domnievali, že k problémom sa pristupovalo z prílišného nadhľadu, resp. sucho. Všetky príspevky — či už to bol úvodný referát Karla Grebeho *Das Phänomen Alte Musik in Gegenwart*, alebo syntetické zamyslenie bystrého Ludwiga Finschera *Historisch getreue Interpretation, Möglichkeiten und Probleme*, nehovoriac o veľmi zaujímavom expozé Rudolfa Ewerharta o inštrumentácii a obsadení a Augusta Menzingeru o dynamike, tempe, ornamentike a improvizácii — sa síce vyznačovali veľmi hlbokým pohľadom do jadra problematiky, prenikavou analýzou, kritičnosťou a nadhľadom (o znalosti literatúry „up to date“ ani nehovorím, lebo to je samozrejme), no súčasne aj úpornou snahou na bohatom konkrétnom materiáli, t. j. na znejúcich ukázkach, rozobrať a prediskutovať dve najzákladnejšie otázky: čo je to stará hudba a ako k nej pristúpiť interpretačne. Iste nebude nadsadené, ak konštatujeme, že sústredením sa na takto postavenú a formulovanú problematiku — nota bene celkom v duchu programu a zámeru „Tagungu“, signifikovaného v doslovnom znení názvu — dostávame sa nevyhnutne k otázke základného zmyslu hudobnohistorického bádania, t. j. do polôh takmer

filozofických, k otázke vzťahu človeka k minulosti, k vlastnej kultúre. Preto je celkom pochopiteľné a samozrejme, že tak v referátoch, ako i v spomínanej pódiovej diskusii okrem náhľadov „konvenčných“ a bežne prijatých odzneli aj niektoré pre väčšinu publika (aj odborného) „kacírské“, ako napr. že každá hudba viac než dvadsaťročná(!) je už ipso facto „stará“ a že z pozície „dnešného človeka“ je akékoľvek úsilie o slohovo vernú interpretáciu akési „*contradictio in adiecto*“, resp. v zmierlivejšej formulácii, že nemá zmysel snažiť sa o prednes „*Stiltreu*“, ale skôr o interpretáciu „*Werktru*“ a pod. Pravda, z jediného počutia ťažko zaujať ku každému priemerne hodinovému referátu meritórne stanovisko, predsa však, zdá sa, že hlavným a neoddiskutovateľným výsledkom kaselského „Tagungu“ nie sú ani tak nové riešenia, ale predovšetkým dobrá rekapitulácia už dosiahnutých výsledkov, ich trpezlivo zhodnotenie a hlavne akási inventarizácia tých najpálčivejších problémov, resp. pokus o prognózu k ďalšej práci.

Z množstva veľmi zaujímavých a hodnotných koncertných podujatí v rámci Kasselských hudobných dní v dňoch 13. až 15. októbra, teda časove bezprostredne po muzikologickom podujatí, ma okrem koncertov zo starej hudby, ktorým som ako historik venoval prvoradá pozornosť (napríklad Haydnov koncert dňa 14. X. na zámku Wilhelmshöhe, kde na dobových nástrojoch odzneli komorné diela J. Haydna, prvá časť koncertu francúzskych chansónov v ten istý deň večer v podaní jedinečného *L'Ensemble Vocal Philippe Gailhard* z Paríža, niektoré skladby otváracieho orchestrálneho koncertu Hamburgského komorného orchestra na čele s Augustom Wenzingerom a i., o ktorých sa tu nemôžem podrobnejšie rozpisovať), veľmi zaujal symfonický koncert orchestra kaselského mestského divadla, kde pod taktovkou mladého, zručného a mimoriadne sympatického Gerda Albrechta zazneli dve skladby súčasnej československej tvorby: symfonická báseň *Pěna* od Svatopluka Havelku a známa Cikkerova *Meditácia* na tému Heinricha Schütza. Na tomto koncerte totiž šlo o viac než o pokus oboznámiť kaselské obecenstvo s niektorými novšími dielami súčasnej československej hudby (veď práve v Kasseli sa naša hudba dosť často hrá). Išlo tu o zaujímavú formu priblížiť priemernému kultúrnemu poslucháčovi „modernú“ hudbu prostredníctvom pútavého rozboru štruktúry diel pred vlastným rozvedením skladby. Obe diela boli vďaka kvalite i príjemnému vystupovaniu G. Albrechta prijaté s netajenou sympatiou — Havelkova skladba mala o niečo väčší ohlas, čo treba pripísať skla-

Recenzujeme

MUSIKGESCHICHTE IN BILDERN. ZV. II: MUSIK DES ALTERTUMS (LIEFERUNG 1. HANS HICKMANN, ÄGYPTEN, STR. 187, 121 VYOBRAZENÍ. ZV. III: MUSIK DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE (LIEFERUNG 2. H. G. FARMER, ISLAM, STR. 206, 114 VYOBRAZENÍ. VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG 1961, 1966.

Táto v súčasnosti najrozsiahlejšia obrazová hudobná edícia dosiahla za hlavnej redakcie H. Besselera a M. Schneidera a starostlivosťou lipského Nemeckého hudobného nakladateľstva mimoriadny ohlas. V pôvodnom pláne mala byť dominantou edície viac jej popularizujúca stránka, čo sa aj vzhľadom na jej ilustračno-výtvarné hodnoty zdalo byť odôvodnené. Po odstupe 5–6 rokov, ktoré uplynuli od vydania prvých zväzkov, a vzhľadom na to, že dnes máme k dispozícii viac ako 6 zväzkov tejto edície (Grécko, Rím, Egypt, Islam, Austrália, Amerika a ďalšie), je zrejme, že vydavateľia neprezentujú len populárnu obrazovú publikáciu z oblasti hudobných dejín, ale že sa im podarilo tiež zainteresovať najprominentnejších špecialistov a

získať ich pre autorskú spoluprácu. Takmer každý zväzok obsahuje okrem vynikajúceho fotografického, ilustračného materiálu aj kompendium súčasného stavu poznania o danej hudobnej kultúre, pričom každý má pečať autorskej individuality nielen vo výbere materiálu a v spôsobe jeho interpretácie, ale predovšetkým aj syntetizačnou schopnosťou v zhrňovaní poznatkov. Preto v tejto edícii nejde len o vydané obrazové publikácie, ale o také, ktoré sú spôsobilé zastávať aj úlohu fundovaných hudobných dejín, pravda, s prenesením ťažiska na problémy a otázky, ktoré sa dajú plasticky vykresliť najmä ikonografickým materiálom.

To platí v plnej miere aj o dvoch, na tomto mieste recenzovaných publikáciách. Už dávnejšie vydaný zväzok o Egypte pripravil jeden z najprominentnejších hudobných egyptológov Hans Hickmann, ktorý o egyptskej hudbe publikoval za posledných 15 rokov desiatky drobných materiálových štúdií o nástrojoch, hudobnom živote a hudobnej kultúre Egypta. Zhrnutie svojich poznatkov podáva na prvých desiatich stránkach; zachycuje základné vývinové etapy 5000-roč. vývinu egyptskej hudby. Uverejňuje v ňom rad piesňových textov, ktoré boli nepochybne prednesené spevom. Obrazová časť prináša doklady, ktoré sú usporiadané do 5 tematických celkov: Prehľad o dejinnom vývine hudby a hudobných nástrojov Egypta

v staroveku, Hudobný život starých Egyptanov, Hudobná prax, Hudobné nástroje, Slávni speváci a inštrumentalisti. Hudobný život si všimá Hickmann v sociálnom a funkčnom rozvrstvení ako dvorskú a kultovú hudbu, tanec, a hru, domácu a zábavnú hudbu, vojenskú hudbu, ľudovú a pracovnú hudbu. To, čo túto publikáciu odlišuje od bežných dejín v obrazoch, sú veľmi podrobné a obsiahle komentáre k jednotlivým vyobrazeniam. Tieto komentáre sú miestom všeobecných úvah o danej otázke, miestom hudobnoarcheologickej analýzy, podrobného opisu prameňa a upozornení na jeho hudobné kvality. Ide najmä o nespočetné hudobné nástroje, najmä o lutnu a harfu, sistrum a bubon, píšťalu a dvojtyp klarinet. Azda najzaujímavejšou stránkou tejto publikácie je, že Hickmann nám tu predstavuje zvláštny systém chieronomickéj notácie, ktorým dirigent, spevák alebo iná osoba polohou ruky a prstami naznačovala priebeh hudobnej skladby (vyobrazenia č. 29, 32, 4, 53, 55, 56, 116). Viac-hlasej interpretačnej praxi inštrumentálnej alebo inštrumentálno-vokálnej sú venované najmä vyobrazenia 29, 32, 54-55, 57-60. Najmä u posledných podniká Hickmann neobvyčajne zaujímavý pokus; podľa rukov a prstami naznačených výškových a rytmických znakov prepisuje niekoľko fragmentov do modernej hudobnej notácie. Hoci sa zdá, že je to príriskantné, predsa tých niekoľko zlom-

sím prízvukovať — veľmi poučné. Celková organizácia, systém práce, druh a úroveň služieb, ktoré archív bádateľom poskytuje, ukazujú, že tam, kde existuje sieť dobre fungujúcich knižníc, múzeí a vlastných archívov, nemá veľký zmysel centralizovať originálne pramene pre ich konzervovanie a ochranu. Oveľa dôležitejšia je ich základná evidencia, dokumentačné spracovanie a príprava pre bádateľov-odborníkov. Stojí za zmienku, že v katalógoch archívu nachodíme viaceré materiály týkajúce sa aj dejín hudobnej kultúry Slovenska, mimochodom aj také, ktoré donedávna boli nezvestné.

Richard Rybáříč

kov, i keď s dávkou relativity, nám dáva prvé bezprostredné pramene o egyptskej hudbe. Obrazové doklady zachycujú 5000-ročný vývoj hudby v Egypte od prehistorických kultúr, cez prvé dynastie, zjednotenie a rozkvet Egypta, jeho postupný rozklad od 8. stor. pr. n. l., po vládu Ptolemaiovcov a grécko-rímske obdobie, až po 4. storočie, keď sa Egypt dostáva pod byzantský vplyv a o dve storočia neskôr pod vládu Sasanidov a Arabov. Je len prirodzené, že v prevažnej časti dominujú ikonografické pamiatky z obdobia vlády egyptských dynastií, za ktorých kultúra v nílskom údolí dosiahla najväčší rozkvet a kam patria prvé kultúrne vrcholky civilizácie vôbec. Archeológia vyniesla pred bádateľov predovšetkým prebohaté reliéfy, nástenné maľby, plastiky a predmety pre každodenné a slávnostné príležitosti, medzi nimi niekoľko desiatok celých alebo fragmentárnych nástrojov, ktoré sú nielen dôležité pre sledovanie genézy egyptskej hudobnej kultúry, ale ktoré sú aj dôležitým dokladovým materiálom pre vývin hudobných nástrojov vôbec; lebo do egyptského inštrumentára ako do centrálnej kultúrnej oblasti euróajskeho prúdili najprogressívnejšie a najatraktívnejšie produkty z ostatných kultúrnych okruhov.

Publikácia, hodnotná nielen pre túto bohatú komentovanú obrazovú časť, obsahuje rovnako dôkladne a starostlivo zostavené synoptické, kultúrno-historické tabuľky, ktoré obsahujú v chronologickom a genetickom poriadku usporiadané základné fakty a pozatky o egyptskej kultúre, hudbe, filozofii, umeniach i štátno-historickom vývine. Na konci je zoznam tematicky členenej spisby o Egypte, zoznam vyobrazení so základným heslovitým opisom ich obsahu a koenečne menný a vecný register, ktorý čitateľovi veľmi pomôže v lepšom využívaní celého poznatkového bohatstva, zhrnutého v tejto publikácii.

Publikácia H. G. Farmera o Islame je viac-menej pokračovaním predošlej, najmä pokiaľ ide o kultúrny vývin. Do egyptskej kultúry sa najmä v jej posledných vývinových štádiách dostali v podstate všetky základné kultúrne a hudobné artefakty z celého prednázíjskeho kultúrneho okruhu; bola akýmsi zrkadlom, prizmou, ktorej extrovertnosť napokon viedla k jej vnútornej deštrukcii, k strate vlastnej tváre. I keď o vlastnom vývinovom procese arabskej, islamskej kultúry možno hovoriť len po politickom, náboženskom a kultúrnom zjednotení Arabov Mohamedom, v oblasti Iraku a Perzie sa formovala Sasanidská ríša i kultúra, ktorej bezprostredným nasledovníkom sa stala takmer 1000-ročná islamská ríša Arabov. Arabská ríša bola kultúrnym nasledovníkom i rozvíjateľom aj iných kultúr, najmä antického dedičstva, stala sa v mnohom smere uchovávatelom stredozemskej antickej tradície, ktorej duchovné hodnoty prechovávala a neskôr cez svoju tradíciu a vzdelanosť odovzdávala európskemu stredoveku nielen v oblasti filozofie, umenia, kultúry, ale aj v prírodných vedách.

Ako sa tieto dejiny hudby v obrazoch postupne organicky menili na monografické dejiny hudby, v ktorých obrazová časť bola viac-menej podriadená textácii hudobných dejín, vidieť obzvlášť markantne na tomto zväzku. Obrazová časť zaberá už len niečo vyše štvrtiny publikácie a vlastná interpretácia i komentovanie obrazov sa v značnej miere oslobodzujú od detailného opisu. Obrazy sa používajú na ilustráciu všeobecných hudobných a kultúrnych problémov. O tejto zmene svedčia aj ostatné časti publikácie; úvod, ktorý v stručnej, skôr esejistickej forme charakterizuje islamskú kultúru, zdôvodňuje do určitej miery ikonografický materiál a dáva nazrieť do vlastného pramenného bádania. Jej dejepiseckým, faktografickým pendantom je tu vlastne posledná synoptická

časť, ktorá zaberá takmer tretinu celej publikácie (64 strán). V chronologickom poriadku zabraňuje fakty z okruhov: Historické a kultúrnohistorické udalosti a poznámky; Literatúra, filozofia, veda a umenie; Známí hudobníci a hudobní spisovatelia; Hudobnodejinné udalosti a poznámky. Časové rozpätie, ktoré táto tabuľka zachycuje s veľmi hutnou a koncíznu textáciou, siaha od sumerských mestskejších štátov v južnej Mezopotámii, 3000 rokov pr. n. l. až po faktické zlomenie moci Arabov v južnom Španielsku s obsadením Káhiry Osmanmi na prelome 15 až 16 stor. Kultúrny priestor, ktorý táto tabuľka podrobne sleduje najmä počas takmer 1000-ročnej islamskej ríše zaberá Španielsko, Severnú Afriku, Arabský polostrov, Irán, Gruzínsko, stredoveký Chorasan až po Indiu. Časové a teritoriálne rozvrhnutie nie je v tejto tabuľke jednotné, riadi sa faktickým historickým vývinom týchto oblastí. Zachycuje homogénne vývinové etapy vlády Mohameda a prvých kalifov, Omajjadov, Abbasidov, Bagdatský kalifát až po 8. storočie, keď sa arabská ríša rozpadá na samostatnejšie celky, ktoré H. G. Farmer sleduje osobitne: Egypt, Severnú Afriku, Španielsko. V synoptických tabuľkách sa uvádzajú aj kľúčové dáta európskeho kultúrneho a historického vývinu. Tabuľka sa usiluje podať, čo sa jej aj darí, základné, prehľadné členenie dáta o tejto starej prednázíjskej a strednázíjskej kultúrnej oblasti, ktorá prešla takým rozmanitým, rušným a bohatým historickým a kultúrnym vývinom. Podobne ako synoptická tabuľka aj obrazová časť publikácie venuje v oblasti hudby pozornosť najmä nástrojom, hudobnej teórii, sociálnej funkcii a základným hudobným žánrom. Lenže kým tabuľka podáva pomerne ucelený obraz o arabskej hudobnej kultúre, obrazová časť je veľmi medzerovitá a uvedené rozdelenie a ich následnosť postarádajú často vnútornú logiku. Ide skôr o zaujímavé jed-

notlivé vyobrazenia, prevažne z rukopisov, miniatúr, kovopecké výrobky, mince, rezbárske práce, ilustrácie z hudobnoteoretických spisov. Dominantou obrazového výberu sú hudobné nástroje s niektorými drobnými exkurziami do španielskych, sicílskych pamiatok, ktoré dokladajú cestu arabských nástrojov do európskej stredovekej nástrojovej tradície — ako je to v prípade najmä sláčikových nástrojov. K nástrojovej problematike sa drúži na str. 193 zoznam arabských nástrojov v pôvodných termínoch s pokusom o ich systemizáciu a hrubú typológiu. Škoda, že tento zoznam neobsahuje odkazy na vyobrazenia. Publikáciu uzatvára zoznam literatúry, vyobrazení a menný a vecný register.

Pri oboch publikáciách, ktoré v podstate patria k tzv. hudobnoetnologickým v tejto sérii, možno len ľutovať, že svojou koncepciou si vymedzili určité historické, časové hranice, že v podstate sa ani v najmenšom — okrem zopár drobných detailov u Hickmana — neusilovali konfrontovať dejinnú tradíciu s dnešným obrazom týchto hudobných kultúr. Možno preto len dúfať, že táto edícia priniesie okrem týchto historicko-etnologických publikácií aj zväzky venované súčasnej hudobnej kultúre týchto oblastí, kde sa mnohé prvky i zložky historických tradícií v pretvorenej podobe uchovali až podnes.

Záverom možno konštatovať, že popri súčasne vydávaných dejinách hudby New Oxford History of Music, ktoré majú byť moderným hudobnohistorickým kompendiom, spĺňa edícia Musik Geschichte in Bildern túto úlohu v mnohých aspektoch úspešnejšie, pravda, ak si uvedomíme prirodzené medze, ktoré si vytýčila tým, že sa sústredila na zobrazované a zobraziteľné procesy hudobného vývinu. Pre nás je dôležité to, že túto publikáciu možno dostať aj na našom knižnom trhu.

OSKÁR ELSCHKE

ANFÄNGE DER SLAVISCHEN MUSIK. EDITOR LADISLAV MOKRÝ. VERLAG DER SLOWAKISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN, BRATISLAVA, 1956. INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, SYMPOSIA I., 179 PP. MUS. FIG.

Zväzok obsahuje 16 príspevkov, ktoré odznali v auguste 1964 na hudobnovedeckom sympóziu v Bratislave. Tematika zborníka je tak rozmanitá, ako skytá rôzne možnosti prístupu problémom začiatkov slovanskej hudby v jej aspektoch genetických, historických, heuristických, organologických, etnomuzikologických a komparačných. Rôzne špeciálne príspevky pochádzajú z pera nielen odborníkov takmer všetkých slovanských národov, ale aj odborníkov z USA a Nemecka. Sympóziu bolo aj podnetom pre založenie špeciálnej komisie, ktorá si predsavzala vyrovnávať mankvu v evidovaní a vydávaní staroslovanských hudobných pamiatok.

O poslednej otázke hovorí príspevok M. Velimiroviča, Preparation of an Inventory of Sources of Old Slavic Music. Väčšina príspevkov sa dotýka otázky pôvodu a prvopočiatčného vývinu cirkevno-slovanskej hudby, pričom autori spájajú otázky proveniencie hudobnoštýlovej s otázkou pôvodu staroslovanskej notačnej praxe. Ide tu najmä o nasledovné príspevky: E. Koschmieder, Wie haben Kyrill und Method zelebriert? St. Lazarov, Die althbulgarische Musik und die Kyrillo-Methodianische Tradition; D. Stefanović, The Beginnings of Serbian Chant; O. Strunk, Zwei Chilandari Chorbücher, Kenneth Levy, Die slavische Kon-dakarien-Notation, V. M. Beljajev, Proischozhenije znamen-nogo rasspeva a od E. Arro, Probleme der Provenienz des altrussischen kirchlich-kultischen Gesanges. Drobnejšie príspevky pochádzajú od J. Vašicu, L. Mokrého a J. Fukača.

Najdôležitejšie úvahy sa sústre-

ďujú na vzťah k byzantskej hudbe a notácii a na vzťah k rímskej liturgii. Vzťah k hudobnoetnologickej problematike majú najmä príspevky W. Bachmanna, Vl. Kamiňského, A. Elschekovej, Wl. Karbusického a sčasti aj A. I. Svana, ktorý sa nepriamo dotýka i ruskej ľudovej polyfónie. Bachmann sa zaoberá byzantským inštrumentárom najmä z obdobia 9-13/14. stor. Prináša množstvo sekundárnych prameňov, dokazujúcich, že byzantský inštrumentár bol sčasti nositeľom ešte antickej tradície, ktorú spája s orientálnymi vplyvmi, prenášajúc ich nielen do slovanského, ale i vôbec európskeho stredovekého inštrumentára.

Kamiňski sumarizuje najmä archeologické nástrojové nálezy z východnej Európy z obdobia raného stredoveku, rozoberajúc dôkladnejšie nálezy poľských strunných nástrojov z 11. a 13. stor. zo severného Poľska. Niektoré nástrojové typy sa usiluje doložiť súčasným etnologickým materiálom.

Štúdiá A. Elschekovej Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik je zameraná štýlovo-komparačne. Prináša geograficko-etnické rozvrhnutie oligotonických piesňových typov na prednom Orientie v severoazijskej a americkej oblasti, pri charakteristike slovanských typov priberá i sociálne a funkčné komparačné momenty.

Karbusický sa dotýka zložitého metricko-rytmického problému ruskej epiky a usiluje sa ju analyzovať v kontexte s hudobnoformovými a rytmickými zložkami.

Vcelku prináša tento zborník široký okruh problémov, tak ako to pri konferenciách býva. I keď vcelku v tomto zborníku ide o kaleidoskop príspevkov, v súhrnnom obraze podávajú oveľa konkrétnejšie a v mnohých špeciálnych problémoch autentickjší obraz o počiatkoch slovanskej hudby — najmä cirkevnej, ako to bolo dotiaľ, nezabúdajúc ani na tradičnejšie problémové okruhy organologické a etnomuzikologické. V príspevkoch sa sústori-

li, resp. postavili niektoré nové otázky, ktoré bezpochyby nezostanú bez ozveny v ďalšom bádani tak dôležitého a rozsiahleho kultúrneho okruhu, ako je slovanský.

E.

ISTORIJA MUZYKY NARODOV SSSR MOSKVA, MUZ. IZ. 1966

Cesta sovietskej hudobnej kultúry od ťažkých začiatkov v prostredí spustošenej krajiny až po závažný, kvalitatívne kvantitatívny rozmach a medzinárodný ohlas je pri všetkej národnostnej pestrosti a vývinovej nerovnomernosti ideová „unitas multiplex“, je kvas, neraz jednostranná aureola, diológ medzi amelcom a širokými masami, služba novému životu. Kto sa chce s týmto všetkým oboznámiť z doterajšej sovietskej literatúry, topí sa predovšetkým v obrovskom množstve heuristicky potrebných faktov a často je v pomykove nad ich analýzou, nad ich hodnotením. Ano, bol (resp. je) tu predsa Asafjev, Ždanov, Vanslov, Belza, Šnejerson, Nedošivín, Burrov, Danilevič, Saverdan atď. — a sú tu výroky skladateľov!

Je nepochybne sympatické, že súčasná sovietska muzikológia po dlhšom časovom odstupe obrátila pozornosť k počiatčému štádiu vývinu sovietskej hudby a k objektívnejšiemu, analyticko-syntetickému pohľadu na celý zložitý proces kryštalizácie hudobného umenia všetkých svojich národov. Nielenže sa tu zapojil do spolupráce obrovský aparát muzikologických inštitúcií, ale bolo potrebné zladit' rôznorodý personál, aby neprepadol ždanovovskému normativizmu a anachronickému chápaniu vývoja hudby XX. storočia. Ak sa nám dostáva do rúk I. zväzok sovietskej publikácie Istorija muzyki narodov SSSR (Moskva 1966) v rozsahu takmer pol tisíce strán, sme právom zvedaví, ako

kolektív autorov pod vedením J. V. Keldyša zvládol zložitú problematiku kultúrneho diania v období od VOSR do r. 1932. Celá monografia má obsahovať štyri zväzky.

E.

Jednotliví pracovníci si síce vytýčili za hlavné kritérium objektívnosť, znamenite zvládli heuristickú stránku problematiky, iste sa poriadne zamysleli nad sémantickou analýzou pojmu „realizmus“, nad termínmi „funkcia“ umenia, „odraz skutočnosti“, „ľudovosť“ a „rozumiteľnosť“ a pod. — a predsa neraz zostali na línii zjednodušovania, uviazli miestami v schémach estetického myslenia dnes nepopulárneho a prekonaného; vlastne už v predhovore si zväzovali rozhrad potvrdzujúcou zásadou, že treba otvorene konfrontovať realizmus sovietskej hudby s javmi predrevolučnej dekadencie. Kto však boli tí dekadenti, kozmopoliti a formalisti? Kedy nám aj u nás na stránkach Hudobných rozhľadov nahovárati, že tými čiernymi ovcami boli najvýznamnejšie osobnosti svetovej hudby nášho storočia! Naprosto si netrúfam oponovať J. Bajerovi, že aj štvrtá Sostakovičova symfónia je dielo vydarené, že druhá symfónia je znamenitou muzikantskou dedikáciou prevratného politického výročia a naprosto súhlasím so zomrelým G. Černušákom, že opera Katarina Izmajlova nadväzuje na najlepšie črty ruského realizmu.

Z uvedenej publikácie nadobúdame presvedčenie, že vývin sovietskej hudobnej tvorby v prvom desaťročí je priamo nabitý kvantom dobrej hudby a kompozičnou odvahou, ktorá síce koketovala so všetkým hodnotným i nehodnotným, čo v svetovej tvorbe poznala, ale tým si aj cibrla vkus a sebakritiku, vyhnula sa objavovaniu „objavného“. Práca historikov sa tu mohla oprieť o jedinečný materiál časopisov (K novym beregam, Sovremennaja muzyka), o politické proklamácie, pamäti skladateľov a spomien-

ky, o dennú tlač, o korešpondenciu skladateľov a politikov, o uznesenia komisariátov a skladateľských kolektívov PROKOLL, RAPM, ASM, hlavne o bohatý notový materiál. Práve priväl faktov o najstaršom období vývinu sovietskej hudby poskytuje ne jeden zaujímavý detail, či ide o profil nového symfonizmu, nových opier, či o svár názorov na funkčnosť hudby v socialistickej spoločnosti, či o pomer k tradícii a kultúrne-mu dedičstvu. Hodnotenie je otvorené, ale i opatrné. Napríklad čo použijeme termín „realizmus“ i s nepatrným odtienkom toho, čo sme nazvali „ždanovovštinou“, len čo za hlavné a popredné kritérium hodnoty umeleckého diela vyhlásime folklorizmus a pseudofudovosť, len čo vývin hudby jedného národa vysvetľujeme bez konfrontácie s vývinom, nepočínajme si správne, i keď uzkostlivo dbáme o sovietsky, komplexný kontext.

Osnova I. zväzku je prehľadná, nekomplikovaná, zameriava sa vyčerpávajúco na všetky sväzové republiky, celková koncepcia je obdivuhodná, dôkladná, stručne analyzujúca hlavné diela najvýznamnejších skladateľov. Azda bude čitateľovi chýbať, že napr. Debussy figuruje v mennom registri len raz, Schönberg na troch miestach a že súvzťažnosť českej hudby so sovietskou nebola hlbšia. S menami Janáček, Novák, Suk, Smetana, Dvořák atď. sa tu vôbec nestretneme. Pretože v 20. rokoch sa v SSSR riešili náročné hudobnoteoretické a estetické otázky, čitateľ uvedenej sovietskej publikácie rád siahne po monografii špecifickej. Jednako premýšľavému muzikológovi I. zväzok histórie sovietskej hudby odporúčame. Celý komplex štyroch dielov zhodnotíme s definitívnou platnosťou až sa dostanú na knižný trh. Časový rozvrh práce na ďalších troch zväzkoch nám nie je známy.

JOZEF TVRDON

InfOrmácie

V júni 1968 sa na opernom festivale v Zürichu zúčastní súbor Štátnej opery v Stuttgarte s operou Vzkriesenie národného umelca Jána Cikkera, ktorú má už piatu sezónu v svojom repertoári.

Ďalšou predzvestou Roku slovenskej hudby bol koncert, ktorý usporiadala skladateľská sekcia SSS dňa 26. februára v Divadle hudby. Z magnetofónových záznamov odznali Symfonická báseň Osud a ideál od J. L. Bellu, I. symfónia národného umelca A. Moyzesa a Epitaf Ladislava Burlasa. Úvodné slovo predniesol Dr. Ladislav Mokry, ČSc.

Západoslovenská krajská organizácia SSS spolu so Slovenským hudobným fondom usporiadali 11. februára v Dome SČSP matiné pražských skladateľov. Odznali diela J. Felda (za prítomnosti autora), V. Neumann, L. Fišera a J. Pauera. Účinkovali slovenskí umelci M. Nitranová — sólistka SND, I. Palovič — klavír, F. Macháč — fagot, Bratislavské kvarteto — V. Šimčíško, J. Bilík, S. Olšéová, K. Filipovič, na klavíri sprevádzali E. Fischerová a V. Mišíková. Na recipročnom pražskom koncerte medzi českými účinkujúcimi bude aj Novákovo kvarteto. Na ďalšom podujatí spomínaných organizácií — Večierok moravských a slovenských skladateľov — dňa 25. februára účinkovalo Foerstrovo dychové kvinteto a klaviristka Božena Kalábová.

Prof. Róbert Schollum, predseda Svazu rakúskych skladateľov (prednáša externe na bratislavskej VŠMU), pozval komorný spevácky súbor Madrigalistov pri SF s umeleckými vedúcimi Ladislavom Holáskom

k spoluúčinkovaniu s rakúskymi umelcami na koncert do Viedne. Usporiadateľom bol Svaz rakúskych skladateľov a koncertovalo sa v známej Mozartovej sále Viedenského koncertného domu 29. februára. Madrigalisti uviedli dve skladby domácich skladateľov: Triptychon od O. Wagnera (3 sbory písané v roku 1942) a An Anna Blume od M. Mayrhofera (písané pre náš súbor, skladba odznala ako premiéra); zo slovenskej tvorby cyklus Sen a Ráno od P. Šimaia a sbor Vrbý na Váhu od Z. Mikulu (premiéra).

Juhoslovenská premiéra Krútnavy Eugena Suchoňa bude v septembri v Novom Sade. Predstavenie dostane slávnostný ráz. Uskutoční sa totiž z príležitosti 50. výročia vyslania delegácie Slovákov z Nového Sadu do Turčianskeho Martina k vyhláseniu Martinskej deklarácie v roku 1918. Do osláv sa zapojí pravdepodobne aj činohra pražského Národného divadla, ktorá jubuluje 100 rokmi svojej činnosti. Uvedenie Krútnavy očakávajú nielen kruhy juhoslovenských odborníkov (opera bola plánovaná aj v Beogradskej opere), ale najmä naši krajanovia z okolia Petrovca a Starej Pazovej. Novosadské divadlo pozvalo (ako hostov) z Bratislavy režiséra Branislava Krišku a Ladislava Vychodila.

Rapsodická suita pre klavír a orchester Eugena Suchoňa od svojho nedávneho vzniku zaznamenala pozoruhodné úspechy. Vo svojom repertoári ju majú klaviristi: Klára Havlíková, Toos Onderdenwijngaard (Holandsko), Clara Franck-Conrad (Belgicko), Masutaka Kanasawa (Japonsko), Renate Schorler (NDR), Oľga Majlingova (SSSR), Dušan Trbojevič (Juhoslávia). Teraz ju študuje Benigno Benigni (Taliansko). Skladbu dirigovali: Ladislav Slovák, dr. Ludovít Rajter, Bystrík Režucha, Václav Smetáček, Zdeněk Mácal — všetci z ČSSR, zo zahraničných J. Koslík (Rakúsko), Francis Travis (USA), Heinz Struve (NDR), Takashi Asahina (Japonsko), Charles Dutois (Švajčiarsko).

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Svaz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, prom. hist. Peter Faltin, ČSc., Ľubomír Chalupka. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, ČSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, ČSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, ČSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, ČSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,—. Číslo 3. zadané do tlače 18. 2. 68.

R-11*81090

Dirigent orchestra FOK Zdeněk Mácal uviedol už viacej slovenských skladieb. Začiatkom januára našťudoval so Symfonickým orchestrom Rozhlasu v Göteborgu Metamorfózy nár. umelca E. Suchoňa. Dieťa, ktoré si vybrali tamjší činitelia medzi viacerých ponúknutých diel, malo veľmi kladný ohlas.

19. januára bol hosťom Svazu slovenských skladateľov a Hudobného informačného strediska pán Maurice Karkoff zo Svazu švédskych skladateľov v Štokholme. Na stretnutí s našimi skladateľmi (prítomní boli J. Zimmer, J. Malovec, I. Zeljenka, R. Berger a P. Šimai) sa prehrávali ukážky z jeho a slovenskej tvorby.

O Madrigalistoch pri SF pripravujú reláciu v Štokholmskom rozhlasu na základe ich nahrávky cyklu Sen a ráno od P. Šimaia, ktorú z Bratislavy priniesol a švédskemu rozhlasu predložil pán Maurice Karkoff.

Mladý bratislavský pedagóg Jozef Gahér získal v USA, v meste Cedarhurst N. Y. významné ocenenie — cenu Ernsta Blocha na rok 1967. Jeho kantáta pre miešaný sbor a organ The Death Of King Saul bola najvyššie ocenená v medzinárodnej súťaži, a tak cena prvýkrát (súťaží sa od roku 1944) putuje na Slovensko. Načim poznamenať, že v súťaži sa zúčastňujú skladatelia temer z celého sveta. Na listine laureátov je zapísaná nejedna skladateľská osobnosť, ako Darius Milhaud a iní. Jozef Gahér denne cestuje z Bratislavy do Modry, kde pôsobí na Pedagogickej škole. Organizuje výchovné koncerty, vstupuje ako klavirista, vedie komorný vokálny súbor, ktorého repertoár tvoria prevažne jeho piesne. Napísal scénickú hudbu k pásmu štúrovkej poézie Na ich staňte si mohly a detskú operu Sen v lese, ktorú mu s úspechom predviedli roku 1964 v Topolčanoch. Toho času pracuje na baletе a malých vokálnych a inštrumentálnych skladbách.

Premiéra operety Gejzu Dusíka Dvorná lóža sa uskutočnila 16. februára v Spevohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove.

V novembri 1967 zúčastnil sa poslucháč Vysokej školy múzických umení Quido Höbbling (trieda prof. T. Gašparka) na Medzinárodnej husľovej súťaži H. Wieniawského v Poznani. Spolu s juhoslovenským súťažiacim Jovanom Kolundžijom dostal špeciálny diplom za výkon v II. kole súťaže.

6. marca zomrel Iša Krajčí, známy hudobný skladateľ a dirigent, pôsobiaci v posledných rokoch vo vedúcich funkciách olomouckej a českobudějovickej opery, ako aj opery ND v Prahe. — Začiatkom marca zomrel Kornel Hájek, režisér a po niekoľko rokov aj šéf opery ŠD v Košiciach.

Československí hudobní kritici na svojom spoločnom zasadnutí 5. marca t. r. v Prahe udelili Cenu čs. hudobnej kritiky za rok 1967 Viktorovi Kalabisovi za Koncert pre orchester a Jozefovi Malovcovi za elektronickú kompozíciu Ortogenesis.

Jaroslav Krombholc bol vymenovaný za šéfa opery ND v Prahe od sezóny 1968/69.

Ivan Sokol, profesor Konzervatória v Košiciach, koncertoval začiatkom marca v Poľsku. 8. marca predniesol s wrocławskou filharmóniou sólový part Haydnovho Koncertu pre organ a orchester C dur a 10. marca mal recitál z diel Buxtehudeho, J. S. Bacha a Hindemitha.

Branislav Kriška, režisér a dramaturg opery SND, našťudoval na scéne olomouckej opery komickú operu Išu Krejčího Zmätok v Efeze. Na inscenácii sa podieľali ďalší bratislavskí umelci: výtvarník L. Vychodil a kostýmarska H. Bezáková. Ten istý kolektív pripravuje na záver sezóny v bratislavskej opere dve Pucciniho opery, Gianni Schicchi a Plášť.

Od 27. do 30. mája sa v Kodani uskutočnia 20. medzinárodné slávnosti Heinricha Schütza. Vedľa súčasnej dánskej hudby sú stredobodom podujatia predvedenia skladieb starej hudby (Schütz, Buxtehude, Bach, Händel, a i.). Hudobný program dopĺňajú rôzne prednášky.

Viedenský klavirista Friedrich Gulda je nielen interpretom klasickej a jazzovej hudby, ale aj skladateľom a dirigentom. Napísal zaujímavú skladbu Šibeničné piesne na texty Ch. Morgensteina. Dielo je plné originálnych nápadov, možno v ňom nájsť paródiu na R. Straussa, jazz i cirkevnú hudbu. Premiéru dirigoval Gulda sám. Spevné party spievali herci, lebo „zreteľná výslovnosť je tu dôležitejšia než hlas“.

Bohdan Wodiczko prijal miesto riaditeľa a umeleckého vedúceho veľkého symfonického orchestra poľského rozhlasu a televízie v Katowiciach.

SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND

oznamuje záujemcom, že hudobný archív SHF rozmnožil tieto ďalšie skladby slovenských skladateľov:

ALEXANDER MOYZES: Koncert pre flautu a orchester, op. 61.

Po desiatich rokoch sa autor znovu vracia k inštrumentálnej forme sólového koncertu. Jeho flautový koncert (ktorý mal premiéru na minuloročnej Pražskej jari) spája s husľovým napriek spomínanému odstupu obdobná koncepcia, prejavujúca sa v dôraze na melodičnosť. Vo flautovom koncerte toto zvyrazňuje aj redukcia orchestrálneho aparátu, čím sa ťažisko presúva na sólový part. Moyzes použitím hudobných prostriedkov v tomto diele vychádza z okruhu diel posledného skladateľského obdobia, reprezentovaným najmä piesňovými cyklami, vyznačujúcim sa pevným modálnym rámcom, vyspelým harmonickým a inštrumentačným čítením a striedmym koloritom. Vonkajšia tektonická výstavba v podstate sleduje tradičný pôdorys (trojdielnosť, tempový rozvrh častí r-p-r).

JURAJ HATRÍK: Concertino in modo classico pre klavír a orchester.

Hatrík nie je skladateľom, ktorý by sa uberal iba jedným smerom. V susedstve s dielami Canto respnasoriale, Čakanie a i., zaraďujúcimi sa do kontextu Novej hudby, píše skladby s pedagogickým zameraním a zároveň si overuje únosnosť vyjadrovacích prostriedkov, ktorými sa vyznačovalo jeho vstupné skladateľské štádium — tradičný formový rámec, modalita, s tým súvisiaca vertikálne myslenie atď. Klavírny koncert už svojím názvom určuje akými prostriedkami skladateľ pracuje. Trojčasťový rozvrh nie je volený len z hľadiska konvencie, slúži ako stimul dynamičnosti, ktorým sa Hatríkové skladby (a nielen tohto „oddychového“ obdobia) vyznačujú. Dominantným nositeľom hudobného toku je klavírny part, kde sa napriek zámernému obmedzeniu prejavuje vitalita, najmä v melodickéj stránke.

MIRO BÁZLIK: Sláčikové kvarteto v starom slohu.

Podobne ako Hatrík, aj Bázlik nachádza veľa impulzov v tradícii. Aj keď jeho krátke sláčikové kvarteto je určené inštruktívnym zámerom, prejavujú sa v ňom niektoré črty Bázlikovho naturelu, predovšetkým zmysel pre jemnosť a úspornosť, venovanú službám striedmeho výrazu. V kvartete striedmosť vystupuje do popredia — vyznačuje sa ňou najmä faktúra a vedenie hlasov, väčšinou sa riadiace formovým princípom fugáta.

Skladby možno objednať v Slovenskom hudobnom fonde, Gorkého 19, Bratislava, tel. 531-50.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov

Číslo 4, ročník XII.

Cena Kčs 3,—

SLOVENSKÁ HUDBA

5/68

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 5/68

Ročník XII.

vedie

OSKÁR ELSCHKEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSĐORFOVÁ,
M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori

IGOR VAJDA, PETER FALTIN

návrh obálky

JÁN BERGER

v čísle

O. ELSCHKEK uvažuje o vzťahu európskej
hudobnej kultúry k ostatnému hudobnému
svetu v minulosti a súčasnosti

A. ELSCHKEKOVÁ načrtáva obraz sloven-
skej ľudovej piesne

O. DEMO píše o postavení ľudovej hudby
v rozhlase a

M. BOZDĚCH na koncertnom pódii

ANKETA (slovenská ľudová hudba a slo-
venská národná hudba)

D. DILLE rozoberá vzťah Bartókovho hu-
dobného prejavu k folklóru

M. KABELÁČ hovorí o svojej práci

II. časť sondy o názoroch mladých na hu-
dbu

Š. KLIMO ml. rozoberá Debussyho Jeux

Hudobný život — recenzie — informácie

v budúcom čísle

J. KRESÁNEK: Podstata hudobného mysle-
nia

V. J. GAJDOŠ: Bol F. Liszt františkánom?

OBSAH

O. Elschek: Európska hudobná tradi- cia včera a dnes	197
A. Elscheková: Slovenská ľudová pie- seň	201
O. Demo: Ľudová hudba v rozhlase	207
M. Bozděch: Ľudová pieseň na kon- certnom pódii	208
Anketa (Slovenská ľudová hudba — slovenská národná hudba)	210
D. Dille: Bartókov hudobný prejav a folklór	216
M. Kabeláč o svojej práci	222
Anketa (Názory mladých na hudbu II)	224
Tvorba (C. Debussy: Jeux)	228
Hudobný život — recenzie — infor- mácie	230

INHALTSÜBERSICHT

O. Elschek: Die europäische Musik- tradition gestern und heute	197
A. Elscheková: Das slowakische Volkslied	201
O. Demo: Volksmusik im Rundfunk	207
M. Bozděch: Das Volkslied am Kon- zertpodium	208
Enquete (Die slowakische Volksmu- sik — die slowakische Nationalmu- sik)	210
D. Dille: Bartóks Musikoffenbarung und die Folklore	216
M. Kabeláč über seine Arbeit	222
Enquete (Ansichten der Jungen über die Musik II)	224
Musikschaffen (C. Debussy: Jeux)	228
Musikleben — Rezensionen — Infor- mationen	230

CONTENTS

O. Elschek: European Music Tradition Yesterday and Today	197
A. Elscheková: The Slovak Folk-Song	201
O. Demo: Folk Music in Radio	207
M. Bozděch: Folk-Song on Concert Podium	208
Inquiry (Slovak Folk Music — Slovak National Music)	210
D. Dille: Bartók's Musical Expression and Folklore	216
M. Kabeláč of his Work	222
Inquiry (Young People Opinion of Music II.)	224
Musical Works (C. Debussy: Jeux)	228
Musical Life — Reviews — Informa- tions	230

POSLEDNÁ ŠANCA HUDBY

PETER FALTIN

Prežili sme za posledné roky — pravda, nie všetci v rovnakých úlohách — rôzne kampane. Nadávali sme mnohí — prirodzene každý si vybral iného, na všeličo okolo nás, iba na seba samých sme vždy ohľaduplne pozabudli. Privlastnili sme si výhodu nazývať sa obetami politikov a funkcionárov, lebo sme síce nemali právo do ničoho hovoriť, ale svojím mlčaním sme súčasne súhlasili s tým, aby sme boli ovládaní. Lebo je krutým paradoxom života, že ani najväčší diktátor nemôže byť krutovládcom bez svojich obetí. Boli sme — a mám obavu, že sme si teraz — iba vášnivo fandiacimi divákmi „demokracie“; so vzrušením športového davu berieme do rúk noviny, aby sme sa dozvedeli čo sa stalo kedysi „hore“, sedávame pri televízoroch, aby sme sa dozvedeli, čo je u nás „nového“, zápalisto diskutujeme o tom, že cenzúra je nezmyselná a sloboda potrebná. Sme na najlepšej ceste k tomu, aby sa československý politický experiment premenil na novú kampaň, ktorá ochabne tento raz nie preto, že by si to niekto želal — hoci sú i takí — ale preto, že sme ju my sami pochopili iba ako osvieženie fádneho života, ako politickú olympiádu, ktorá sa kdesi mimo nás odohráva a z ktorej budeme môcť azda i čosi vyťažiť. Nevieť však, na koho budeme zvažovať vinu v možnom prípade, ak súčasný proces neprinesie tie výsledky, aké od neho právom očakávame. Nevieť, či si každý v tento čas uvedomuje, že zodpovednosť za prípadné deformácie tohto hnutia, za nesplnené nádeje a neuskutočnené činy, ponesie každý z nás, lebo šanca, ktorú nám dali, má i druhú neprijemnejšiu tvár: je ňou zodpovednosť každého občana za jej osud.

Ak sme doteraz možno oprávnené vyjadrovali nespokojnosť nad tým, že nám ktosi iný stanovil „líniu“, ktorú my musíme, alebo nemusíme, plniť, ak sme odôvodňovali svoju pasivitu a otrávenosť tým, že i tak nemá zmysel nič robiť, lebo veci sú jednoznačne a nemeniteľne naprogramované, ak sme vyjadrovali — prirodzene iba v kuloároch — svoje rozhorčenie nad Zväzom, volenými funkcionármi a nedostatočnou prácou inštitúcií, potom dnes — na rozdiel od všetkého, čo tu bolo doteraz — sme postavení na nultý bod svojej existencie, ktorej projekt je iba v našich rukách.

Nik nemá záujem stanovovať program umeniu a umeleckým zväzom. To však neznamená, že — ak majú vôbec existovať — môžu ostať bez progra-

mu. Rozdiel je iba v tom, kto tento program vypracuje. Strana vložila konkrétny osud umenia do rúk samotných umelcov, štátna správa sa zaviazala uskutočňovať predpoklady pre rozvoj kultúry, s. Špaček vyhlásil, že umeniu nemožno stavať úlohy a zväzy si majú svoj zmysel — nový zmysel najst sami, pravda, ak vôbec nejaký zmysel majú. Celé doterajšie vedenie nášho Zväzu, ako to oznámilo na marcovom aktíve, pred mimoriadnym zjazdom odstúpi, zabezpečia sa podmienky pre neformálne demokratické voľby nového vedenia Zväzu, federalizácie zväzov je iba otázkou času, akčný program Zväzu, ináč povedané, zmysel Zväzu si majú stanoviť samotní členovia na aktívoch.

Ak vlastnou nerozhodnosťou, pohodlnosťou obetovať trochu času a osobného pohodlia ako i oportunistickým vystávaním a opatrným neangažovaním sa prepasíme túto príležitosť začať znova, začať bez príkazov a direktív tak, ako si to osud kultúry tejto krajiny vyžaduje, potom neviem na koho sa budeme o rok vyhovárať, na koho budeme nadávať a komu budeme pripisovať vinu za prípadné ťažkosti. Lebo už nebude „Čechov“, ktorí budú zodpovední za každú našu nešikovnosť pri propagácii slovenskej hudby, nebude „dosadených“ funkcionárov, ktorí budú vinní za to, že nie sme národom géniov, nebude „aparát“, ktorý stanoví činnosť Zväzu, a preto sa nám doň nebude chcieť chodiť, nebude „kariéristov“, ktorí nám nedopravujú ceny a tituly.

Ozaj nebude?

To neviem. Ale viem, že máme možnosť — prvýkrát máme skutočnú možnosť urobiť všetko, aby to tak nebolo. Ak i potom bude, potom budeme mať právo na skepsu, ale ak každý z nás neurobí ozaj všetko, čo môže tam, kde je, ak bude čakať, že to za neho urobí akýsi ústredný výbor alebo zväz, potom bude mať iba povinnosť nie byť vinu za všetko, čo bude nasledovať.

Myslím, že patrí nielen k našim právam, ale i k našim povinnostiam formulovať v tejto chvíli náš nekompromisný postoj — postoj tvorcov kultúry národa, pričom pod týmto označením rozumiem čosi viac ako dobre napísané a zaplatené skladby — k udalostiam a javom, ktoré prebiehajú v našom živote aspoň preto, aby sme v nich našli svoje povinnosti i prostriedky, ktorými sa zaradíme do celospoločenských pohybov, aby sme ich formulovali nie k vôli iným, ale k vôli sebe samotným.

Vyčkávacie stanovisko sa rovná v tejto situácii kontumačnej prehre, obava riskovať to málo z privátneho pohodlia znamená možnosť stratiť všetko — i toto pohodlie, rekriminácia minulosti má zmysel len za predpokladu, že je vedená z pozície prítomnosti a budúcnosti. Nerekriminovať neznamená, prirodzene, ospravedlňovať, ale znamená dôkladne skončiť so systémom strachu a kompromisov, ktoré sa nevedomo stali súčasťou našej dvadsaťročnej existencie. Neverím, že formálna výmena ľudí vyrieši všetky naše problémy. Môže byť iba prvým, najjednoduchším predpokladom premeny systému, ktorého dôsledkom bola i protizmyselná kádrová politika minulosti. Permanentná kritika chýb, ktorú nevystrieda pozitívny program a predovšetkým ochota uskutočňovať konkrétne, možno nie veľmi efektné, ale o to prepotrebnejšie činy, ostane faktorom hygienickým a populárnym, ale nemôže zaistiť východisko zo situácie, v ktorej sa i vlastnou vinou nachádzame. Horlenie za národnú kultúru s podtextom vlastnej obrany umenia ostane iba frázou, ak sa pre túto kultúru neurobí ozaj všetko, čo v dnešnej situácii potrebuje a čo by malo byť čímś viac ako horlením za vlastnú tvorbu. Vyčerpávanie sa v obranách vlastných

konfesii len preto, že existujú i konfesie iné, môže pre budúcnosť zanechať iba trápne svedectvo o tom, že sme si šancu, ktorú sme si ani len nepripravili, premárnili, nevyužili, ba dokonca zneužili pre „demokratické“ vybavovanie osobných účtov.

Zložitou hrou dejín je jednotliviec, spoločenstvo i národ postavený z času na čas pred úlohu overiť svoju existenčnú spôsobilosť. Hoci sme na to všetko, čo nám uplynulé mesiace priniesli, túžobne čakali, práve toto pasívne a ilegálne čakanie nás našlo i trochu nepripravených. Máme opäť chuť zachytiť sa čohosi pevnejšieho a trvanlivejšieho, iba že nevieme, čo to má presne byť, a ťažko sa vzdávame toho, čo máme tak trochu v krvi. Radšej stojíme na osvedčenom mieste a snažíme sa odtlačiť všetko, čo nás po roky tlačilo. Chceme vybudovať nový životný priestor bez toho, že by sme sa museli poriadne rozhybať, alebo čakáme, že nám ho pripraví ktosi iný a povie: nech sa páči, tu máte demokraciu a slobodu. Lenže každý môže mať iba toľko demokracie, koľko je jej sám schopný; každý môže mať iba toľko slobody, koľko je jej schopný sám dávať, nakoľko je schopný a ochotný sa pre jedno i pre druhé sám angažovať.

Čas demokratizácie s túžbou po demokracii je predovšetkým časom práce. Čas držania palcov treba premeniť na pohyby rúk a rozumu. Aktívny sekcií, práce v komisiách pre prípravu mimoriadneho zjazdu, diskusie s funkcionármi a možnosť zasahovať návrhmi do všetkého, čo sa v našej hudbe dnes deje, alebo má diať, nie je — alebo presnejšie povedané nebude, či nemalo by byť — iba jednou z „akcií“ Zväzu, na ktorej sa možno zúčastniť, alebo ktorú treba ako všetko doteraz ignorovať ako formálny program. Všetky plánované, ale i neplánované podujatia by sa mali stať súčasťou aktu nášho sebadefinovania, mali by byť tvorbou podmienok, v akých budeme budúce roky žiť, lebo sú skutočne prvou, ale myslím aj jedinou, a preto i poslednou šancou našej hudby. Nevyužiť ju znamená zveriť svoju vlastnú budúcnosť do rúk iným a vziať na seba riziko plnej zodpovednosti za nevyužitú príležitosť.

Či sa tieto dni premenia na maškarádu, v ktorej sa všetci zamaskujeme za demokratov, či ostanú zaznamenané v dejinách ako „výnimočný stav“ československej kultúry, ktorý sa pozvoľne rozplynie do všednosti vlády byrokratizujúcej samočinnosti, alebo či sa stanú časom priprav skutočnej demokracie, závisí od každého občana tohoto štátu, od každého člena i nečlena Zväzu, od každého, komu jeho vlastná budúcnosť nie je ľahostajná. Lebo povedané s Kosíkom „ľahostajnosť k politike ešte nikomu nezaručila, že nebude jej výsledkami zasiahnutý. Veď nepolitickosť je taktiež súčasťou politiky“. Politiky najnezmyselnejšej. Politiky pasívneho a dobrovoľného sebaobetovania sa.

REZOLÚCIA aktívu Zväzu slovenských skladateľov

Dňa 10. apríla 1968 sa zišiel celoslovenský aktív Zväzu slovenských skladateľov, aby zaujal stanovisko k súčasnej situácii vo Zväze slovenských i československých skladateľov, v slovenskej hudobnej kultúre i v našej spoločnosti. Po dôkladnej diskusii účastníci aktívu prijali túto rezolúciu:

1. Aktív sa uzniesol zvoliť na jeseň t. r. mimoriadny zjazd slovenských skladateľov s týmto programom:
 - a) vytvorenie symetricky usporiadanej tvorivej organizácie namiesto doterajšieho Zväzu československých skladateľov a úprava vzťahov medzi českým a slovenským Zväzom,

EURÓPSKA HUDOBNÁ TRADÍCIA VČERA A DNES

OSKÁR ELSCHKEK

Európska spoločnosť sa dostáva na sklonku 19. storočia na rázcestie. Rozpadá sa jej tradičná sociálna, ekonomická štruktúra a jej dôsledky sa dotýkajú všetkých jej zložiek: politicko-filozofických, vedecko-technických i kultúrno-etických. Po veľkých svetových požiaroch sa rozpadávajú koloniálne panstvá európskych veľmocí, vnútri európskych štátov sa radikalizujú spoločenské sily.

SVET A EURÓPOCENTRIZMUS

V Európe vznikla hudobná vzdelanosť, ktorá si po stáročia nárokovala právo byť univerzálnou, svetovou hudobnou vzdelanosťou. Vytvorila európske homogénne kultúrne povedomie, ktoré označujeme kultúrno-geografickým pojmom — okcidentálna kultúra. Jej najvlastnejšie formy sa utvárali v západnej a strednej Európe, boli však stadiálne prenesené a ďalej samostatne stvárané najmä v oboch Amerikách, ktoré rovnako ako Európu považujeme za oblasť okcidentálnej kultúry.

Európopocentrizmus sa kryštalizoval v období zemepisných objavov a dobytých koloniálnych vojen, keď Európan objavil ostatný svet pre seba, urobil ho objektom svojho hospodárskeho záujmu. Na sklonku 19. a začiatkom 20. storočia tento svet znovu objavuje so svojou zmenenou tvárnosťou. Ako svet, ktorý sa začal emancipovať, pretvárať na samostatný politický a kultúrny subjekt. V týchto krajinách vzniká vyhranené kultúrne povedomie, založené napr. v Oriente na mnohotisícročných domácich tradíciách. Najmä ponad posledné prechádzal Európan po stáročia s nevšímavosťou a ignoranciou. Teraz sa však k týmto tradíciám obracia, lebo sa mu zdajú byť kľúčom k pochopeniu mnohých špecifických národných, etnických, mentálnych a psychických faktorov mimoeurópskych spoločností.

Starovek a stredovek považoval Európu, alebo presnejšie povedané: oblasť stredozemských krajín za stredobod sveta. Križiaci a cestovatelia prinášali o zámorských krajinách najfantastickejšie zprávy a legendy, ktoré sa až postupne, za posledné dve storočia uvádzali na pravú mieru. Ak sme o živote a kultúre mimoeurópskych krajín mali len veľmi kusé a skreslené informácie, tak naše znalosti týkajúce sa špeciálne ich hudby sa blížili k nule.

V prvej monografii o mimoeurópskej hudbe od R. Wallascheka *Primitive Music* (London 1893) vidieť, s akou opatrnosťou rekonštruoval obraz hudobnej kultúry jednotlivých svetadielov, ako kriticky musel vylupnúť reálne jadro z množstva dovtedy nahromadených opisov etnológov, misionárov, cestovateľov a hudobníkov, ktorí každú hudbu, ktorú počuli, hodnotili v estetickom a teoretickom kontexte vtedajšej európskej umelej hudby.

HUDOBNÁ HISTORIOGRAFIA

Prvé snahy európskych hudobných teoretikov smerovali k zaradeniu alebo včleneniu mimoeurópskej hudby, ale aj akejkolvek hudby do európskej klasicko-romantickej predstavivosti. Totiž posledné dve storočia vývinu európskej tvorby sa im vskútku videli ako završenie hudobného vývoja vôbec s uzavretým teoretickým kompozično-technickým systémom. Prizma univerzálnej, európskej klasicko-romantickej hudby

- b) nová štruktúra Zväzu slovenských skladateľov, koncertných umelcov a muzikológov a z nej vychádzajúci organizačný poriadok,
 - c) akčný program nového Zväzu,
 - d) voľby nových orgánov.
- Prípravou zjazdových materiálov je poverená komisia, ktorú vytvorila doterajšie sekcie na základe paritného zastúpenia. Komisia predloží pripravené materiály, ako aj návrh na spôsob volieb na posúdenie predzjazdového aktívu, ktorý sa uskutoční v júni t. r.
2. Aktív poveruje členov predsedníctva ZSS, aby na spoločnom zasadnutí predsedníctiev slovenských umeleckých zväzov 11. 4. 1968 predložili návrh na zrušenie titulov umeleckým pracovníkom.
 3. Aktív ukladá ZSS, aby do konca júna t. r. na základe podkladov z jednotlivých sekcií doriešili otázku rehabilitácie členov Zväzu.
 4. Aktív poveruje predsedníctvo, aby na základe podkladov sekcií zabezpečilo čo najrýchlejšie rozvinutie koncertnej činnosti Zväzu. V tejto súvislosti treba okamžite prijať do zväzového aparátu referenta pre koncertnú činnosť.
 5. Aktív ukladá kontrolnej a revíznej komisii ZSS, aby do konca júna preskúmala všetky podklady o príprave a využívaní rozpočtu Zväzu čs. skladateľov najmä z hľadiska podielu Zväzu slov. skladateľov na prostriedkoch na koncertnú činnosť.
* * *
 6. Aktív ZSS dôrazne pripomína, že pri obsadzovaní funkcií, najmä vedúcich, v našom hudobnom živote i v štátnom aparáte na úseku kultúry treba dôsledne trvať na odbornej kvalifikácii a čistej morálnej profesii.
 7. Na základe obsiahlej diskusie o kadrovej situácii v slovenskom kultúrnom a najmä hudobnom živote sa aktív uzniesol vysloviť nedôveru námestníkovi povereníka pre kultúru a informácie s. Michaličkovi, riaditeľovi slovenskej pobočky Supraphonu s. Hajnému, vedúcemu katedry hudobnej vedy a výchovy na FFUK doc. dr. Šimúnkovi, riaditeľovi Konzervatória v Košiciach dr. Hírnerovi a riaditeľovi SLUKu s. Hús-kovi. Aktív žiada, aby sa dôkladne preverila činnosť a kadrová situácia v Koncertnej a divadelnej kancelárii, postavenie hudby a činnosť hudobnej redakcie v Československej televízii v Bratislave a kadrová situácia na katedrách hudobnej výchovy pedagogických fakúlt na Slovensku.
 8. Aktív sa jednomyseľne stavia za urýchlené vytvorenie štátneho symfonického orchestra v Košiciach.
 9. Aktív poveruje s. Mariána Juríka, aby na kompetentných miestach preskúmal možnosť urýchleného začatia vydávania hudobného dvojtyždenníka na spôsob Divadelných novín a do konca júna predložil príslušný návrh výboru Zväzu slov. skladateľov.
* * *
 10. Aktív vrelo víta akčný program Komunistickej strany Československa a vidí v ňom východisko pre orientáciu vlastnej činnosti slovenských skladateľov, koncertných umelcov a muzikológov. V tejto súvislosti zdôrazňuje potrebu ďalšieho prehĺbeného rozvíjania demokratizačného procesu a odmieta pokusy ohraničovať alebo deformovať jeho priebeh.
 11. Účastníci aktívu žiadajú, aby v našom štáte boli plne rešpektované a zabezpečené všetky občianske práva zaručené Všeobecnou deklaráciou ľudských práv OSN. Žiadame zrušiť výjazdné doložky pri cestách do zahraničia, správne poplatky, ktoré z normálnej ľudskej potreby cestovať robia luxus.
 12. Žiadame, aby pri zahraničnom styku (výjazdoch umeleckých pracovníkov a telies do zahraničia, pri študijných cestách i pri prepočte honorárov zahraničných umelcov a telies, hosťujúcich u nás) bola zrušená prax prirážok (CVR), ktorá ochromuje náš umelecký život.
 13. Žiadame, aby celá naša verejnosť bola informovaná objektívne o situácii na Blízkom východe a aby naša zahraničná politika bola aktívna, mierová a vychádzala zo spravodlivých záujmov nášho štátu. V tejto súvislosti žiadame preskúmať náš vzťah k štátom na Blízkom východe.
 14. Považujeme odňatie štátneho občianstva spisovateľovi Ladislavovi Mňačkovi za protiústavné a žiadame, aby mu bolo navrátené.
 15. Účastníci aktívu vyjadrujú svoje znepokojenie nad tým, že v bratskom Poľsku boli mnohí vynikajúci predstavitelia vedy a umenia zbavení svojich vedeckých a umeleckých pozícií a žiadajú podrobnejšie informácie o príčinách, ktoré k tomu viedli.
 16. Aktív v súvislosti s požiadavkou spravodlivého zastúpenia Slovákov v diplomatických službách požaduje, aby sa funkcie kultúrnych atašé obsadzovali v primeranej miere i predstaviteľmi slovenskej hudobnej kultúry.

hrala rozhodujúcu úlohu pri vnímaní, skúmaní, teoretickom rozbere, estetickom a emocionálnom hodnotení hudby vôbec — teda i mimoeurópskej. Táto koncepcia sa stala i základnou rozvíjajúcou sa hudobného dejepisectva. V prípade, že sa autori vo všeobecných hudobných dejinách zaoberali cudzími kultúrami, pertraktovali ich vo význame akýchsi dejín, predchádzajúcich dejiny európskej umelej hudby, alebo ako jej reziduálne, primitívne hudobné prvky. Všetky všeobecné hudobné dejiny, ktoré podávali v podstate dejiny európskej umelej hudby, usilovali sa byť univerzálnymi svetovými dejinami hudby. To je zrejme z prvých rozsiahlejších 5-zväzkových dejín W. A. Ambrosa (*Geschichte der Musik*, Breslau - Leipzig 1862—82), ktorý venuje značnú časť prvého zväzku, ako aj u rovnako rozsiahleho diela Fr. J. Fétisa (*Histoire générale de la musique*, Paris 1869-76), ktorý venuje takmer celé 3 zväzky mimoeurópskej a antickej hudbe. Najznámejšie hudobné dejiny H. Riemanna (*Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1904—13 5 zväzkov), sa začínajú antikou. Bola to posledná veľká dejepisná práca, ktorú úspešne zvládol jednotliviec. Bolo stále obťažnejšie orientovať sa v rýchle narastajúcej špeciálnej spisbe o jednotlivých epochách európskych hudobných dejín a ešte ťažšie zhrnúť poznatky o mimoeurópskych hudobných kultúrach. Ďalšie pokusy nemeckého hudobného dejepisectva o univerzálne hudobné dejiny sa realizovali už ako súbor statí a monografií od špecialistov. Tak to bolo v historických zväzkoch *Handbuch der Musikwissenschaft*, vydávaných na prelome 20—30-tych rokov, a v *Handbuch der Musikgeschichte* od Qu. Adlera (Frankfurt 1924). State o mimoeurópskych kultúrach napísali už experti novej hudobnovednej disciplíny — tzv. porovnávacej hudobnej vedy — R. Lachmann a R. Lach. Najrozsiahlejšie povojnové viaczväzkové hudobné dejiny *The New Oxford History of Music* vydávané v Londýne prizvali k spolupráci na I. zväzku (*Ancient and Oriental Music*, 1957), už 11 autorov, aby podali čitateľom o mimoeurópskych hudobných kultúrach a antike autentickjší pohľad. Napriek tomu však v týchto dejinách pochádzajú od jediného autora state o hudbe v Číne, Mongolsku, Japonsku, Tibete, Zádnej Indii a Indonézii. V novej lipskej edícii *Musik-Geschichte in Bildern*, ktorá začala vychádzať na začiatku 60-tych rokov, sú jednotlivé zväzky (založené na obrazových dokumentoch) už spracované pre každú hudobnú kultúru osve (doteraz Egypt, Islam, Oceánia, Amerika ako hudobnoetnologické zväzky).

ZÁUJEM O EXOTIKU

V súvislosti s dnešnou zmenenou kultúrnou situáciou a rastúcom významom mimoeurópskych i európskych ľudových kultúr možno si položiť dve otázky:

1. Prečo prišlo k takému nebývalému rastu záujmu o cudzie, exotické hudobné kultúry?

2. V čom spočíva význam týchto hudobných prejavov pre vývin európskej umelej hudby?

Aký bol vzťah Európana v minulosti k týmto hudobným kultúram? V 19. storočí bolo o týchto kultúrach k dispozícii len veľmi málo informácií; boli pre Európana málo prístupné, podceňoval ich vo svojej nevedomosti. Kusé informácie alebo ojedinelé hudobné produkcie, ktoré sa mu dostali k sluchu, porovnával s vlastnou hudbou a bol naklonený všetky odlišnosti negovať, označiť ich za nedostatky, primitivizmy, alebo protihudobné fenomény. Aj taký vynikajúci hudobník ako H. Berlioz sa v tom čase vyslovil nasledovne: „... z toho všetkého uzatváram, že Číňania a Indovia, ak majú vôbec nejakú hudbu podobnú našej, v tomto bode žijú ešte v najhlbšom barbarstve a detskej nevedomosti, v ktorej sotva možno objaviť nejaké pochybné a mdlé pudy, ktoré Orientálci napriek tomu všetkému nazývajú hudbou, čo my označujeme za zavýjanie, a že pre nich ako pre bosorky z *Macbethu* obľudné je pekné“. Náš postoj k cudzím kultúram bol povýšenecký, mentorský. Súдили sme bez znalosti tisícročného vývinu tradičných orientálnych hudobných kultúr, ktoré sa rozvíjali stáročia pred našou vlastnou hudbou. Naše vlastné hudobné myslenie bolo príliš obmedzené klasicko-romantickou hudobnou tradíciou a nedovoľovalo nám preniknúť cez jej hranice. Naša výchova i myslenie nám prekážali v pochopení iného systému hudobného myslenia, čo bolo napokon celkom prirodzené, ak vieme ako zriedka mal Európan vôbec príležitosť stretnúť sa s takou hudobnou kultúrou.

V 80-tych rokoch minulého storočia vznikajú prvé vážne monografie o čínskej, indickej a japonskej hudbe (od J. A. Van Alsta, Ch. R. Daya, Fr. T. Piggota), najmä preto, že ich autori mali možnosť študovať hudbu počas mnohoročných pobytov priamo v týchto krajinách.

Vo všeobecnosti sa začína od konca 19. storočia intenzívne štúdium mimoeurópskych spoločenských antropológií, etnológmi a jazykovedcami, ku ktorým sa družilo i intenzív-

nejšie štúdium najmä výtvarného umenia. Zatiaľ čo v týchto oblastiach sa podarilo vedcom vytvoriť pravdiviejšiu univerzálnu koncepciu svetových kultúrnych dejín, hudobníkom, resp. hudobným vedcom realizácia takéhoto predsavzatia sa nevedmi darila. Len v oblasti dejín a migrácie hudobných nástrojov sa podarilo C. Sachsovi vytvoriť trvácnejšie, univerzálne koncipované bádateľské syntézy.

Nový záujem o zintenzívnené kontakty so zámorím sa vytváral rozširovaním politických a hospodárskych konexií, integráciou svetového obchodu, vytváraním nových komunikačných možností. Pri výmene kultúrnych hodnôt medzi Európou a zámorskými krajinami sa začal formovať aj skutočný záujem širšej verejnosti o hudbu ázijských a afrických národov. Bádanie sa postavilo úplne do služieb tohoto záujmu, ktorý po druhej svetovej vojne dosiahol nebývalý rozsah. Stačí sa dnes pozrieť len na obrovskú etnologickú produkciu gramofónových platní a na informatívnu činnosť ostatných masovokomunikačných prostriedkov. Okrem toho dnes má každý možnosť len prostým otočením gombíka zoznámiť sa cez svoj rozhlasový prijímač s hudbou najvzdialenejších krajín. Ale nielen to. Rozvoj turistiky umožnil tisícom a státisícom tieto krajiny bez ťažkostí aj skutočne navštíviť.

Je to teda dnes už prostý hlad po nových poznatkoch, túžba po nových zážitkoch a vedomostiach, po poznaní života a kultúry vzdialených krajín, ich života, zvyklostí a kultúry. A práve dnes pre neobyčajne rozvinuté možnosti komunikovania týchto poznatkov sa vytváral a vytvára u mnohých nefalšovaná záľuba, estetická vnímavosť pre africkú, indickú alebo inú hudbu.

V samotnom hudobnom živote sa vytvoril pluralizmus záujmov: záujem drvicej väčšiny staršej a strednej generácie sa viaže na klasicko-romantickú hudbu, popri tom sa formuje široký záujem o starú, renesančnú a barokovú hudbu, rovnako, najmä u mladej generácie, vzniká hlboký vzťah a porozumenie pre Novú hudbu. V tomto novom rozdelení posluchačstva si našla svoj záujmový okruh aj mimoeurópska hudba a ešte rozsiahlejší priestor ľudová hudba európskych národov. Len tým možno pochopiť vznik desiatok a stoviek najrozličnejších folklórnych festivalov, na ktorých sa stále viac uplatňujú vedľa domácich súborov aj skupiny zo zámoria. V tomto procese heterogenizácie, pluralizácie, rozkošatenia, ale i rozpadu európskeho hudobného života a európskej hudobnej kultúry je skrytá šanca, ktorá jej dáva v konečnom dôsledku univerzálnejšiu a vnímavejšiu hudobnú tvárnosť.

EURÓPSKA HUDOBNÁ KRÍZA

V súvislosti so širokými sociálnymi zmenami, ale i s procesom poznávania iných mimoeurópskych hudobných jazykov sa začala šíriť najmä medzi vedeckou verejnosťou skepsa, stavajúca stále viac v pochybnosť univerzalistické postavenie európskej umelej hudby. Ukázalo sa, že mimoeurópske kultúry disponujú nielen neobyčajne intenzívnymi a originálnymi hudobnými potenciálmi, široko rozvinutými hudobnými zánrami s bohatou sociálnou a funkčnou väzbou, najjemnejšími a najrafinovanejšími hudobnými technikami a prostriedkami, ale dosahujú naviac veľký citový ambitus a umeleckú presvedčivosť. Naviac mnohé z týchto kultúr sú založené na premyslených a koncíznych teoretických postulátoch, ktoré formovali ich vnútorný organický vývin po stáročia. Nie sú to len hudobné kultúry s izolovanými bizarnými a originálnymi elementami; za jej zvukovou podobou sa skrýva mnohovrstvná semantická báza, ktorá utvára z týchto hudobných kultúr organicky rozvinuté samostatné hudobné jazyky, vo svojej variabilite a dynamickosti ničím nezaostávajúce za európskou tradíciou, báza siahajúca do takých citových polôh a výrazových detailov, ktoré sú i pre našu hudbu uzatvorené.

Druhý dôležitý faktor súvisí so zmenami európskeho hudobného vývinu, vychádza z jeho vnútornej krízy, ktorá sa začala prejavovať v prvých desaťročiach nášho storočia. Prišlo k rozbitiu romantickej hudby ako v kompozično-technickom, tak i estetickom slova zmysle; prišlo ku organickej vnútornej prestavbe, ktorá niesla so sebou devalváciu základných zaužívaných hodnôt, predstáv, hudobného čítania a myslenia. Kríza hodnôt ovplyvnila v nemalej miere našu vnímavosť voči iným hudobným prejavom, či boli inšpirované ľudovými hudobnými prvkami vlastného národa, alebo mimoeurópskymi tradíciami, v ktorej dezorientovaní poslucháči často hľadali i našli to vnútorné estetické uspokojenie a vyžitie sa, ktoré postrádali v súčasnej európskej umelej hudbe.

Vcelku je teda dnešný vzťah k cudzím hudobným kultúram aj výsledkom tých technických, ekonomických, politických zmien, ktorými prešla Európa za posledné desaťročia; tie zmeny prispeli v rozhodujúcej miere ku premene nášho kultúrneho povedomia z monisticky európoцентриckého na pluralisticko-univerzálne, rozšírili v hudobnej

oblasti obmedzený vkusový rádius z klasicko-romantickej hudby na štýlové heterogénnejšie, tolerantnejšie, historicky a geograficky bohatšie a rozmanitejšie vnemové oblasti.

O VZŤAHOCH EURÓPSKEJ HUDOBNEJ TRADÍCIE K INÝM TRADÍCIAM

Okrem procesov, ktoré formovali európske hudobné vedomie v jeho subjektívnom negativnom alebo pozitívnom vzťahu k cudzím alebo ľudovým hudobným fenoménom, treba zvážiť reálny význam týchto prvkov pre vývin európskej hudobnej tradície.

Obrazne by sa dalo povedať, že európska hudobná vzdelanosť stojí na pilieroch antického, ale aj prednoorientálneho hudobného umenia. Známu skutočnosťou je, že antická civilizácia bola kryštalizačným bodom, do ktorého sa vliali skúsenosti, vedomosti a tradície prednoorientálnych kultúr v novej prizme a syntéze; na podobných základoch stojí napr. kresťanská liturgická hudba, najmä gregoriánsky chorál, geneticky a štýlove spojený so židovským synagogálnym spevom; arabská a turecká hudba sa v rozhodujúcej miere zúčastnila na formovaní stredovekej stredozemnej kultúrnej oblasti. Stačí poukázať len na hudobné kultúry Balkánu a Pyrenejského poloostrova. Arabský inštrumentár a nástroje, ktoré sa jeho prostredníctvom dostali do Európy, vytvorili najcharakteristickejšie nástrojové skupiny európskej umelej a ľudovej hudby: sláčikové nástroje, lutna, cimbal a všetky strunné nástroje z nich odvodené; ďalej hobojkovitá a klarinetové typy nástrojov, gajdy a etc.; spomeňme ešte janičiarsky dychový orchester a mnohé iné prvky nášho inštrumentára. Ale aj moderná európska hudba si brala nejdenný podnet z farebnej a senzibilnej mimoeurópskej hudby, na ktorú azda najviac nadväzovali Francúzi: napr. Cl. Debussy, z dnešných skladateľov P. Boulez, O. Messiaen a iní. Len heslovitý výpočet týchto podnetov dáva tušiť o celej vnútornej organickej väzbe európskej a mimoeurópskej hudby.

O evidentných vzťahoch európskej umelej hudby a európskej ľudovej hudby svedčia niektoré markantnejšie hudobné žánre alebo štýlové periódy, ktoré vzišli z plodného hudobného dialógu týchto dvoch svetov: spevy stredovekých potulných dvorných a ľudových hudobníkov, ktoré sa neskoršie vykryštalizovali v trubadúrske spevy, spevy minesengrov a meistersengang; podobne obdobie reformácie stavalo na vedomej nadväznosti medzi ľudovou a duchovnou piesňou; genetické korene európskeho viachlasu azda najšpecifickejšieho kultúrneho fenoménu európskej umelej hudby sa strácajú v počiatkoch ľudových viachlasých tradícií v severnej a severozápadnej Európe; klasicizmus je bez ľudovoštylizovanej a ľudovo citenej muzikality nemysliteľný so svojou kantabilnou piesňovosťou, prasto ušľachtilou melodikou a pod.; v 19. stor. vznik národných škôl spočíva na uskutočnení syntézy medzi vlastnými ľudovými prameňmi a ich umeleckom preštylizovaní a umocnení v profesionálnych hudobných žánroch a formách; o tom, že pre Bartóka, Stravinského, ale i celú plejádu dnešných európskych skladateľov, ľudové znamenajú eminentný zdroj pramuzikantstva a štýlovej čistoty — aspoň v určitých tvorivých periódach, — sotva možno pochybovať. To sú však len niektoré markantné prelomové body, v ktorých prichádza ku životodarnej konfrontácii oboch vedľa seba relatívne samostatne žijúcich hudobných svetov, ktoré boli počas svojich celých dejín neustále vzájomne stimulované a ovplyvňované. Preto konštatovanie berlínskeho etnomuzikológa Fr. Boseho; „celé dejiny európskej hudby boli naplnené preberaním, pretavením cudzích národných štýlov a štýlových prvkov“, zodpovedá pravde.

Celkom osobitné procesy prebiehali v Amerike. V Južnej Amerike to boli prvky európskej renesačnej a barokovej hudby, duchovné piesne a kresťanská liturgická hudba, ktoré sa pretavili v spojení so španielskou a portugalskou ľudovou hudbou, ku ktorým sa družili hudobnoštýlové podnety z domorodých indiánskych hudobných kultúr a rôzne černošské štýlové podnety, v novú hudobnú kvalitu. V každej z týchto krajín sa tieto procesy odohrávali osobitne. O zvláštnej symbióze černošských spevov a inštrumentálnych prejavov s prvkami polomestskej, zábavnej hudby sa stretáme najmä v Severnej Amerike, kde výsledkom tohto procesu bol i vznik jazzu. Vieme, že všetky tieto prvky sa dostali v transformovanej podobe späť do európskej umelej hudby.

NOVÁ INTEGRÁCIA A UNIVERZALIZMUS?

Každý dynamický kultúrny proces je procesom syntézy a integrácie; ako je európska klasicko-romantická hudba výsledkom takéhoto univerzálneho celoeurópskeho integračného procesu, tak aj v našom storočí nastávajú mnohé zjednocujúce hudobné procesy

krízenia, amalgamovania rôznych štýlových okruhov. Súčasnú európsku hudbu možno v dnešnom štádiu označiť za v ďalekosiahlej miere dezintegrovanú hudobnú vzdelanosť a kultúru, o akej sme hovorili v úvode, ktorá je štýlove, sociologicky, esteticky a eticky veľmi heterogénna. V mimoeurópskych krajinách zatiaľ prebieha proces búrlivej kultúrnej integrácie, ktorý sa usiluje spojiť európske podnety s vlastnými hudobnými tradíciami, ako to vidieť v krajinách Latinskej Ameriky, ale i v Japonsku, Ghane, Tunise a iných krajinách. Vzniká nové, veľmi markantne profilované kultúrne povedomie v mnohých, sčasti ako forma renesancie vlastnej tisícročnej hudobnej tradície, sčasti ako úsilie o modernú umeleckú syntézu týchto prvkov.

Až dnes sa črtá niečo takého, čo by sa dalo nazvať novým svetovým kultúrnym povedomím, ktoré bazíruje viac na diferenciácii a individualizácii vyjadrovacích prostriedkov, systémoch, technikách a integruje sa skôr myšlienkou, etickým a estetickým postojom, osciláciou okolo základných problémov dnešnej rozpornej existencie ľudskej spoločnosti. Pri tomto prekotnom sociálnom, ekonomickom a kultúrnym pohybe, ktorý charakterizuje dnešný svetový vývin, sa zdá, že oproti mnohým kultúram s ich vysoko diferencovanou, prejemnelou, senzibilitou a organickou životnou väzbou pripadá dnešná európska hudba — s jej obľudným komerčným hudobným brakom, ktorý dáva pečať celému hudobnému mysleniu, na druhej strane s preestetizovanou racionálnosťou — často naivná a skôr barbarská ako kultivovaná. Preto by bolo možné vysloviť sa ústami jedného z popredných predstaviteľov európskej muzikológie a etnomuzikológie, ktorý sa po celý život snažil hľadať a konštituovať univerzalistickú hudobnú, kultúrnu koncepciu — C. Sachs: — „Vysokocivilizovaní ľudia sa stali vášnivými poslucháčmi, ale pritom sotva počúvajú. Používajú organický zvuk ako druh ópia, pričom sa zabudli opýtať na zmysel a hodnotu toho, čo počúvajú. Nemôžeme újsť pre tou kultúrou, ktorú sme si sami vytvorili“. Dotýkajúc sa priamo európskej a mimoeurópskej hudby C. Sachs píše: „Vidiac a zväziac rozdiely medzi oboma hudobnými svetmi, si uvedomujem, že náš zisk je našou stratou, náš rast našou záhubou. Azda nám to pomôže pochopiť, že sme nepokročili, ale sme sa jednoducho len zmenili. A videné z kultúrneho aspektu, nezmenili sme sa vždy k lepšiemu“.

Hoci by bola len časť pravdy v týchto pesimistických slovách, predsa poukazuje na to, že dnešné postavenie európskej hudobnej tradície sa zmenilo nielen v svetových reláciách, ale že prešlo i ďalekosiahlymi vnútornými, štrukturálnymi zmenami, ktoré nedovoľujú vyslovovať príliš optimistické prognózy o jej budúcom vývine, nielen pokiaľ sa týka samotnej hudby, ale najmä pokiaľ sa týka zmenených existenčných podmienok hudby v našej spoločnosti.

OSKÁR ELSCHKEVÁ

ALICA ELSCHKEVÁ

Slovenská ľudová pieseň

Písať na túto tému znamená hovoriť niečo, čo už dávno a v rôznych variáciách bolo povedané niečo, čo je už dávno známe, zo všetkých strán osvetlené a vysvetlené, čo nás možno aj unavuje. Ale pozrime sa bližšie. Nie je potrebné občas oživiť a očistiť od profánnych, bombastických a povrchných názorov pojem ľudová pieseň — tento tak mnohostranne sa jagajúci pojem, neustále vysvetľovaný, raz historikmi, potom zas jazykovedcami, národopiscami, hudobnými vedcami, etnomuzikológmi, osvetovými, pracovníkmi, novinármi? Čo všetko sa skrýva pod týmto pojmom, čo všetko pod ním rozumieme a si predstavujeme? Hudobný prejav najširších vrstiev národa, jeho kultúrne vyžitie sa? Alebo iba akýsi odlesk vyššej kultúry? To sú azda otázky, na ktoré by sme jednoznačne vedeli odpovedať a obhájiť autochtónnosť vývinu ľudovej hudby. A predsa niektorí významní bádatelia popierali samostatnosť vývinu a vzniku ľudovej hudby!

Každá doba mala svoj názor a náhľad na ľudovú hudbu, ľudovú pieseň a zvyk, zodpovedajúci tej-ktorej spoločnosti a jej ideológii. Prvé nepriame zprávy o ľudovej hudbe,

ale o to konkrétnejšie vyjadrený postoj k ľudovej hudobnej tvorbe, získavame z písomných pamiatok stredoveku. Sú nimi zákazy cirkevnej vrchnosti predvážať ľudové zvyky a spevy a príkazy očistiť bohoslužby od ľudových pohanských nánosov, zvykov a spevov. Väčšina pohanských zvykov žila však ďalej v kresťanskom rúchu, piesne-melódie ostali tie isté, len témy sa čiastočne menili. Tu nevďojak vystúpi otázka, ako to vlastne bolo s vplyvom cirkevného spevu na ľudový, ktorý niektorí bádatelia i dnes dávajú do súvisu s vývojom ľudovej hudby. Nedala by sa táto otázka postaviť aj opačne? Veď samotné historické zprávy túto skutočnosť, že ľudová hudba skôr ovplyvnila a obohatovala cirkevnú hudbu, ako naopak, potvrdzujú tým, že žiadajú o čistotu bohoslužobných spevov od ľudových prvkov.

Celkom nové, prevratné ponímanie ľudovej hudby prináša novovek. Nielen v oblasti techniky sa zaznamenali nové objavy, ale i v oblasti kultúrnej bola objavená ľudová hudba ako umenie. Francúzski, nemeckí a anglickí cestovatelia opisujú s nadšením zvyky a spevy domorodcov Afriky a Ameriky. Zrazu všetko to, čo bolo doteraz primitívne a nízke, nie je už menejcenné, ale predstavuje kultúrny prejav určitého spoločenstva ľudí. S úžasom sa prichádza k poznaniu, že aj tam, kde niet vody, kde niet ani písma, existuje poézia a umenie. Toto poznanie viedlo súčasne k objavu ústnej tradície a tým k objavu najvlastnejších kultúrno-umeleckých hodnôt národa. Toto bola príhodná doba a vhodná pôda na vystúpenie takých osobností, ako Herder, Kollár, Šafárik. V ľudovej poézii, v ľudovej kultúre vidia jedine pravé hodnoty národa, ktoré smelujú národ a dávajú mu jeho špecifický charakter. Výsledkom ich snaženia bola veľkolepo koncipovaná zberateľská práca a vydanie základných zbierok ľudovej poézie. Ľudová pieseň, jej básnická reč a formová výstavba stávajú sa vzorom pre básnikov, ktorí sa ňou inšpirujú, v jej duchu píšu svoje básne. Obdobie romantického nazerania na ľudovú pieseň ako na dokonalý výtvar vedie k druhému extrém, totiž k okrášľovaniu, korigovaniu ľudových piesní a zbieraníu len tzv. hodnotných piesní, pričom pojem hodnoty je často veľmi otázný. Tak sa mohlo stať, že len náhodne sa do zbierok dostali piesne najstaršej vrstvy ľudových piesní, magicko-rituálne, plačky a detské piesne, lebo ich jednoduchá hudobná štruktúra, často nejasný text a neatraktívna melódika prejavu, nezodpovedali vtedajšiemu nazeraniu na dokonalosť umeleckého prejavu. Ale nielen literáti a básnici sa obracajú na ľudovú pieseň; i ľudová hudba stáva sa inšpiračným zdrojom hudobných skladateľov. Kým slovenskí romantickí skladatelia dosahujú najväčšie úspechy vo vokálnej tvorbe, v úpravách a štylizácii ľudových piesní, generácia modernistov sa sústredila na náročný kompozičný prístup k slovenskej ľudovej melódike v žánroch symfonických a dramatických. Podarilo sa im vytvoriť moderné národné hudobné umenie syntézou slovenských ľudových elementov s výtvarnými európskej kompozičnej techniky. Po romanticko estetizujúcom nazeraní na ľudovú pieseň v 19. stor. nasledovalo obdobie objektívneho, vedeckého a analytického pohľadu bez romantických ressentimentov. Vek veľkých technických vymožeností dal mladému vednému odboru najpriaznivejšie možnosti zmocniť sa objektu svojho záujmu najprogresívnejšími elektroakustickými a informačnotechnickými metódami a prostriedkami. Najjemnejšie nuansy a detaily hudobnej stavby a významu bolo možné sledovať v nebyvalom rozsahu. Vznikajú samostatné vedecké inštitúcie, národné bádateľské školy, problematike ľudovej hudby venujú pozornosť nielen izolovaní jednotlivci, ale celé teamy bádateľov.

Aký obraz si vytvárame na základe dnešného rozsiahleho a vedecky fundovaného bádania dnes o ľudovej piesni? Kryje sa predstava dnešných bádateľov s predstaviteľmi tých, ktorí pracovali v 19. storočí? Zmenila sa medzitým ľudová hudba, alebo zmenila, resp. upresnila sa naša vlastná predstava o nej? Prírodné, resp. staršie rozvíjalo, nemôže sa za niekoľko desaťročí od základu zmeniť. Koniec-koncov o tejto relatívnej sta-

bilite ľudovej hudby svedčia zápisy a záznamy piesní a melódii, ktoré pochádzajú z 19. storočia; len veľmi zriedkavo sa stretáme s typmi, ktoré by chýbali v dnešnej ľudovej tradícii. Skôr naopak, dnes objavujeme také formy a útvary, o ktorých bádatelia v 19. storočí vedeli len veľmi málo, alebo o ktorých vôbec nevedeli. To nesúvisí so skutočnosťou, že by sa ľudová hudba zmenila; svedčí to o našich prehľbujúcich sa vedomostiach o ľudovej hudobnej kultúre. Súčasný výskum ukazuje, že ľudová pieseň existuje aj dnes v nesmiernej rozmanitosti foriem, melódických a tonálnych útvarov, rytmických zvláštností, prednesových praktík, pričom jej základnými životadarnými vnútornými silami sú naďalej improvizácia schopnosť a bohatá variabilita, ktorá preniká všetkými jej zložkami a prvkami. Dnešná objektívna zvuková dokumentácia rozprestiera pred nami ľudovú pieseň v neukončenej tvorivej fáze vývoja. Len vďaka rozvoju technickým možnostiam objavujeme celkom nové aspekty, ako je to v prípade viachlasového spievania, o ktorom sa vedelo len približne, že jestvuje — alebo sa vôbec popiera, že by išlo o fenomén ľudovej hudby. Iba v súčasnosti môžeme študovať štylovú bohatosť, diferencovanosť množstva viachlasových praktík a techník. (O svojráznosti tohto fenoménu nás presvedčujú i príklady č. 1-3). Rovnako celý výskum nástrojov i nástrojovej hudby, najmä ansámblovej, bol umožnený novými technickými prostriedkami.

Nové metódy poznávania slovenskej ľudovej hudby nás však stavali aj pred komplikovanejšie problémy pochopenia i výkladu základných princípov rozvoja a existencie slovenskej ľudovej hudby.

Vráťme sa však k otázke vývoja slovenskej ľudovej hudby, k tomu, ako možno tento vývin dnes rekonštruovať — ak môžeme termín v jeho pravom zmysle vôbec použiť. Pre vývoj ľudovej hudby je charakteristické, že neprebieha v podobe výmeny štýlov, teda tak, že novšie nahradia staršie vrstvy. Ľudovú hudbu charakterizuje práve koexistencia rôznych štýlov, ktoré zotrávajú vo vedomí. Existuje totiž určité abstraktné historické vedomie, ktoré rozoznáva starú formu od novej len vo veľmi približnej forme, pričom vo vedomí spevákov sa jednotlivé typy prelínajú bez toho, že by stáli v určitom protirečení. Čo vlastne rozumieme v oblasti ľudovej hudby pod pojmom štýl — pojem, ktorý dnes ani vo všeobecnej hudobnej terminológii nie je objasnený? Rozumieme pod ním všetky tie individuálne melódie, melódické typy, ktoré majú rovnakú hudobnú štruktúru a ktoré z hľadiska národného, historického, regionálneho tvoria určitú homogennú jednotu. Vychádzajúc z tohto aspektu, môžeme vari hovoriť o týchto štýlových vrstvách v slovenskej ľudovej piesni:

Za najstaršie útvary považujeme magicko-rituálne piesne, ktoré sa pojili k ľudovým obradom a slávnostiam patriacim k pohanskému kultu Slovanov. Sú to piesne, ktoré sa viažu k zimnému a letnému slnovratu; ide o piesne žatevné, čiastočne svadobné a plačky. Z hľadiska štýlového i vývinu hudobného myslenia zapadajú do tejto skupiny aj detské piesne a piesne ku hrám. Ich hudobná podstata spočíva na najjednoduchších prvkoch a princípoch hudobnej stavby a melodickej predstavivosti (na recitačných, sekund — a terctonálnych útvaroch). Melódické typy sú často nie jasne konturované a rozdielne rozvíjajú sa okolo tonálneho centra alebo malých intervalových kostier.

Stará roľnícka kultúra, ktorá tvorí ďalšiu vývinovú vrstvu, je charakterizovaná kvart. tonálnou melodikou; okolo intervalu kvarty sa odohráva celý hudobný pohyb, bez uzatvorenej formy a s voľným rytmickým priebehom. Funkčne sú tieto piesne viazané na žatvu, na prácu v poli: medzi ne sa však zaraďujú aj piesne svadobné, krstínové. Trávnice, piesne, ktoré sa spievajú pri práci na lúkach, kosení, hrabaní, patria, pre svoju poetickú vykryštalizovanosť, medzi najkrajšie výtvary slovenskej ľudovej poézie, ale i jemnej a ušľachtilej melodickej, ktorá sa pohybuje od krehkej lyriky a kontemplácie po symboliku prírodných obrazov a umeleckú rezonanciu namáhavej a vyčerpávajúcej poľnej práce. Lúboštná lyrika sa tu spája s prírodnou lyrikou a výraznou hudobnou ly-

dickou tonálnou stavbou, viachlasým predmetom v širokej hovorovej rytmike. V príkladoch vidieť, aký rozsiahly ambit dosahujú v rôznych oblastiach Slovenska práve tieto pieňové typy.

Valaská, pastiersko-zbojnícka kultúra stredného Slovenska predstavuje jednu z našich najsovojráznejších štýlových vrstiev. Vytvárala sa v priebehu 14.—18. stor. a jej vývin v niektorých oblastiach nie je ukončený podnes. Začala sa formovať pokračovaním domácich roľníckych štýlov a ich splynutím s cudzími etnickými prvkami, ktoré sa dostali k nám cez karpatské masívy v priebehu valaských kolonizácií. Melodické typy, ktoré môžeme priradiť k tomuto štýlu, dosahujú v celoslovenskom priemer 30 % piesní. Jej najcharakteristickejšim znakom je lydiská melodika (v 62 % piesní), ale i mixolydiská a hypojonická tonalita. Prednes týchto pastierskych piesní je voľný, rubátový, pri tanečných formách s descendenčnými, diminutívnymi rytmickými kadenciami.

Nové harmonické piesne vznikli v priebehu 17.—19. stor. Vznikli v prvopočiatkoch spojením nových tonálnych princípov so starými stavebnými praktikami a rytmickými prvkami, alebo aj naopak, staré tonálne princípy nachádzajú uplatnenie v novom formovom kontexte. Najzaujímavejšie typy pochádzajú z východného Slovenska, kde sa organicky spája staré s novým, nové podnety z európskej umelej hudby sa prelínajú s archaickými domácimi tradíciami a princípmi. Melodika sa viaže na staré tonálne čítanie, formovo-motivické princípy výstavby sú odvodené z európskej piesňovosti barokovej a klasickej.

Uvedené štýlové vrstvy vykazujú určitú identifikovateľnú genetickú, ale len relatívne samostatne jestvujúcu samostatnosť. Vytvárajú skôr rámec ako vnútornú organiku piesňovej kultúry. V skutočne živej hudbe sa tieto štýlové vrstvy i prvky vzájomne prelínajú, prekonávajú rozsiahly variančný, ale i stabilizačno-kryštalizačný proces. Len týmto dvom silám môžeme vďačiť za homogenitu národnej ľudovej hudobnej kultúry, ako i za rozmanitosť melodických typov a foriem.

Pre lepšie pochopenie týchto skutočností uvádzame 3 ukážky piesní, ktoré sa spievajú pri prácach na lúčach. Ide o tú istú kategóriu lúčnych spevov, ktoré majú však v jednotlivých oblastiach Slovenska odlišný charakter. Spája ich len široký, prevažne ťahavý prednes sólistu a sboru alebo malej skupiny spevákov. Ich rytmus, hoci zdanlivo voľne hovorene prednesený, má presnú vnútornú pulzáciu, ktorá umožňuje všetkým spevákom akoby jedným dychom spievať na pohľad nepravidelne stavané hudobné frázy. Pri viachlasom prednese na striedajú unisóna, s paralelnými terciami, širokoklenutými kulmináčnymi akrodidickými komplexami. Sú výrazom aj rozdielnej spevnej praxe v jednotlivých oblastiach Slovenska, rozdielných spevných technikách a manier, ktoré sa však v našom notačnom systéme nedajú nijako notačne vyjadriť ani zachytiť. Príklad č. 1. pochádza z Kysúc, č. 2. z Oravy a posledný z Horehronia.

$\text{♩} = 132$

Sólo *Sbor:*

Na ho-le len o-ven-ki na ho-le, na ho-le len o-ven-ki na ho-le,

má-lo má-me se-nen-ka vsto-do-le.

Chceli by sme sa vrátiť k pôvodným úvahám o pojme ľudovej piesne. Dotkli sme sa — i keď len v skratke — niektorých hudobných otázok, otázky zmeny postoja bádateľov,

dnešných i minulých, k ľudovej piesni. Aký vzťah má však súčasná spoločnosť k ľudovej piesni? Odklonu od romantického nazerania a príklonu k objektívnejšiemu a triezvejšiemu hodnoteniu ľudovej tradície možno ďakovať, že dnes máme možnosť vytvoriť si oveľa reálnejší obraz o ľudovej piesni. Bádanie si dnes nevšíma len estetický vybrúsený a vytríbený element, nestavia si estetické postuláty a kritériá, ale skúma tradíciu v celej jej šírke a dynamike. Osvetové a iné kultúrne inštitúcie a masovokomunikačné prostriedky sa však usilujú podávať ešte v ďalekosiahlej miere preromantizovaný obraz o ľudovej hudobnej tradícii. Usilujú sa často i z pochopiteľných umeleckých

$\text{♩} = 116 \frac{3}{5}$

Pi-la bi ja pi-la — ke-bi ľad-na — bi-la.

$\text{♩} = 116$ $\text{♩} = 108$

Ko-si-la bi sa mi — to — tá po-ľa-nuo — čka,

$\text{♩} = 104$

ke-bi — mi pri-nies-la fruš-tik fra-je-ruo — čka.

$\text{♩} = 120$

Ko — bi mi pri-ne-sla, — ko-bi mi pri-ne-sla,

fruš-tik fra-je-ruo-č-ka, — fruš-tik fra-je-ruo-čka.

V súčasnej štruktúre hudobného vysielania bratislavského Čs. rozhlasu má ľudová hudba patričné zastúpenie. Jej kvantita v porovnaní s päťdesiatimi rokmi ustúpila; v súčasnosti sa predovšetkým prihliada na jej kvalitatívnu hodnotu, žánrovú špecifickosť. Rešpektujú sa hľadiská aktívnej rozhlasovej dramaturgie so zreteľom na špecifickú funkciu rozhlasu ako prostriedku masovej komunikácie, na auditívne vnímanie poslucháčmi, na diferenciáciu typov relácií smerom k aktivizácii poslucháčov v chápaní a reprodukovani ľudovej hudby a na zvýraznenie jej estetických hodnôt.

Treba zdôrazniť, že rozhlas patrí v súčasnosti medzi najväčších reprodukovateľov ľudovej hudby, že pre potreby vysielania musí stále získavať nové snímky, ktoré sú v súlade s umeleckými kritériami doby. Vo svojej dramaturgii počíta nielen s internými telesami, ale aj s externými umeleckými súborami, folklórnymi skupinami a sólistami.

POSTOJ K AUTENTICKÉMU FOLKLÓRU

Možno si ani neuvedomujeme, že dnes množstvo ľudí spoznáva hudobný folklór iba z programov rozhlasového vysie-

(z hľadiska umelej hudby) dôvodov ľudovú hudbu adaptovať, zmeniť, prispôbiť vkusu svojich konzumentov, určitej spoločenskej potrebe. Tým však často neprispievajú k tomu, aby si naša spoločnosť mohla utvoriť neskreslený obraz o našej ľudovej hudobnej tradícii. Na druhej strane rôzne adaptačné postupy banalizovali a sprofanizovali ľudovú hudbu v očiach verejnosti; akési sprimitívnené formy zábavnej hudby, do akých polôh bola neraz ľudová hudba pretransponovaná, zdiskreditovali ju často v očiach najmä mestského konzumenta. Verejnosť právom takéto žneuzívania ľudovej hudby odmietla, ak si spomenieme napr. na akúsi „antifolklórnu“ diskusiu, ktorá prebehla našou tlačou.

Všetky formy adaptovania ľudovej hudby v nových funkčných podmienkach treba veľmi starostlivo zvažovať, či ide o rozhlas, televíziu, gromoplatne, o slávnosti piesní a tancov alebo prosté súborové vystúpenia, o vydávanie ľudových piesní v populárnych alebo iných čitateľských edíciách. Vždy sa máme usilovať predovšetkým o jedno: podať o ľudovej hudbe pravdivý, neskreslený obraz, nepoužívať ju v neprimeraných funkciách a kontexte protirečivom jej estetikej a etickej podstate.

Ak môžeme hovoriť o určitom odvrate a určitej skepse kultúrnej verejnosti voči ľudovej hudbe asi pred desiatimi rokmi, tak dnes sa situácia zmenila v prospech ľudovej hudby. Svedčia o tom nielen sociologické výskumy, edičná aktivita na poli piesňových zbierok i zvukových vydání, v cykloch autentických a dokumentárnych relácií, či v Československom rozhlase, alebo v televízii, ale aj široký ohlas týchto podujatí. Treba sa vážne zamyslieť nad tým, kto je vlastne najväčším konzumentom ľudovej hudby. Sú nimi najširšie vrstvy dedinského ľudu, ktorí ľudovú hudbu poznajú veľmi dôverne, veľmi citlivo rozoznávajú a vnímajú jej pravé hodnoty. Je obzvlášť dôležité a zodpovedné podávať im takú hudbu, čo zodpovedá ich estetickému cíteniu, ktoré do týchto tvorcov a nositeľov ľudovej kultúry národa zakorenila stáročná tradícia.

Alica Elscheková

Ľudová

ONDREJ DEMO

ania, že so vznikom elektroakustického záznamu a prenosu hudby upútal rozhlas na seba oveľa väčšiu pozornosť ako mnohé archívy, zbierky, štúdie, publikácie. Upútal pozornosť najmä tým, že svojou špecifickosťou zaujal voči folklóru taký postoj, ktorý dovtedy nemohol nahradiť nijaký rukopisný zápis, fonografický záznam, ba ani gramofónová platňa. Rozhlas svojou okamžitou zvukovou prenosovou schopnosťou najúčinnejšie vybral zo života a prostredia folklórnej tvorby to, čo výrazne podčiarkuje jedna z jej základných čít — reálnu spätosť so životom. Nie je teda čudo, že už r. 1930, v VIII. roč. Radio-journalu, č. 34, pod titulom „Hlasuji pro reportáž lidové umění rozhlasem“, píše Jiří Frejka okrem iného:

„Nestalo by za to, slyšet v rozhlase nepokažené slovenské nebo podkarpatské písničky?

hudba v rozhlase

Nestalo by za to slyšet k nim i domácí orchester — a vedle něho slyšet snad i horskou fujaru, tento rozkošný 4-metrový zázrak, vyrobený podle předpisu plných pověr a zaříkaní?“

To iba potvrdzuje, že po Slováckych a Hornáckych večeroch, reportážnych vysielaniach zo slovenských obcí a či dvojhodinovom prenose srbských ľudových piesní a tancov z Belehradu z tridsiatych rokov odhalil rozhlasový zázrak nový, nefalšovaný zdroj umenia, v jeho prostote, ale i v nesmiernej rôznorodosti. A dnes, v čase dominantnosti hudobnej moderny sústreďuje sa pozornosť i na folklór v rozhlase oveľa výraznejšie ako v minulosti.

Význačný maďarský folklorista a skladateľ Zoltán Kodály na XVII. medzinárodnej konferencii o hudobnom folklóre v Budapešti, na sekcii rozhlasových pracovníkov poukázal na to, že cez rozhlas sa šíri najspoločnejšia informácia, ktorá s krásou umeleckej ľudovej tvorby jednotlivých národov prináša i najpozoruhodnejšie poznatky z bádateľskovýskumnej práce svojej disciplíny.

V dramaturgii programov ľudovej hudby na národnom okruhu Bratislava má autentický folklór i dnes trvalé miesto. Nie je náhoda, že v súčasnosti vysielala autentické hudobné i spevácke prejavy v takých formách, v ktorých okrem esteticko-etických noriem vystupuje do popredia aj pôvodná funkcia hudobného materiálu. Možno povedať, že práve tieto programy s autentickým folklórom získali si široký okruh priaznivcov nielen na dedinách, ale aj v mestách z radov inteligencie a mládeže.

POZNATKY Z VÝSKUMU ZÁUJMU POSLUCHÁČOV

Výskum hudobných záujmov poslucháčov rozhlasu, ktorý v r. 1966 uskutočnil Metodický kabinet Čs. rozhlasu v spolupráci s Ústavom hudobnej vedy SAV, prináša vo výslednom hodnotení obľuby žánrov takéto poznatky:

Folklór autentický (počúva) 45,2 % poslucháčov

Ľudovú hudbu — typu Farkašovcov 61,8 percent poslucháčov

Ľudové piesne a tance v úprave 37,6 % poslucháčov.

Je pozoruhodné, že ľudová hudba (typu Farkašovcov) získala najvyššie percento a v rebríčku obľuby žánrov je na druhom mieste (po staršej tanečnej hudbe slovenskej). Odpoveď na toto konštatovanie možno hľadať v tom, že improvizácie vy-

spelých ľudových hudieb, na dobrej technickej úrovni, ktorých kontinuita s folklórnou tvorbou je evidentná, získava obdiv poslucháčov predovšetkým z hľadiska umeleckej virtuozity a technického majstrovstva. Je ľahko vnímateľná, spĺňa najmä rekreatívnu funkciu.

K SPRACOVANIU ĽUDOVEJ HUDBY

Na seminári o ľudovej hudbe v Čs. rozhlase r. 1964 Ivan Hrušovský upozornil, že rozhodujúce tu bolo vznikanie veľkého množstva amatérskych a niekoľkých profesionálnych súborov ľudovej umeleckej tvorivosti. Tieto súbory predstavujú spolu s rozhlasom centrum záujmu takmer všetkých skladateľov o nové progresívne ľudové žánre inšpirované predovšetkým folklórom. Pre päťdesiate roky bolo príznačné striedavé presadzovanie dvoch koncepcií v spracovaní, a to: staršej umeleckej štylizácie, ako sa prejavovala vo väčších symfonicko-vokálnych celkoch a choreografických pásmach, a čisté formy vychádzajúce z použitého folklórneho materiálu. Aj keď sa za posledných 20 rokov pri rozhlasových nahrávkach najvýraznejšie odkryli rôzne spôsoby spracovania ľudovej hudby od transkripcii, cez úpravy a štylizácie až ku kompoziciám, predsa je nevyhnutné podčiarknuť, že spracovanie ľudovej hudby pre rozhlas vyžaduje od autorov zásadne prehĺbiť žánrovú podstatu, dokonalú znalosť autentického — východiskového materiálu, potenciú rozhlasu s jeho súčasnými technicko-zvukovými možnosťami, efektami a nakoniec aj adresáta-poslucháča. Žiaľ, okruh autorov, ktorí sa usilujú o takýto prístup k spracovaniu ľudovej hudby, sa zužuje.

K INTERPRETÁCII ĽUDOVEJ PIESNE A HUDBY

K význačným činiteľom, ktorí sa podieľajú na umeleckej realizácii ľudovej hudby v rozhlase, patria interpreti. Aj keď rozhlas počíta s pravidelnými nahrávkami externých telies, súborov, sólistov, podstatná časť produkcie pre potreby vysielania závisí od vlastných umeleckých telies a ich sólistov spevákov či inštrumentalistov.

Ku kladom interpretácie v rozhlase patrí maximálna technická podpora interpreta pri nahrávaní so zreteľom na moderné technické snímanie zvuku s podporou zvukových efektov, echa, playbecku, stereofonného snímania a pod. Negatívnym javom je, že interpret nemá pred sebou adresáta — poslucháča, nemôže s ním

ĽUDOVÁ PIESEŇ NA KONCERTNOM PÓDIU

Úvahy a poznámky

Občas si zahráji na klavír niekoľik národných písní z jeho bohatého pokladu a tu je mi, ako bych si natrhol krásnou kytku polního kvítí...

Vítězslav Novák

Vo svojej úvahe o koncertnom speve (Slovenská hudba 1967, č. 4) som sa okrem iných, len nadhodených otázok zmienil aj o ľudovej piesni. Chcem sa teraz touto témou zaoberať širšie. Moje úvahy však vychádzajú z praxe, a preto si nerobím nároky na exaktné vedecké vyčerpanie témy.

Ľudová pieseň si pozornosť zaslúži, lebo i pri použití absolútnych kritérií hodnôt jej hodnota je nesporná. Moje vlastné skúsenosti z koncertného pódia potvrdzujú tieto skutočnosti:

- a) ľudová pieseň sa môže na koncerte pre takzvaného „neskúseného poslucháča“ stať akýmsi záchytným bodom, prípadne až mostíkom, ktorý mu môže (hoci nemusí) pomôcť prejsť do oblasti umelých piesní,
- b) „mostiková funkcia“ sa môže prejavovať aj v tom, že známa alebo povedomá melódia, pri úprave moderne harmonicky spracovaná, prispieva k výchove pre počúvanie modernej hudby,
- c) ľudová pieseň môže tiež splniť úlohu scherza v celkovej zostave programu (viď moja minulé úvahy).

Zaradenie ľudových piesní do programu nemôže dramaturgickú zostavu koncertu poškodiť — samozrejme treba prihliadnuť na „susedov“ v programe, aj na celý kontext. Výnimkou je štýlový večer, do ktorého ľudová pieseň nepatrí ani ako prídavok. Pri vhodnom zaradení a výbere prinesú ľudové piesne do programu potrebný kontrast žánru a nálady (nehovoriac už o spomenutých funkciách). Hádám sa netreba obávať, že blazeevanú alebo modernistickú časť obecnstva budú tieto piesne nudiť.

S ľudovou melódiou a textom sa dnes stretávame v mnohých interpretačných tvaroch — nie všetky jej však rovnako pristanú.

Rôzne formy sú podmienené do značnej miery týmito dvomi faktormi:

1. Realizačnými možnosťami a použitými prostriedkami
2. Vplyvom prostredia a spôsobom vystúpenia.

nadviazať priamy kontakt. Ako interpreti ľudovej piesne v rozhlase získavajú najväčšiu priazeň u poslucháčov (v listových ohlasoch) tí speváci, ktorí pri prednese neofsírujú seba, svoj spevácky fond, zbytočné afektácie a maniere, ale tí, ktorí svoj spevácky talent skrývajú za piesňou a predkladajú ju s najvrúcnejším precítením poslucháčovi.

Veľkú priazeň u poslucháčov získavajú interpreti, ktorí okrem individuálneho precítenia piesne rešpektujú aj regionálne či lokálne hudobno-nárečové zvláštnosti a sami im dodávajú osobitný kolorit. Sú obyčajne objektom pozornosti aj zo strany zahraničných záujemcov o našu ľudovú pieseň.

Obdobne možno hovoriť aj o interpretoch instrumentalistoch. Treba konštatovať, že kým spevákov sólistov máme u nás pomerne dosť, instrumen-

talistov i ansámblových ľudových hudieb je u nás málo (ktoré spĺňajú rozhlasové kritériá) s výnimkou umeleckých súborov, ako je SEUK a Lúčna.

ĽUDOVÁ HUDBA A OSTATNÉ HUDOBNÉ ŽÁNRE

Záverom možno konštatovať, že pri porovnaní s ostatnými hudobnými žánrami v rozhlase ľudová hudba sa vyhranila v špecifický žáner a dnes, v čase súčasných moderných hudobných prúdov, získava patričné ocenenie nielen u poslucháčov, ale aj zo strany umeleckých inštitúcií. Razí si tiež cestu do zahraničia a dopyt po nej stúpa.

To všetko vyžaduje ďalšie tvorivé nápady a impulzy, dobrú organizáciu práce a správne rozloženie síl. Ziaľ, práve tých v redakcii LH práve v poslednom období ubudlo.

ONDREJ DEMO

V obidvoch bodoch (ostatné úzko súvisiacich a navzájom sa ovplyvňujúcich) stojí proti sebe v ostrej kontrapozícii interpretácia koncertná s interpretáciou ľudových súborov. (Úpravami a interpretáciami, ktoré sú blízke operete, a dychovkovým spracovaním sa zaoberať nebudem, lebo presahujú rámec tohto článku.)

Aké sú teda podmienky a možnosti u obidvoch zmienených typov?

Koncertné: Školený spevák v koncertnej sále so sprievodom klavíra. Častejšie je prostredie s intímnejšou atmosférou, aspoň čiastočne koncertné obecnstvo. Koncertujúci vo frakoch alebo čiernom úbore.

Súborové: Spevácky súbor, sólisti (školení i neškolení), orchester ľudových nástrojov, v mnohých prípadoch je zapojená i tanečná zložka. Vystúpenia väčšinou vo väčšom priestore, v amfiteátroch. Účinkujúci v ľudových krojoch.

Súborová prax umožňuje realizovať ľudovú pieseň v štýle nadväzujúcom na ľudovú pôvodnú interpretáciu, v podobných podmienkach, ako boli jej pôvodné — prípadne aj s ďalšími kontextami (tanec, pohyb, scénické spracovanie ľudových obradov a hier), ktoré pôsobia vizuálne. Sú tu k dispozícii ľudové hudobné nástroje (cimbál, fujara). Úpravy pre takéto ensemble môžu vychádzať zo štýlu ľudových muzikantov nielen harmonicky, no i instrumentálne, práve tak ako spevácky prejav nadväzuje na ľudovú interpretačnú tradíciu.

Sólista, stojaci pri klavíri na pódii má oveľa menej možností, hoci v jednom smere viacej — má školený hlas, môže použiť širokú dynamickú a výrazovú škálu, čo mu väčšinou umožňuje klavírny sprievod a menšia miestnosť.

Pri úprave piesne pre spev a klavír dochádza k značnej štylizácii. Aj keď úprava harmonicky vychádza z ľudových postupov a naznačuje ľudové nástroje, predsa sa len pri použití klavíra ľudová pieseň v celkovej akustickej výslednici posúva do celkom inej roviny. Aj väčšie posunutie je časté — skladateľ použije ľudovú melódiu a text, no úprava — harmonizácia je jeho vlastná hudobná kompozičná reč, ktorá s postupmi ľudových muzikantov už nesúvisí ani vzdialene. Ďalej každá ľudová pieseň, ak aj pôvodne bola trebárs piesňou tanečnou, zmení sa na „čistú“ pieseň („posluchovú“), ktorá už nie je viazaná na ďalšie súvislosti (hru, obrad, tanec).

Na pódii je teda pre ľudovú pieseň k dispozícii presne to isté, čo pre pieseň umelú. Čo z toho plynie pre interpreta? Má použiť celú svoju výrazovú paletu? Alebo sa má obmedziť dynamicky i farebne, tak aby sa priblížil ľudovým spevákom?

Domnievam sa, že pri celkovom značnom posune kompozičnou štylizáciou má koncertný sólista plné právo na to, aby využil prostriedky, ktoré mu dáva jeho školený hlas, a zapôsobil na poslucháča, aby ľudovú pieseň do istej miery „sklasičil“. Dochádza tým, pravda, k ďalšej štylizácii, tentoraz spevne-interpretáčnej. Pri vstupe na koncertné pódium sa teda ľudová pieseň kompozične i interpretačne mení na vysoko štylizovaný útvar.

I na pódii však existujú interpretačné obmedzenia a hranice, lebo ľudovej piesni priстане zo všetkého najlepšie výrazová prostota, určitá triezvosť i popri veľkej citovej podfarbenosti. Myslím, že netreba pri speve ľudovej piesne príliš vymýšľať rôzne rafinované odtiene — dávka zdravej, neprešpekulovanej a neprekomplikovanej muzikality v prednese i tóne je osožnejšia, práve tak ako čistota interpretácie (bez zbytočných portament, podrážania tónov atď.).

Bezpochyby dva razy toľko, koľko umelej piesni škodí operizovanosť — používanie vzlykov pucciniovsko-leoncavallovských, patetické nadnášanie atď. — škodí piesni ľudovej.

Miera použitých výrazových prostriedkov závisí samozrejme od estetického cítienia a psychiky každého interpreta, jeho interpretačného názoru i od spôsobu jeho tvorivého prístupu. Každý koncertný výkon by však mal rešpektovať základnú požiadavku tejto piesňovej oblasti: prostotu.

Ing. Miroslav Bozděch

1. Ako sa pozeráte z umeleckého hľadiska na dnešnú pôvodnú slovenskú ľudovú hudbu? Ako hodnotíte jej umelecké hudobné kvality?
2. Domnievate sa, že slovenská ľudová hudba bola rozhodujúcim prameňom pre vytváranie slovenskej národnej hudby? Vedľa akých iných žriediel a v akom vzťahu bola k nim?
3. Aký tvorivý prístup k ľudovej hudbe pokladáte pre skladateľa — pri rešpektovaní jeho tvorivej individuality — za najvhodnejší?
4. Myslíte si, že sa menil a mení prístup skladateľov k našej ľudovej hudbe: napr. v 19. stor., 30-tych rokoch a dnes?
5. Čo znamená ľudová hudba pre dnešnú slovenskú hudbu?

LADISLAV BURLAS

Na vaše otázky o ľudovej hudbe a slovenskej umelej tvorbe možno odpovedať v rámci ankety skutočne len tézovite a dotknúť sa iba niektorých problémov.

1. Dnešná pôvodná slovenská ľudová hudba reprezentuje veľký komplex jednotlivostí, pravda, sú tu aj veľmi odlišné kvality. Popri mnohých úpadkových a umelecky málo významných javoch sú tu i veľmi cenné, štýlove a výrazove vycizelované prejavy hodné úcty a obdivu. Nejde len o ďalšie zhromažďovanie neznámych variantov k známym melodickým typom, ale neraz o objavovanie nových typov. Preto sa domnievam, že zmena estetických náhľadov smerujúca preč od ľudovej hudby ako inšpiračného žriedla, nie je odôvodnená tým, že by sa bolo toto žriedlo vyžilo, či presnejšie využilo. Slovenský človek nášho storočia vždy mal naponáhlo; a tak, do čoho sa pustil, stačil iba načat', aby už doháňal čosi na inom mieste. Kým príde odborne fundovaný zberateľ a vyhodnocovateľ, skladateľ trápí už čosi iné než to, či jesto ešte dačo, čím by bolo možné rozšíriť tonálnu a melodickú paletu národnej moderny. Upravovanie sa považuje dnes za čosi oneskorené za hlavným prúdom a často tu aj pôsobí veľičiny, ktoré svojou umeleckou úrovňou tento názor aj upevňujú.

2. Prvky slovenskej ľudovej hudby, najmä jej modálna štruktúra, boli nesporne podnetnými pre formovanie štýlu slovenskej hudobnej moderny rodiacej sa od konca 20. rokov a uzatvárajúcej sa v 50. rokoch. Nebol to, samozrejme, prameň výlučný. Boli tu motívy vlastenecké, námety z dejín i prítomnosti slovenského národa, problémy sociálne, kompozičnotechnické stimuly európskej hudby nášho i minulého storočia, kombinované východoeurópskym koloritom a i. Nevyzradím azda nič nevhodného, ak poviem, že zakladatelia slovenskej hudobnej moderny neboli ani vášnivými zberateľmi ľudových piesní v teréne, ani vedeckými skúmateľmi ľudovej hudby. Intuícia, zovšeobecnenie „pars pro toto“, vlastná kombinačná schopnosť a fantázia tu boli užitočnejšími než trpezlivé odkrývanie skutočného piesňového bohatstva v teréne alebo v archívoch. Isté zblíženie kompozičnej praxe a znalosti rôznych štýlov slovenského ľudového hudobného prejavu nastalo v priebehu 40. a 50. rokov, teda v čase, keď štýl slovenskej hudobnej moderny bol už vykrystalizovaný.

3. Aký tvorivý prístup k ľudovej hudbe považujem za najvhodnejší? Na to je veľmi ťažká odpoveď. Závisí to od skladateľských zámerov, od zmyslu vedieť absorbovať a transformovať do svojho umeleckého čítania štýl latentný v konkrétnom ľudovom materiáli, odhadnúť skryté dispozície ľudovej predlohy atď. V každom prípade by malo ísť o vyrovnané partnerstvo medzi ľudovým materiálom a skladateľom, ktorý po ňom siaha — nikdy nie o priživovanie sa na ľudovej tradícii.

4. Je očividné, že náhľady na ľudovú hudbu a prístup skladateľov k ľudovej hudbe sa vyvíjajú. Tento vývin je veľmi blízky tomu, čo opisuje Wiora vo svojom diele *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* v kapitole *Od Herdera k Bartókovi*. Zmenu a diferenciáciu v postoji k ľudovej hudbe možno vari najviac badať za posledné desaťročie. Pre jedných je to panenská studnička, pre druhých smetisko — ak smiem použiť Wiorove slová.

5. V umení nič nemožno nadekrétovať a nemožno teda ani predpísať lásku k folklóru.

Je pravdepodobné, že štýlové možnosti slovenskej hudobnej moderny z obdobia 1930—1950 sú v princípe vyčerpané. Sú len dve alternatívy: alebo niekto objaví ešte nové možnosti kontaktu umelej a ľudovej hudby, alebo dáme týmto „zásnubám“ pokoj. Predsa si však myslím, že pestovanie hudobného folklóru v jeho sekundárnych existenčných formách (napr. v SLUK-u) sa u nás udrží ako špecifický žáner. Najmä keď u nás stále žije ľudový prejav aj vo svojich pôvodných tradovaných formách. Predpovede o rýchлом zániku hudobného folklóru na Slovensku celkom nevyšli. Štýl doby a myslenia sa, samozrejme, rýchlo mení, ale i to treba chápať v pluralizme ako samotné umenie.

ANDREJ OČENÁŠ

Po Paríži, po Bruseli, aj po úspešnej výstave v Montreali toho súsošia, ktoré je našou chľúbou, pod menom Majster Pavol z Levoče, snažím sa vytriediť si tieto hľadiská:

1. Bolo toto veľkolepé dielo podmienené „len“ osobnosťou Majstra Pavla?
2. Alebo bolo podmienené aj osobitosťou iných faktorov, špecificky osobitých, ktoré sa javia v diele cez výraz, dynamizmus vnútorných i vonkajších znakov, že dielo bolo tvorené pre Levoču, prípadne v etnickom priestore, v ktorom žil Majster?
3. Je možno považovať všetky tieto osobitosti diela, ktoré ho charakterizujú ako dielo „z Levoče“, za prednosť a či za zúžený provincializmus?
4. V čom to je, že sa k tomuto majstrovskému dielu hlásime my, Slováci, s veľkou dávkou patriotizmu, i keď vieme, že medzi nami a na našom území sú aj iné veľkoleposti inonárodnej umeleckej príslušnosti?
5. Je v dnešnom svete (budúcom) tento jav zanedbateľný alebo je faktickou hodnotou, triediacou k vyššiemu vytriedeniu kvalít?

Moje odpoveď je: nadšený som, že Majster Pavol vytvoril geniálne dielo, ale som hlboko vzrušený, keď si uvedomujem, že jeho dielo je veľikánom nachádzajúcim sa medzi nami tak prirodzene, ako sa nachádzajú Tatry tam, také, aké a kde sú!

Môj otec bol aj vynikajúci rezbár, samouk. Aj on voľakedy a aj ja teraz, s rozžiarenými očami, radšej sa dívam na figúrky, ktoré sú akoby sme to boli „my“, a nie na tie, ktoré sú síce ako ľudia, ale nie sú to „my“.

Tí, čo sa zaoberajú psychikou človeka, vysvetlia v čom to väzí, odborne. Ja to nechcem, lebo neviem.

Ako je to v hudbe? Tak ako v maliarstve či v inom výtvarnom — a vôbec v umení. Rástol som pod slnkom ako iní ľudia. Za mladi počul som ľudí hrať na husliach, a ešte aj na gajdách. Ľudia naozaj hrávali pod slnkom na salašoch, aj pri lampe v začmudených krčmách. Inakšie na organe, inakšie na fujarách.

Ktovie, ako by bol tvoril Beethoven, keby bol rástol a žil pod Himalájami.

Dr. Konštantín Hudec počul mi voľakedy pre rozhlasové potreby gramofónové platne. Originálna goralská muzika vyhrávala „hajduchy“. Neviem, aké prsty mali tí hudci. Goralí boli vždy tvrdí ľudia. A tá ich muzika? Pre mňa, akoby boli hrali anjeli. A počul som hajduchy hrať aj v bratislavskej Štefánke, aj z budapeštianskeho rozhlasu v noci. A ak by som si mal dnes znovu vybrať, vybral by som si aj dnes tých Goralov, ako umelecky hudobne cennejší tvar.

Domnievam sa, že krása dnešnej našej reči (a reč má svoju krásu) je podmienená aj minulosťou. Ba aj jej dnešná schopnosť na zdieľnosť je podmienená žriedlami, ktoré hlboko začierajú do prahornín.

Skladateľ je vtedy náš, keď celou hudobnou bytosťou umeleckého diela dokazuje, že ho nemožno zameniť ani aklimatizovať do inonárodnej pôdy práve preto, že inonárodná pôda dáva dozrieť iným plodom. Inú chuť, vôňu, vzrast, ohebnosť aj inú pružnosť či ťažkopádnu umeleckú silu dosahujú tie diela, ktoré sú špecificky vlastné určitému národu, a nie inému. Tieto vlastnosti majú v sebe len zrelé diela zreých umelcov.

Ako tvorí umelec (ale umelec, nie neumelec) a aké sú to sily, čo ho práve tak sfomovali, že to na jeho diele vždy a všade cítit, a súčasne je to aj najľahšie na ňom samom, ak je jeho dielo očividne národné? Problém je v tom, či môže byť umelecké dielo nenárodné? Problém nie je, že národné dielo je nadnárodné. Ale najprv musí byť národné.

Prístup skladateľa k národu sa nemení, ak si je skladateľ vedomý jednoty a nerozdielnosti s národom, aj toho, že je jeho súčasťou. Menia sa obaja. Národ je on v národe podľa historickej nevyhnutnosti.

Ľudová hudba pre dnešnú hudbu je tým, čím je ľudové veršovníctvo pre básnika. Je aj tým, čím je národ pre národovca-vlastenca.

1. Na dnešnú pôvodnú slovenskú hudbu sa pozerám presne tak ako na hudbu renesančnú, barokovú, klasicistickú, romantickú, modernú, jazzovú, tanečnú, beatovú, pop song, orientálnu a hudbu „primitívnych“ kultúr. Rovnako pokiaľ ide o jej hodnotenie.

2. Áno, bola. Popri európskej hudobnej tradícii, bola k nej vo vzťahu nepriamej úmernosti. V šťastnejších prípadoch vo vzťahu priamej úmernosti.

3. Ten istý prístup ako k hociakému inému hudobnému materiálu. Hudba a nacionalizmus sú síce vášne (to ich spája), ale vášne úplne iných kvalít (to ich rozdeľuje).

4. Mení sa. Na rozhraní 19. a 20. storočia ľudová pieseň bola oltárom, pred ktorým sa skladatelia-veriaci modlili, v tridsiatych rokoch bola modelkou v ateliéri skladateľa-sochára a dnes je zabudnutým kombajnom na poliach skladateľa-družstevníka.

5. Fakt, že rôzne úpravy ľudových piesní sú veľmi populárne, ale pôvodná ľudová hudba je pre väčšinu ľudí zahalená tmou, ma utvrdzuje v názore, že ide o mimoriadne vysokú hodnotu, ktorú vďaka deravému vrecu hodnotenia strácame. Škoda, že táto hudba už vymiera. Pripomína mi tých veľduchov, ktorí zomreli skôr, ako ich svet pochopil.

TADEAŠ SALVA

1. Veľmi si ju vážim.

2. Bola aj musí byť.

3. Toto je veľmi subjektívna otázka. Záleží na jedincovi. Neexistuje recept, to musí každý cítiť a zobrať si za svoje. Ten kto neuznáva ľudové umenie vlastného národa, ide sám proti sebe i proti svojmu národu.

4. Neodpovedám. Táto hudba povedala za seba.

5. To musí vedieť každý z nás. Až to bude tak, nebudeme si musieť dávať také otázky.

JOZEF GREŠÁK

Môj príspevok nechce byť diskusným, je skôr variáciou na danú tému.

Viem dobre, čo mienite vašimi otázkami: Ľudová hudba, slovenská ľudová hudba, súčasná ľudová hudba. Nemajte mi za zlé, že mňa tieto pojmy nechávajú chladným. Obzvlášť, ak k nim pripočítam ešte — ľudovú umeleckú tvorivosť, ba i folklór. Čo všetko možné a nemožné sa skrýva pod týmito slovami.

Naopak, nesmiernú lásku chovám k pojmu: ĽUDOVÉ UMENIE. Ľudové umenie hudobné (slovesné a výtvarné). Nie všetko, čo sa volá hudba, je umením. Umenie je citovo-rozumové poznanie alebo zdelenie pravdy. Na rozdiel od vedy, ktorá je čisto racionálna. Hodnota umenia (umeleckého diela a prejavu) závisí práve od správneho pomeru medzi citovou a rozumovou zložkou. Nemáme rovnaké dispozície citové ani rozumové. Odtiaľ tá veľká diferenciácia v umení i v hodnotení umeleckého prejavu.

Ľudové umenie má jednoduché myšlienkové zdelenie. Je to ako v reči. Je rozdiel, či rozpráva pastier, alebo profesor univerzity. No všetko závisí od toho, kto sa viac priblížil pravde. **Pravda je len jedna. Tú vlastní čas.** Človek sa usiluje zmocniť sa jej — poznať. Tak ako všetko na svete i pravda má svoj vzhľad a podstatu. Tým, že niekoho oblečieme do slovenského národného kroja, nestane sa ešte Slovákom, chýba mu podstata. Aj ľudové hudobné umenie má svoju podstatu i vzhľad. Vzhľad hudobného ľudového umenia je interval, rôzne rytmy, forma a iné. Obyčajne sa tieto vzhľadové znaky zbiehajú v teréne. Môžu sa prenášať. Horšie je to už s podstatou. Podstata ľudového umenia je úzko spätá so životom. Ba je život sám. Malý príklad. Bol som v zapadlej dedine. Žena vbehla do izby a v slzách začala spievať: „Už ší še mi dzifka vydala...“ Piesňou nám povedala, že si jej dcéra odrúbala všetky prsty na ruke. Teda v žiali tvorila pred nami. Desiatky príkladov by som mohol uviesť. Aspoň dva ďalšie — veselšie. Na svadbe (tiež na dedine) hrali dve hudby. Prvá — cigánska z mesta — hrala intonačne i technicky dobre, druhá boli hudci z dediny (basista mal miesto jednej struny telegrafný drôt), a predsa najviac ľudí tancovalo pri hudbach, i keď z akademického hľadiska intonácia nebola dobrá. Opýtal som sa na príčinu. Vraj hudci im lepšie hrajú „do nôh“ — boli bližšie k pravde — podstaty tanca. Ľudové umenie bude sa rodiť i v budúcnosti.

Myslím si, že niet rozdielu medzi hodnotou umenia ako takého a ľudovým umením ako takým, len zámer je iný. Ľudové umenie je pre jednorázovú potrebu, kým umenie ako také je zámerne pre potrebu šírenia čím väčšieho geografického, časového pôsobenia.

A predsa i ľudové umenie hudobné sa šíri po kanáloch umenia, no popri všetkých zdanlivých umeleckých i ekonomických úspechoch stráca peľ svojej podstaty. Sosna zo skaly nepatrí do parku a poľná kvetina do záhrady.

Profesor Kresánek O NAŠOM FOLKLÓRE

Chcel by som Vám položiť niekoľko otázok, ktoré súvisia so súčasnou renesanciou záujmu o pestovanie a uctievanie národných tradícií. Opäť sa ukázalo, že povedomie národnej kultúry nemožno zlikvidovať ani deklaratívne stanoviť, aby sa jej vývoj uberal administratívne určeným smerom. Kultúra, národné tradície sú mierou dimenzií tvorivej potencie národa, odhaľujú jeho skryté dispozície a limity a, koniec-koncov, i historicky oprávňujú jeho existenciu. Dominik Tatarka v tejto súvislosti píše, že kroje, spevy, zvyky a obrady sú znakmi osobnej, miestnej, kmeňovej či národnej totožnosti. B. Bartók zasa vo svojej Cantate profane vraví, že už nikdy nebude piť z pohára, len z čistého horského prameňa — vzdáva tým hold ľudovej tvorbe. Pán profesor, aký je zástož a váha hudobného folklóru v celkovom kontexte národných tradícií? Je i on takým bytostným zvečnením transcendentných ľudských túžob ako výtvarná kultúra? V čom spočíva jeho výrazové špecifikum?

Rozdiel medzi dosahom hudobného a výtvarného ľudového umenia spočíva v tom, že pamätníky výtvarnej kultúry sa — v dôsledku svojho hmotného charakteru — zachovali od pradávnych dôb, kým ľudové piesne z toho istého obdobia vôbec nepoznáme, lebo sa nefixovali. Až v 19. storočí, keď záujem o hudobný folklór enormne vzrastá, pokúšajú sa zberatelia ľudových piesní zápismi zhmotniť a rekonštruovať našu ľudovú hudobnú kultúru a vytvoriť synchronický obraz jej vývoja. Západoeurópska hudobná historiografia sa však v 19. stor. zamerala skôr na tzv. Heroengeschichte, t. j. zaoberala sa životom a dielom významných osobností, jednotlivcov; až porovnávacia hudobná veda začala klásť do popredia vývinové hľadisko. A hoci dnešné etnomuzikologické výskumy stavajú celú problematiku na odborný základ, predsa je rekonštrukcia staršieho hudobného folklóru nepresná a do istej miery aj mystifikujúca. To znamená, že výtvarná kultúra žije v povedomí národa ako silnejší výraz, symbol či puto národnej tradície než kultúra hudobná, hoci teoreticky sú obe rovnocenné. Tak ako napr. drevené sochy aj staré ľudové piesne majú obradný, rituálny charakter, takisto i ony sú výrazom uctievania rodových, kmeňových či národných bohov. Rozdiel je len v tom, že jedna kultúra má charakter hmotný, a druhá duchovný.

V posledných dvadsiatich rokoch sa dosť rušivo zasahovalo — prevažne mocensky — do organického vývoja našich národných tradícií. Aký osud stihol v tomto inkriminovanom období slovenský hudobný folklór?

Päťdesiate roky v podstate paradoxne nadviazali na lichardovskú tradíciu z konca devätnásteho storočia; dialo sa to prirodzene, lepšími technickými prostriedkami, ale bolo to stále to isté. To, čo Moyzes a Cikler dávno prekonali, to sa po Februári začalo naraz vracáť. Tak sa mohlo stať, že predstaviteľom slovenskej hudby sa stal národný umelec Mikuláš Schneider-Trnavský, ktorý neurobil nič iné, iba že prehľbil a znásobil svoju hudobnú tvorbu pred roka 1918.

Vo vyspelých kultúrach bol folklór vo vývoji národných tradícií nenásilnou cestou nahradený hodnotami, symbolmi, bohmi, ktoré zodpovedali príslušnému stavu národnej kultúry. V Čechách napríklad podľa A. J. Liehma, existuje oprávnená nedôvera k tzv. ľu-

dovej tvorivosti ako k stále živému zdroju umeleckej tvorby; zdroje folklóru sú, vraj, už záležitosťou minulosti. Je na Slovensku v tomto smere situácia iná?

Na problém, či folklór zaniká, alebo sa rozvíja ďalej, sú rôzne názory. Historicko-národopisný názor sa pridŕža názoru, že folklór nezaniká, iba sa mení. U nás tento názor zastával, napr. B. Václavěk v knihe Písemnictví a lidová tradice, vydanéj v Olomouci r. 1938, tvrdil, že „jde jen o změnu nositelu lidového zpěvu a tudíž i o změnu jeho funkce a tvaru“. Alebo: „Nářky na vymírání písně lidové se objevovali již před stopadesáti lety, a přece dosud lidová píseň žije — a bude žít dál“. Podľa historicko-národopisného názoru treba hodnotiť spätosť s vývojovými podmienkami; a vzhľadom na vývojové podmienky je hudobný folklór taký, aký je, a iný nemôže byť — to stačí, aby mu bol priznaný zmysel jestvovania a aby sa mohlo povedať, že žije a bude aj naďalej žiť. Iné je umelecké hodnotenie, ktoré je možno voči predošlému historické, ale ani ono neobchádza dialektické spojitosti so životom. Hudobný folklór hral v období klasického folklóru s celkovým životom ďaleko spätjšie funkcie, ktoré si žiadali po umeleckej stránke vážnejšie a čo do umeleckých hodnôt zainteresovanejšie výtvary, než je to dnes. Dnes sa náš folklór zameriava zväčša len na zábavnú funkciu, a aj to prevažne v interpretácii zábavných kapiel v zábavných podnikoch; pre ostatné úlohy vstupujú do života ľudí iné prostriedky, v inom spoločenskom postavení. V súvislosti s takto obmedzenou funkciou v živote dochádza aj po umeleckej stránke k veľkému okliešteniu. A tak, ak aj súhlasím s historicko-národopisnými názorami, že folklór nezaniká, rozhodne sa v nových podmienkach mení neobyčajne nešťastne čo do umeleckej stránky. To umelecky cenné veru zaniká! Podobné hodnoty, ktoré vedeli okrem Slovákov inšpirovať i cudzincov — V. Nováka, B. Bartóka a ďalších — v súčasných výtvoroch sa asi nenájdu.

Postavenie vývoja nášho folklóru, ktoré sme naznačili, prináša prvú nevýhodu nášho súčasného vzťahu k folklóru. Tam, kde nová civilizácia stačila hudobný folklór takmer vymazať, môže dnes dochádzať k jeho krieseniu (k tomu čo dnes v Záp. Nemecku W. Wiora označuje ako „das zweite Dasein“), a tam možno usmerňovať proces tak, aby to umelecké víťazilo. Nemožno však kriesiť, čo ešte neumrelo! Sme zavše veru v takom stave, ako keby sme posudzovali starca schýleného nad hrobom podľa jeho momentálnych vlastností a pracovnej výkonnosti a nevideli jeho skutky a výkonnosť počas celého života. Dívame sa na hudobný folklór neraz len v jeho zábavnej funkcii, hraný kapelami zábavnej hudby, a nevidíme, že hudobný folklór bol mimoriadne dôležitou súčasťou našej národnej kultúrnej histórie.

Má slovenský hudobný folklór isté charakteristické estetické kvality o ktoré sa možno oprieť i v umeleckej tvorbe súčasnosti? Kvality, ktoré sú impulzom jeho neustáleho tvorivého rozvíjania?

U našej ľudovej piesne nemožno hľadať nové harmonicko-tektonické a iné stavebné vymoženosti, lebo v nich nie sú. V súvislosti s týmto si však treba uvedomiť, že stavebné problémy hudobného myslenia sú temer výlučne objektívne, sú paralelné s objektivitou vedy — náuke o harmónii, o kontrapunkte, inštrumentácii sa možno z veľkej časti naučiť (aspoň z teoretickej stránky), a takto je nadosobná. Čo dávalo v doterajšej tvorbe skladateľom punc ich osobitosti, bola invenčná stránka tematická (osobitné maqam, ktoré si všetky skladateľské osobnosti svojsky rozvíjali). Hudobný folklór, v prvom rade ľudové piesne, prednostne predstavujú podobné maqam. A v tom možno vidieť aj ich význam pri vytváraní osobitého národného slohu, resp. pri spoluvytváraní osobitých individuálnych slohov tých skladateľov, ktorí sa zapájajú do národnej školy spôsobom nadväzovania na folklór.

Rozvíjanie národných, ako aj individuálnych maqam predpokladá vývoj. Vývoj však nemožno stotožniť s ľubovoľnou premenou z jednej krajnosti do druhej. Vo vývoji sa predpokladá čosi organické, čo znamená zdokonaľovanie, narastanie a pod., no nikdy

nie zvrat vo svoj opak. Podobný je vývoj ľudstva vôbec a v našom prípade jeho humanity v celom rozsahu. V tomto zmysle predstavuje i slovenský hudobný folklór u nás určitý súbor maqamov, ktorý sa organicky cez tisícročia zapojil do vývoja našej hudby a nemožno ho vyvrátiť. Nemožno vývoj obrátiť tak, aby sa táto zložka negovala, lebo to by už bolo „pendlovanie“ z jednej priekopy do druhej, a nie vývoj.

A napokon: nadväzovanie na folklór. Charakteristickým znakom ľudovej tvorivosti je variačný proces, čo znamená, že oveľa viac než v oficiálnom vysokom umení sa tu stále prispôsobuje, aktualizuje, proste variačne pretvára. Dielo Bachovo, Mozartovo, Beethovenovo vytvorili ich tvorcovia v duchu na svoju dobu majstrovsky dokonalého ovládania hudobného myslenia. Pri reprodukcii týchto diel sa aktualizácia môže uplatniť najviac ak v prednesových nuansoch. Ľudová tvorivosť sa však nevzpiera ani zásadnejším zásahom do celkovej štruktúry, pripúšťa variačné dotváranie — lenže, prirodzene, v duchu tohto maqam. Pripúšťa pružnejší vzťah ku kultúrnemu dedičstvu, v čom netreba vidieť nevýhodu — naopak, každé umenie, ktoré sa nevyvíja odumiera — a teda tu sa dáva možnosť vývojového prístupu.

Nikto, prirodzene, nemôže nadekrétovať podobné tvorivé nadväzovanie na folklór ako jedinú normu ďalšieho vývoja slovenskej národnej hudby — i keď rozhodne nemožno nadekrétovať ani opak: že sa nesmie nadväzovať. Vec záleží od povahy jednotlivcov a od toho, ako sa rozhodnú, vzhľadom na vzťah k folklóru, na vzťah k národu atď. Tu sa vynára celá séria ďalších hudobnoestetických i sociologických problémov a problému adresnosti predovšetkým. Samozrejme, problém adresnosti sa nesmie sploštiť na problém zrozumiteľnosti, ako sa to stalo v období socialistického realizmu.

Veríte teda vo vývoj nášho hudobného folklóru...

Časy sa menia a my s nimi, ako vraví latinské porekadlo. Áno, všeličo sa mení, ale nemožno nevidieť, že určité hodnoty, človek s jeho myslením, cítením, národ, zem, na ktorej sme vyrástli, zostávajú aspoň v podstatných črtách ako určitá konštanta. Problematika okolo folklóru je tiež napojená na široký okruh podobných konštánt národnej kultúry, a tak by nám ozaj pri všetkom našom uvažovaní prichodilo v poslednej inštancii položiť si otázku, či sme kultúrny národ. Za náš hudobný folklór sa nemusíme hanbiť, a fakt, že sme nemali Mozarta, alebo Beethovena, nás nemusí ponížovať.

Zaznamenal IVAN MARTON

BARTÓKOV HUDOBNÝ PREJAV A FOLKLÓR

DENIS DILLE

Jediným dedičstvom, na ktoré môže byť ľudstvo pyšné, sú diela velikanov, výsledok tvorivého ducha géniov. Tým ani natoľko nemienim podivuhodne vynálezy, ktoré zo storočia na storočie menili tvár sveta, lebo veď počnúc vynájdením kola až po rozbitie atómu išlo tu vždy len o vynálezy úžitkového charakteru. Inak povedané znamenajú iba materiálny pokrok, to jest rovnako slúžili na to, aby sa život stal príjemnejším, alebo aby sa zničil; lebo každý materiálny pokrok znamená pre existenciu človeka zároveň aj zlepšenie, aj hrozbu. Chcel by som vyzdvihnúť, že materiálny pokrok, vynálezy každého predchádzajúceho storočia sa striedajú a navzájom popierajú, zatiaľ čo umelecké diela pretrvávajú veku. Napríklad nikdy nevravíme, že Bachova hudba bola znehodnotená alebo sa stala zbytočnou od tých čias, čo tvoril Stockhausen alebo Boulez; skôr naopak. Dokonca sa zdá, že veľdiela dozrievajú a skrývajú v sebe pre ďalšie generácie, ktoré sa nimi budú zapodievať, nové perspektívy, nové bohatstvá myšlienok a emócií, že dávajú odpoveď práve na tie otázky a problémy, ktoré postupne prináša so sebou každé nové obdobie. Nie je to teda prázdna rečnícka figúra, ak sa vraví, že umenie žije „sub specie aeternitatis“, alebo ak sa jeho pretrvávajúce vysvetľuje ako dozrievanie bez hraníc, ako neohraničený postup vpred, aj čo sa týka obohacovania významov jeho obsahovej stránky, aj čo sa týka rozmnožovania radosti ducha. Je to tým, že iba umelecké diela predstavujú trvalý a reálny vzťah s hĺbkami existencie ľudstva a jeho osudov? Nevieť. Iba konštatujem, a vraciam sa k javu dozrievania, ktorý som vyzdvihol.

Toto dozrievanie však neznamená vývoj samého diela, ale vývoj obecnstva, pokroky v jeho vnímavosti, v jeho schopnostiach chápať umelecké dielo. Inými slovami časom sa znásobujú a prehľbujú vzťahy, ktoré sa vytvoria medzi veľdielami a vnímavosťou publika. V tom zmysle je pre nás Bartókovo dielo v plnom dozrievaní; silnie v nás presvedčenie o skrytých spojoch, ktoré nás viažu k jeho hudobnému mysleniu, a chceme prehĺbiť a upevniť tento vzťah presnejšou znalosťou materiálnych a duchovných predpokladov tohto diela.

Ale potom sa vynára otázka: kto nás povedie po ceste za pochopením a osvojením si Bartókova dedičstva? Hoci sa môže zdať, že práve toto je účelom mojej state, t. j. zodpovedať položenú otázku, myslím si, že sme ešte nedospeli do etapy praktických záverov. A tak som nútený o niektorých aspektoch problému hovoriť najprv ešte len všeobecne, aby bolo zrejmé, ako je v Bartókovom prípade potrebné zamerať výskum do určitých smerov, a tak nájsť taký prístup, aký je dielu adekvátny. Pravdu povediac mám dojem, že až doteraz sa veľa ráz mierilo vedľa a že sme sa veľmi často uspokojovali všeobecnosťami, tvrdeniami rovnako povrchnými ako banálnymi. Nebojím sa povedať, že z toho všetkého, čo sa doteraz o Bartókovi publikovalo, ostane toho málo a budúcnosť prinesie radikálnu zmenu v pohľade na jeho dielo. Nezabúdajme, že hovorím o nežijúcom tvorcovi — aj keď jeho dielo žije, a práve v takom prípade — je vecou odvážnou a neraz až nepripustne domýšľavou. Veľmi veľa je takých ľudí, ktorí majú sklon sami rozprávať miesto toho, aby dali prehovoriť hlasu, ktorý znie z diela majstra. Od nás sa neočakáva, ani aby sme hovorili, ani aby sme sa blysli komentármi, rozborami a hypotézami o diele, naše poslanie a požiadavky vedy nám dôrazne určujú, aby sme boli iba tlmočníkmi tohto hlasu, aj to ešte so všetkou skromnosťou, oddanosťou a úzkostlivou vernosťou, čo si od nás vyžaduje správne pochopenie našej úlohy.

Bartókova hudba víťazí v koncertných sálach — to po prvé. Bartók si podmaňuje hudobnú kritiku a hudobnú vedu — to po druhé. Ale práve k tomuto bodu možno pripísať otázku. Tu sa vynášajú problémy, ktoré ma núti povedať, že nevidím, kde vlastne sme, napriek tomu ohromnému záujmu, ktorý jeho dielo a osoba vyvolávajú na všetkých stranách. Lepšie rečeno vidím, že sme ešte iba v začiatkoch vedeckého výskumu, a takéto niečo, ako každá činnosť hodná mena vedy, postupuje vpred iba pomaly a výsledok prác nemožno hneď tak predvídať.

Výsledok bude pozitívny. Intuícia, ktorá hudobných vedcov a kritikov priťahuje k tejto téme — k Bartókovmu dielu — podporená ohromujúcim úspechom, ktorý dosiahol po

tolkých rokoch, po tom, čo ho mlčanie o ňom tíslo do tieňa, sú zárukou toho, že to tak bude. Avšak bude potrebné ešte porovnať veľa dokumentov, preštudovať veľa problémov, najsamprv osve, potom z nich vytvoriť syntézu, takže len tak skoro neuvidíme dostatočne podloženú a náležite sformulovanú odpoveď na otázku, kto bol Bartók a čo znamená jeho dielo.

Ako by to aj mohlo byť inak? Skôr možno obdivovať odvahu hudobných vedcov, ktorí sa pustili do problému, aspoň tých, čo to robia v súlade s požiadavkami vedeckej práce, lebo o pseudovedu nie je núdza. V skutočnosti nemáme nič: chýbajú presné vydania diela a neuvádzajú sa prípadné odchylky, zväčša chýbajú aj dokumenty, ktoré by osvetľovali vznik niektorej skladby. Čo sa zase týka vedeckých prác, len málo vedcov má vo vlastníctve tieto knihy pre ich nízky náklad; pri niektorých vydaniach nevedno, či obsahujú Bartókove texty alebo texty v podobe upravenej už po autorovej smrti, a nie sú poruke údaje o variantoch, o tlačových chybách a o náčtoch. Väčšina životopisov o Bartókovi sa hemží odstrašujúcimi chybami v dátach a faktoch; napríklad trdajú sa výmysly o jeho manželstve, o jeho úmrtí, ktoré by boli hodné len senzačnej tlač. A žiaľ, takéto legendy šíria ľudia, ktorí sa dobre poznali s Bartókom — je to len dôkazom, ako málo ho poznali tí, čo s ním prišli za jeho života do styku.

Uvedené poznámky, celkom všeobecne, vyvolávajú predstavu dokonca aj materiálnych ťažkostí pri štúdiu Bartóka, predstavu toho všetkého, čo nás hatí v dosiahnutí čo len provizórnych a čiastočných výsledkov, a ako sme ešte ďaleko od prvých syntéz. To, čo poniektorí bádatelia doteraz dosiahli, môže slúžiť len na náznak, povzbudenie a východisko k rozvinutejšej diskusii. Súčasne štádium problému nám neumožňuje predvídať, kde skončíme a kedy. Ak mi jeden maďarský hudobník v tejto súvislosti vo francúzskom časopise vyčítal, že som pesimistom, nútený som mu odpovedať nie v tom zmysle, že on je optimistom, ale že skôr všetko svedčí o tom, že nepozná, v akom štádiu sa problém nachádza.

Ak už v dnešnej etape veľa problémov patrí výlučne do oblasti vedy, alebo pre priemerného hudobného poslucháča nemá bezprostredný praktický význam, najmä ak mu ide len a len o pôžitok z hudby, predsa len ostávajú otázky, na ktoré sa bude hodno sústrediť. Nerobím si nároky zodpovedať ich v niekoľkých nasledujúcich riadkoch, ostatne vo svojej podstate sú mimoriadne ťažké a zložité. Ale zdá sa mi, že otázka Bartókova osobného hudobného prejavu, jeho vzťah k hudobnému folklóru môžu zaujímať aj širšiu verejnosť a že úvahy na túto tému môžu dopomôcť k lepšej orientácii a pochopeniu niektorých javov, ktoré charakterizujú práve Bartókovu hudbu. Ak pre milovníkov hudby na Západe sa to často vidí ako kuriozita, na Východe, zdá sa, lepšie chápu, že tu ide o niečo špeciálneho, ich pozornosť je v tomto smere lepšie prebudená, a to im pomáha lepšie preniknúť, lepšie pochopiť Bartókove hudobné prejav, ktorý aj pri svojom univerzalizme je predsa len napojený na najhlbšie zdroje hudobného folklóru. Viem, že sú aj takí, čo mu odopierajú maďarskú príslušnosť, lebo odhaľujú v jeho hudobnom prejave inakšie prvky — to je však iný problém. Ale nech nezabúdajú, že ešte dodnes nie je málo takých, čo popierajú a či pochybujú aj o maďarskosti Lisztovej hudby. A či vôbec maďarskosť netreba skôr vidieť v morálke, v postoji ako v tematike látky alebo v rytmických prvkoch? A či nemôže hocikto siahnúť po maďarských témach a rytmoch? To je potom teda iná otázka! My sa uspokojme len tou, čo sa týka nášho predmetu.

Otázka hudobného prejavu, hudobnej reči je večná. Kládí si ju každá generácia a každá generácia sa s ňou obracia na predchádzajúcu. Má to hádam znamenať, že iba prejav je dôležitý, a nie to, čo sa ním vyjadruje, posolstvo, ktoré tento prejav chce sprostredkovať. Honosné vyhlásenia, manifesty, ktoré vyhlasuje každá nová generácia v oblasti umenia, mohli by v nás takýto dojem vyvolať; ale bolo by nesprávne brať ich doslovne. „Velikáni“ zriedkakedy cítia potrebu dodávať vysvetlenia. To sa rozpravia zväčša len priemerní umelci a snažia sa odôvodniť svoje postupy. Pritom však tieto vyhlásenia a manifesty obsahujú vždy čast pravdy, sú na niečo dobré; upútajú pozor-

nosť na určitý problém, na to, čo nás trápi, čo nám chýba. Veď každá generácia hovorí svojou hudobnou rečou, má svoj hudobný prejav, a zakaždým ho znova treba objavovať a naučiť sa ním vyjadrovať. Takéto znovuobjavovanie, takéto učňovské roky možno najjasnejšie vidieť v experimentovaní, ktoré vždy je zároveň nebezpečné aj užitočné, prináša tak prekvapenia, ako aj sklamanie. Nie je v ňom možné na prvý pohľad rozlíšiť náhodné od podstatného, chcem povedať rozlíšiť pokusy opravdivého tvorca a novátora od experimentovania, ktoré je len zábavkou neschopných alebo mystifikátorov, a. inak povedané — nie vždy možno hneď rozlíšiť pokusy tých, čo majú čo povedať, od pokusov tých, čo len robia vietor. To nás však privádza späť k pôvodnej otázke — mať čo povedať, k posolstvu, ktorého je hudobný prejav nositeľom.

Mnohí umelci (a nájdeme takých vo všetkých epochách) si predstavujú hudobnú reč, ako by to bolo niečo samé osebe, čo nemusí nevyhnutne niečo aj vyjadrovať. Ako tomu máme rozumieť? Možno to chápať ako ľahkomyselné vyhlásenie, ktorého dôsledky vidno najmä vo výstrelkoch; z takejto ľahkomyselnej vyhlásenia vychádzajú niektoré hudobné experimenty (aby sme boli konkrétnejší), v ktorých sa hudba redukuje na gesto či kalkuláciu a ktorých obmedzenosť a empirizmus priam kričí; vystupuje v nich do popredia najmä skoro úplná strata ľudskej podstaty. Takto sa zdá, že po všetky veky sa opakujú tie isté chyby: všetky extrémny sa stretávajú pod znamením hlúposti. Hlúposť a prázdnota akademického či eklektického epigónstva je hodna hlúposti bezhlavého experimentátora. Obe sú rovnako zbabelé — strach z pokroku sa rovná strachu z tradície.

A predsa nie vždy sa musia umelci mýliť, keď vravia, že reč umenia je vecou osebe. Lebo v každom období možno nájsť pozoruhodné úspechy, víťazivá štýlu, v čistej forme, ako by sme povedali. Ale ak sa v podobných prípadoch čistý hudobný prejav, štýl v čistej forme udrží pri živote, je to preto, lebo si vytvára obsah pochádzajúci z krásy relácií, z krásy formy. Krása v umení môže rovnako pochádzať z nádhery samej formy ako z ideologického, etického, emocionálneho či iného subjektu. Ide tu o klasickoromantický dualizmus, ktorým sa vyznačujú všetky koncepcie umenia, ako ich Nietzsche rozdelil na apolonizmus a dionyzizmus. Aj keď prihliadneme k všetkým možným a nevyhnutným interferenciám medzi oboma extrémami, klasické umenie bude inklinovať k forme (ktorej hlavnou zložkou v hudbe je práve tzv. hudobná reč), a umenie romantické zasa k subjektu (ktorý znamená dôraz na obsah, ktorý sa rečou umenia sprostredkúva).

Takto sme sa už po druhý raz dostali späť k pôvodnej otázke — k posolstvu. Nebolo by potom možné uspokojiť sa stručným konkrétnym záverom, že ak je hudobná reč večným problémom, ak sa každá generácia vyjadruje po svojom, je to preto, lebo prináša vždy iné posolstvo, v ktorom raz sa premieňa rovnováha foriem alebo nový ideologický a či citový obsah, alebo niekedy obe veci naraz? Uvedomujeme si, že takto formulovať otázku znamená redukovat ju na jednoduché konštatovanie skôr pragmatického charakteru, pričom veľa aspektov veľmi zložitej skutočnosti ostáva v tieni. No na to, aby sme mohli pokračovať v našom výklade, takáto formulácia je dostačujúca.

Hudobná reč epochy sa utvára na základe dedičstva z minulej epochy. Ide tu o dedičstvo, ktoré si každý veľký skladateľ osvojí po svojom, pričom ho mení, obohacuje, až dostane nástroj, ktorý potrebuje. Tak Bartók prevzal hudobný slovník Lisztov a pridal aj Straussov; potom sa inšpiroval príkladom Debussyho, Schönberga, Stravinského a v menšej miere príkladom Ravelovým, Skriabinovým, Szymanovským a lorda Bernersa, nezabúdajúc najmä na Kodályov príklad. To by bol skoro celý katalóg „dodávateľov“, ktorí mu zadovážili materiál, z ktorého potom vytvoril to, pre čo sa jeho dielo mohlo nazvať „moderným umením“, čiže tú zložku jeho hudobnej reči, jeho hudobného prejavu, ktorá ho zblízuje so všeobecnými vývojom v jeho dobe. Dodnes sa iba môj kolega László Somfai podujal s náležitou precíznosťou zodpovedať túto otázku na konferencii v lete roku 1966 v Ostrihome. Žiaľ, nebola uverejnená. Ako pozoruhodný pokus uvádzam knihu J. Karpátiho Bartók vonósnégyesei (Bartókove sláčikové kvartetá) (Zeneműkiadó, Budapešť, 1967), ktorá sa vyznačuje obzvlášť serióznosťou a celkovým pohľadom na problém. Títo dvaja muzikológovia patria do novej generácie, ktorej koncepcie sa, pochopiteľne, líšia od koncepcií, ktoré máme v určitých oblastiach my, Bartókovi súčasníci. To, že sme prežili ono vzrušujúce dobrodružstvo modernej hudby počnúc prvou polovicou nášho storočia, nevyhnutne dáva nášmu spôsobu pristupovať k problémom inú perspektívu. Ale aj keď zmeny v postojí rozlišujú za sebou idúce generácie, je nemenej pravda, že bádatelia s veľkou intelektuálnou potenciou, ako L. Somfai a J. Karpáti, dospejú, na vrchole svojej cesty, k absolútnejšiemu a jasnejšiemu záveru v logickom slova zmysle. Preto pozdravujem dielo týchto mladých ako začiatok sľubnej budúcnosti.

A teraz treba povedať, nech si o Bartókovi niektorí vravia a myslia čo chcú — pre-

tože neštudovali jeho dielo, lebo o Bartókovi kde-kto sa už vyjadruje až s hriechnou ľahkomyselnosťou — že Bartók prvý použil polyfónnosť naozaj a vedome a bez toho, že by poznal Schönberga; pokúsil sa uplatniť úplnú chromatiku a série, ktoré smerovali k dodekafónii. Neskôr pokračoval v harmonických výbojoch, keď sa ich Stravinský vzdal, a keď sa o ne Schönberg zaujatý vypracovaním dodekafónie zaujímal stále menej. Myslím na Bartókove sonáty pre husle, ako aj na prvý koncert pre klavír, na tretie a štvrté kvarteto, ak mám uviesť tie diela, v ktorých je to zjavné. Ak Schönberg neskrýval svoj obdiv pre tretie a piate kvarteto, ktoré poznal v podaní Kolischovcov, bolo to preto, lebo ako znalec hudobnej reči, vedel o čom hovorí. Ostatne je to práve to nové v Bartókovi, čo veľa hudobníkov očarilo. Ale je to tiež to, pre čo ho často nesprávne chápali a posudzovali.

Počnúc rokom 1907 vývoj Bartókovo hudobného prejavu, či lepšie povedané jeho formovanie (lebo je ešte len v počiatkoch) poberá sa iným smerom. Objavuje sa folklórna zložka. Z roka na rok je zrejmy jej rast, z roka na rok možno sledovať, ako sa mení jej pomer k tomu, čo sme v jeho diele nazvali zložkou „moderné umenie“, až po chvíľu, keď táto zložka ustúpi. Chceme povedať, že folklórna zložka natoľko prenikne celým zvukovým prejavom, že zložka „modernosť“ je stále viac na ústupe. Viacerí kritici si všimli tento fakt, ale vysvetliť ho nevedeli. Používali to ako výčitku, a tak sa dopúšťali najväčšieho nedopatrenia, aké sa môže kritikovi prihodiť — poplietli si modernosť s hodnotou. Ja si však napríklad myslím, že Bartókova Sonáta pre husle prevyšuje všetku tvorbu pre husle v posledných dvoch stáročiach, a že na to, aby sme našli niečo príbuzného, musíme sa vrátiť až k Bachovi.

Ak otázka hudobnej reči už sama osebe bola zložitá, nemenej je zložitá otázka vzťahov medzi „modernosťou“ a folklórnou zložkou. Ale keďže toto možno ľahšie pochopiť a pretože je púcné preskúmať túto situáciu, všimneme si ju, lebo lepšia znalosť tejto situácie umožní lepšie pochopiť, čo je jadrom prípadu Bartók, v čom spočíva jeho genialnosť a jedinečnosť, to osobitné miesto, ktoré má v dejinách hudby, v celkovom vývoji tohto umenia.

Vidíme tu teda popri sebe dve zložky, ktoré sa hneď na prvý pohľad vyhlasujú za nepriateľské a protikladné. Z jednej strany moderné muzikálne umenie, ktoré vládne rafinovanou technikou, vypracovanou na základe experimentov a práce celej vetvy veľkých skladateľských osobností, ktoré disponuje hudobným slovníkom schopným dialektického rozvoja, ktoré sa môže sformovať do hudobného výrazu podľa pravidiel malých či veľkých foriem. Pravda, skladateľ si môže pritom počínať po svojom, ale tieto pravidlá ostávajú platné pre každý zrozumiteľný prejav, čiže pre prejav, ktorý má začiatok, stred a koniec. Z druhej strany je tu prvok folkloristický, prapôvodný prvok, ukončená veličina, ako to už poznamenal Debussy, veličina obmedzená, ale úplná, ktorá nemožnože nijaké tematické rozpracovanie, nijaké rozvíjanie bez toho, že by nestratila svoj pôvodný charakter, povedzme svoju podmanivú silu, svoju krásu, v súhrne svoju vitálnosť. A predsa práve pre túto krásu a pre túto vitálnosť by sme si ju chceli zapriať do svojich služieb. Jej kompozičná schéma je celkom rudimentárna, miesto rozvíjania pripúšťa iba opakovanie veľmi málo pozmenené, vylučuje teda ozajstný hudobný rozhovor, ktorý sa od čias polyfonistov, Bacha, Haydna, Beethovena po Debussyho, Schönberga a Stravinského v hudobnom umení javil ako niečo podstatného. Preto nemožno zanedbať neprestajné pripomienky Debussyho a Stravinského, v ktorých odsudzovali prenášanie folklórnych prvkov do hudby, alebo aspoň kritizovali ich využívanie. Naopak treba v nich vidieť varovanie pred chybami, ktoré skrývajú v sebe ťažké dôsledky.

Pokusy, ktoré vidno v 19. storočí, ukazujú, že folklórny prvok jednoducho prenesený do oblasti hudobného umenia neprináša nič viac ako len povrchný kolorit a vyvoláva iba prechodný záujem. Skladatelia chcú ním dosiahnuť miestny kolorit, pridať rasový prvok, ale to je postup vcelku cudzi umeniu. Ide o čisto dekoratívne použitie, ktoré má polichotiť obecnstvu, ak práve nejde len o preberanie ustálených formuliek, ktoré sú rovnako iluzórne a konvenčné ako akademické umenie. Pravda, nemožno poprieť, že miestami majú tieto formule svoje čaro a sú milé, ale nikdy nejdú cestami veľkého umenia, ktoré prekonáva čas a priestor.

Antinómia, ktorú vidíme medzi oboma prvkami, prejavuje sa aj na ich stúpencoch. Stúpenci moderného umenia opovrhujú primitívnymi stránkami folkloristických inšpirácií, a tí, čo hovoria o nevyhnutnosti folklórneho prínosu, búrka sa proti tomu, čo nazývajú nepotrebnými výstrelkami a absurdnosťami moderného umenia. V skutočnosti, ak jedna z týchto zložiek pripúšťa prítomnosť druhej, robí to výslovne s podmienkou, že tá druhá sa bude správať ako poníženy služobník, čo svojou prítomnosťou nepredostrie

požiadavky robiace problematickou hegemoniou tej prvej. Hudobná technika ťažko znáša votrelcov, pozlátko cudzích prvkov, výjímč prípady, keď ide o príležitostné prikrášlenie. A zasa folklóru nijako nejde k duhu táto technika, ktorá ju prevyšuje a odosobňuje.

Zo skutočnosti, že Bartók počnúc rokom 1907 už nikdy nekomponoval na folklórnom základe a že v roku 1907 v liste vyhlásil, že nikdy nebude tvoriť „národnú“ hudbu, ako ju ponímali Česi a Rusi (čiže 19. storočie), vyplýva, že hneď od začiatku pochopil problém, nech by šlo len o intuitívne pochopenie, a že celou svojou bytosťou sa dal na inú cestu. Ide zrejme o cestu, na ktorej sa geniálna intuícia delí o zodpovednosť s rozumovou úvahou. Ale vysvetlenie treba hľadať dozaista predovšetkým v genialite (a treba povedať, že to neplatí len o Bartókovi, ale aj o Kodályovi, Janáčkovi a Fallovi, ktorí mali pred sebou ten istý problém, ale ho riešili každý svojím spôsobom). Lebo len s geniálnymi schopnosťami sa možno oslobodiť spod vlády samozrejmosti, alebo toho, čo sa samozrejmosťou zdá, čiže oslobodiť sa od predstavy o nezlučiteľnosti oboch zložiek: moderného umenia a folklóru. Je totiž v našom vedomí miesto, kde logika a protiklad už nemajú miesta, je v našom vedomí moment, keď tvorca čerpá z možnosti a nachádza novú koncepciu, ktorá mu otvára nové cesty. Bartók tento problém neurčito cítil a jeho génus mu poskytol základné prvky na jeho riešenie.

* * *

Definovať presne, akou cestou šiel Bartók, nebude možné dovtedy, dokiaľ nevyjdú čiastkové a potrebné štúdie osobitne o každom jeho diele od specialistov, ktorí sú rovnako na výške v znalosti folklórnych materiálov, ktoré Bartók poznal a skúmal, ako aj na výške v znalosti modernej hudby. Tieto štúdie budú mať za úlohu skúmať prítomnosť folklórneho prvku a v akej podobe je prítomný, aké sú jeho vzájomné vzťahy k druhému prvku, k prvku „moderné umenie“ (moderná hudobná technika), stupeň asimilácie a prípadne percentuálne zastúpenie týchto prvkov v Bartókovom diele. Nateraz môžeme iba načrtnúť všeobecný obraz bez odietí, a urobiť len všeobecné závery za pomoci skôr literárnych ako odborných formulácií.

V prvom období slúži mu za základ zložka „moderné umenie“. Zložka „folklór“ sa redukuje na prínos v melódii, niečo v rytme, ale prakticky niet asimilácie, skôr postpozície. Za sebou nasledujú stránky, na ktorých prevláda folklór, a stránky, na ktorých folklór je zamaskovaný a už len málo zreteľný, alebo vôbec neviditeľný, či dokonca, zdá sa, neprítomný. Tak napríklad v prvej časti druhého kvarteta obe zložky sa striedajú, v druhej prevláda folklór a v tretej zasa moderné umenie.

S improvizáciami (1920) vstupuje do prechodného obdobia. Toto dielo predstavuje prvý pokus o vzájomné prenikanie oboch zložiek. Je zjavné vedomé úsilie, skoro až násilie. Najzaujímavejšie je, že je to hádam jediný prípad, kde Bartók použil ľudové melódie vo svojej osobnej pôvodnej skladbe.

Toto obdobie vyúsťi do Sonáty pre klavír (1937) a do Koncertu pre husle, ktorým sa začína posledné obdobie, to, v ktorom sa už prejaví úplná asimilácia a v ktorom moderné umenie je už stále na ústupe. Skiaľby ako Divertimento alebo Sonáta pre husľové sólo sú napríklad veľmi charakteristické pre toto obdobie. Zvláštna povaha ich hudobného prejavu robí ich analýzu o to obtiažnejšou, že rozlíšenie oboch prvkov sa prakticky stiera, alebo vo väčšine prípadov je nemožné. Treba ešte uviesť, že prechodné obdobie, ktoré siaha od roku 1920 do roku 1938, hoci je celé poznamenané uvedomelým úsilím, delí sa zreteľne na dve etapy: vedomé úsilie dosahuje vrchol okolo roku 1930, potom počnúc dielom Cantata profana nastáva smerom k poslednému obdobiu postupné uvoľňovanie.

Už som naznačil, že nateraz nie je možné povedať, ako veci prebiehali v skutočnosti, ako došlo k záverečnej asimilácii. Doteraz sa všetci — aj ja sám — uspokojil vyjadrovať sa o veci obraznou rečou literatúry alebo termínmi z vied, ktoré v rozdielnej miere slúžia na vyjadrenie nejakého zjednotenia, zlúčenia komponentov. Použil som už výraz asimilácia. Uvediem ešte v abecednom poriadku endosmóza, fúzia, inkorporácia, insercia, interpenetrácia, kombinácia, kompozícia, križenie, spojenie, symbióza, synkretizmus, vodenie atď. To všetko z určitého hľadiska je pravdou, to všetko vyvoláva predstavu určitej formy existencie a postupu, to všetko obsahuje v sebe nejaký údaj. Nuž ale po tom, čo som tak prízvukoval, že ide o nezlučiteľnosť a protikladnosť zložiek, môžete sa pýtať: fúzia čoho?, interpenetrácia čoho? atď.

To málo, čo už vieme, týka sa zložky „folklór“. Môžeme poznamenať z hľadiska negatívneho, že okrem jedinej výnimky (Improvizácia, 1920) Bartók si nepripustil priamo využiť folklórny materiál, nikdy sa v jeho skladbách neobjavila ľudová melódia ako taká. Je jasné, že vo svojom diele má aj úpravy ľudových melódii, na ktorých vidno, že si cvičí majstrovstvo, že robí experimenty, ktoré neskôr vyúsťia do rapsódii pre husle, čo

sú na polceste medzi skladbou a úpravou ľudových melódii, ale sú bližšie ku skladbe ako k úprave. A práve to mu umožní, aby dospel k posledným úpravám, ako sú 20 maďarských ľudových melódii (1929) alebo Sikulské ľudové melódie (1932), ktoré sú však už tak špeciálnym útvarom, že by sa ľahko mohli považovať za skladby.

Ako som už povedal, musíme sa predbežne uspokojiť iba s básnickými prirovnaniami alebo analógiami z vedeckej terminológie. Keďže ešte nik neskúmal Bartókovu pracovnú metódu s náležitou exaktnosťou, nevieme o nej nič presného ani dôkladne overeného. Vo všeobecnosti však môžeme povedať, že folklórny materiál, ktorý po ťoké roky usilovne zhromažďoval, potom podrobne preskúmal a trpezlivo porovnával (len si uvedomme, aký rozdielny je pôvod skúmaného folklórneho materiálu) — mu umožnil dostať sa až k živým prameňom prapôvodného umenia a tam vybadať niektoré prvky, z ktorého hudobné umenie vzišlo. K tomu ho nevedli len zvedavosť a túžba po vedení, ktorými sa vyznačuje každý opravdivý vedec, ale aj túžba naučiť sa, ktorá zasa prezrádza v ňom tvorcu, čo hľadá nové prostriedky, ktoré by lepšie vyhovovali jeho osobnostnému videňiu sveta. Z poznania týchto tajomných princípov chcel čerpať spôsob, ako upraviť svoj hudobný prejav, spôsob, ako niečo „robiť“. Mám tu na mysli výraz „robiť“ v jeho najvznešenejšom zmysle, ako ho chápal Gréci, keď hovorili o básnikoch — kde robíť značí tvoriť. Tieto princípy mu dali znalosť nových znakov, chcem povedať nových melódických a rytmických formulí, v ktorých ešte búšila neskrotná sila ich prvopočiatkov. Potom cestou od rozjímania nad nimi cez nespočetné pokusy, ku ktorým sa znova a znova vracal, dospel k tomu, že si vytvoril ten čirý a jednotliaty hudobný prejav, reč, kde sa chromatismus javí ako púhe pokračovanie pentatonických a iných postupov, kde melódické formy najrozličnejšieho pôvodu (moderné umenie rovnako ako najodľahlejší folklór) nadobúdajú vzhľad, ako by patrili do jednej rodiny, a pocítite ich z akordov v kombináciách, ktorých možnosť nikto pred ním nepredpokladal. Takto sa stretávajú prvky pochádzajúce z dvoch extrémnych pólů — najučenejšie moderné umenie a najprimitívnejší folklór, stretávajú sa nie vo svojich extrémoch, ale v tom, čo majú spoločného — v muzikálnej podstate.

Cím viac sa nad touto Bartókovou operáciou zamýšľam, tým viac ma ohromuje jedinečnosť a krása jeho hudobného prejavu. Ale ako umelec romantický vo svojej podstate, Bartók ma núti, aby som sa vrátil k pôvodnej otázke. Nie, nie je to len hudobný prejav, hudobná reč, čo je dôležité; dôležitým je posolstvo, ktoré je v ňom obsiahnuté. To je tým zarážajúcejšie, že Bartók ako človek bol bytosťou najmlčanlivejšou, najnepreniknuteľnejšou, najmenej komunikatívnou. Preto by sme klamali, priznajme si, že výjímč dvatři prípady, nič z toho, čo sa dočítame v jeho listoch, neprevyšuje to, čo by mohol napísať a myslieť si každý priemerný kultúrny človek. Nečakajme teda, že tajomstvo jeho osobnosti nájdeme v jeho listoch. Často sa cítujú niektoré jeho listy St. Geyerovej. Ja v nich nevidím nič mimoriadneho, iba individuálny prejav. Nič v nich nevidím z veľkej postavy, ako vystupuje z celého svojho diela a života. Ja v celom tom diele a živote vidím človeka, ktorý sa ocitol neriešiteľne sám a odsúdený na mlčanie. Sám, lebo pohrúžený do svojho vnútorného sveta, kam sa utieka každú chvíľu sklamaný spoločnosťou, narážajúci na nepochopenie svojich túžob, ráňaný vo svojom presvedčení, a premýšľajúci v tejto hlbokéj osamotenosti o osudoch ľudstva, o smútku z existencie, o nemožnosti riešenia. Odsúdený k mlčaniu, lebo vzťahy, ktoré každodenný život vytvoril medzi bytosťami, aj najbližšími a priateľmi, neumožňujú naozajstnú komunikáciu. Ak by mala existovať, musela by tu byť možnosť vzájomne si dávať a prijímať. Zdá sa však, že Bartók čoskoro zbadal, že je to nemožné, zdá sa, že sa vzdal pokusov o nemožné v prospech svojho umenia, lebo jeho hudba získava na hĺbke, obohacuje sa v smere duchovnej a emocionálnej reality, ozajstnej reality poetickej a humanitnej. Práve táto realita je jeho posolstvom a znova opakujem, aby toto posolstvo mohol vyjadriť a oboznámiť s ním svet, vytvoril si onu hudobnú reč, onen hudobný prejav, ktorý som nazval skvelým a jedinečným.

To, že sa Bartók svojimi hudobnými skladbami usiloval o bratstvo medzi národmi, je úmysel zaiste veľmi pekný, ale mne sa zdá, že je to niečo čiste utopické. Veď národ Európy, ktorý najčastejšie a s najväčším presvedčením spievala Seid umschlungen Millionen, je práve tým národom, ktorý sa najmenej osvedčil z hľadiska ľudstva. Bolo to hádam iróniou osudu, ale isté je, že bratstvo medzi národmi sa ťažko realizuje prostriedkami estetiky. Skôr závisí od spoločenských, ekonomických a, žiaľ, vojenských faktorov. Ale ľudstvo pomaly objavuje a začína chápať, že súčasník v Bartókovom diele môže nájsť ozvenu toho, čo hýbe jeho vnútróm, rozumom a citmi, že Bartók mu prináša o tom posolstvo, ktoré nikde inde nenájdeme. Niekde som čítal výrok čínskeho filozofa: Hudba, to je niečo, čo nás spája. Myslím, že tento výrok nám veľa vysvetľuje.

Prel.: R. Kliský

DENIS DILLE

Miloslav Kabeláč o svojej práci

Bolo snečné februárové popoludnie, keď našiel M. Kabeláč voľnú hodinku, aby mi porozprával o priebehu svojej práce na VII. symfónii a aby zhrnul niektoré svoje tvorivé zásady a názory. Nebol to rozhovor alebo interview, skôr monológ, ktorý nepotreboval ľaciu silu mnohých otázok. Predkládam ho takmer bez zmeny tak, ako voľne plynul.

Pred 14 dňami som dokončil VII. symfóniu. Jej vznik po vonkajšej stránke súvisí s tohoročným festivalom Prážská jar, na ktorom má hrať Südwestfunk Sinfonieorchester Baden-Baden (s dirigentom Ernestom Bourom). Na druhom z jeho dvoch koncertov má sa uviesť česká novinka. Asi pred rokom mi zástupca festivalu oznámil, že ma pre túto príležitosť požiadať o nové dielo. Za rok dať vec na čistý papier pre takýto účel by pre mňa nebolo možné. Urobiť skladbu neznamená pre mňa urobiť ju len hudobne, musí mi zodpovedať nielen ako muzikantovi, ale ako umelcovi vôbec. Vrátil som sa preto ku svojim plánom spred 10 až 15 rokov, keď som rozpracoval jednu skladbu. Táto retrospektíva mi pomohla a rozhodol som sa, že dielo napíšem.

Čo to je, ten plán? Pri kompozícii Mystéria času som pripravoval súčasne tri skladby tohto charakteru. Druhá mala byť Mysteriom vzniku a zániku, alebo počiatku a konca. Práve k nej som sa vrátil. Pochopiteľne, teraz som všetko riešil hudobne aj obsahovo inakšie, ale starý plán mi predsa dal pocit pokoja, ktorý je pre mňa nesmierne dôležitým psychologickým momentom. Toto všetko bola teda jedna stránka okolností, vplyvujúcich na vznik novej symfónie.

Druhý podnet súvisí so skladbou na texty biblických žalmov. Vec bola vtedy skoro hotová, no neurobil som ju. Mysterium vzniku a zániku bolo orchestrálne, toto dielo bolo najprv pre zbor, potom pre zbor a organ a v konečnej časti pre zbor, organ a orchester.

Tretím podnetom bola ešte jedna zamýšľaná skladba, tiež na texty z biblie. To boli tri základné pramene, z ktorých vyrástla VII. symfónia.

Je to symfónia s recitáciou, používa biblické slová a moje slová. Toto dielo je vo všetkom odlišné od predchádzajúcich symfónií. Každá moja ďalšia symfónia je iná než predchádzajúca. V texte recitácie sa použili slová z Evanjelia sv. Jána a Zjavenia sv. Jána. Zámerne hovorím slová, nie sú to časti biblického textu, ale práve len slová. Veľa ďalších som si dotvoril sám (pretože v mnohých prípadoch som potreboval napr. významovo inverzné slová).

Po obsahovej stránke staviam pred počiatok večnosť a za koniec opäť večnosť, ktorá rámcuje symfóniu. Večnosť bola pred Alfou i Omegou. To je teda zásah do biblickej koncepcie (na počiatku bolo Slovo), je to polemika s ňou. Robí zo začiatku otázku, zo slova, z Boha otázku. To sú krajné časti: dotyk večnosti, vzniku života a jeho premena v človeka ako filozofický pojem. Druhá z troch častí je najdlhšia, týka sa človeka. A tu dôležité odbočenie:

Mám záľubu v orientálnej hudbe, čo je dobre známe. Našiel som raz zápis melódie z Novej Guineji: Žalospev (zapisal E. M. von Hornbostel, nakrútil R. Neuhaus, r. 1919). Má úžasné napätie. Je to melódia, ktorá ma prenasleduje už dvadsať rokov. Použil som ju voľne v klavírnom cykle Cudzokrajné motívy, v cykle spevov Ohlasy diaľav a napokon v Osmich invenciách pre bicie nástroje. Tam pôsobia skorej ako inšpirácia, ktorú nemožno vystopovať. Táto melódia sa mala citovať v Mysteriu počiatku a konca a teraz sa konečne objavuje v VII. symfónii v druhej časti. Najprv len ako rytmus, potom vo vzdialených variáciách, až na záver sa ozve v pôvodnom znení (saxofón). Jedine to ostalo z pôvodného plánu Mystéria počiatku a konca. Inak druhá časť je koncipovaná zo slov Apokalypsy, ale len zo slov. Začína sa ako „otvorená kniha“ — do budúcnosti a končí v inverzii ako „otvorená kniha“ — do minulosti.

Dramatickou špičkou celej symfónie je Golgota. Tam zomiera nie Kristus, ale človek, ktorýkoľvek človek zomierajúci za svoje presvedčenie. Je to obeť, ktorá je najvyšším morálnym vypätím človeka, no súčasne najväčším zločinom spoločnosti žiadajúcej túto obeť.

Dôležité je použitie textu a práce so slovami. V texte nie je napr. ani jedno sloveso. Väčšinou sú to podstatné mená a zvyšok tvoria prídavné mená. Sú to slová o samote. V druhej vete sú síce vety, ale len stručné, bez slovies, len výnimočne vo väčších zoskupeniach (napr. kniha života, kniha životov počatých...).

K tejto metóde ma viedli dva dôvody. Jeden hudobný a druhý azda možno povedať fi-

lozofický. Ak poviem napr. „slovo“ a nič viac, má to veľkú obsahovú šírku. Slová idúce za sebou obsah zužujú. Sled viacerých slov smeruje už k určitému významu, a ten má nakoniec len jeden výklad. Využívam teda šírku obsahu slova, voľnosť jeho výkladu, ale tiež cestu od významovej šírky slova až po jeho naprostú jednoznačnosť. Preto niektoré partie textu znejú napr. takto: „Svetlo. Život. Ľudia — svetlo ľudí. Večnosť. Večnosť od večnosti. Večnosť do večnosti.“

Hudobne to nie je ani melodráma ani Sprechgesang. Slovo je len niekedy interpunkciou v hudbe, vo forme. Asi ako bodka alebo titulok. Inokedy je v obrátenej situácii, hlavná myšlienka leží v slove, text je nadradený. Najprv som pri kompozícii postupoval oddelene: písal som hudbu zvlášť, celkom nezávisle od textu, a obrátene. Až v druhej fáze som spájal skice dovedna. Vznikali súhry a disproporcie a došlo k veľmi zaujímavému vzájomnému ovplyvňovaniu, objavil sa aj nový okruh problémov. Bolo zaujímavé, ako niekde všetko splynulo, ako sa tónové tvary ukázali totožné s filozofickým postupom. Iste je z toho všetkého zrejmé, že hudbu i text nevyhnutne musela písať jedna osoba.

Tónový materiál je organizovaný mojim vlastným spôsobom, ktorý sa dá datovať asi od r. 1939 (sexteto, mužské zbory). Používam tónorod periodicky sa opakujúci po kvinte, a nie po oktáve. Pre nás je zárezom oktáva, pre mňa kvinta. Tým vzniká veľmi bohatý tónový materiál. Opakovanie po kvinte mení tóny a ich pomery. Možností je oveľa viac ako napr. v dodekafónii. Je to zložitá vec, nechcem ju tu príliš rozvádzať. Materiál sa rozrastá do obrovského tónorodu, ktorý je v podstate modulujúci, no pritom je stále jeden. Je to istý druh serializmu. V rámci tejto veľkej série však pracujem tónálne v najvoľnejšom i v naprisnejšom zmysle slova.

V závere druhej časti je citácia tej melódie z Novej Guineji. Je v pentatonickej stupnici. Je zaujímavé, že keď táto melódia nakoniec zaznie v pôvodnom zápise, zdá sa, akoby logicky vyplývala zo svojich obmien v rámci mojich kvintových útvarov. Ešte by som rád dodal, že v druhej časti transponujem do svojho systému Dies irae. Je to, pravda, pretavené do radu, a koho na to neupozorním, nepozná to.

Na svojej metóde kompozičnej techniky som pracoval veľa rokov, tu však naplno dozrieva. Má vlastný tónový materiál a jeho vlastnú organizáciu. Je to výsledok procesu, logického vývoja, ktorý začal roku 1939.

V súvislosti s mojou kompozičnou metódou sa niektorí ľudia pýtajú, či je to hudba avantgardná, alebo tradičná, Robí im to veľkú starosť; jedni tvrdia to, druhí ono.

Myslím si, že moja hudba je avantgardná, lebo prináša nové veci. Pravda, pritom zachováva mnoho skúseností z minulosti, ktoré nemožno zahodiť. Som napríklad vyznavačom tonality. No nesmie sa to vulgarizovať. Nejde o tonalitu v starom zmysle slova alebo dokonca o diatoniku. Použijem tu paralelu s kozmológiou. Všetko na svete i vo vesmíre má centrum, okolo ktorého cirkulujú: mesiac, zem, slnečná sústava, galaxie. Je to napr. aj v ľudskom živote, v rodine, v spoločnosti. Existuje síce odtrhnutie od centra, ale preto, aby sa vytvorilo nové centrum (napr. dieťa odchádza z rodiny, aby založilo novú). Všade sú vzťahy, vzťahy medzi nadradenosťou a podradenosťou, medzi nezávislosťou a závislosťou. V hudbe pre mňa tento princíp reprezentuje tonalita.

Aby nedošlo k omylu, som za punktualizmus. Je mi jasné, akú obrovskú energiu môže priniesť narušenie gravitačných síl. Je to však princíp, o ktorom som vždy hovoril, že s ním nemožno pracovať trvale. Je to v hudbe určitá etapa, skúška sily samostatného tónu. Je to etapa nevyhnutná, no dočasná.

Existujú názory, že rastie nový typ univerzálneho umeleckého slohu. Má podľa vás v týchto súvislostiach ešte význam otázka národnosti?

Rozhodne prínos hudby určitých národov ostane zachovaný, a to z dvoch dôvodov: 1. Sú určité národy, ktoré majú viac nadania, a sú také, ktoré ho majú menej. Slovania a Románi sú na tom napr. v hudbe dobre. 2. Existujú určité princípy hudobného myslenia, ktoré sa oživujú na základe národnej tradície. Túto skutočnosť možno vidieť na hudbe japonskej. Tam niektorí mladí skladatelia dokázali spojiť výsledky európskej avantgardy s princípmi hudobného myslenia tradičnej hudby. Vzniká tak nové, osobité, súčasné umenie. Pravda, otázka je zložitá a nad mnohými problémami ostáva ešte otáznik.

Ako sa pozeráte na potrebu čistoty štýlu? Niektorí skladatelia neradi vidia miešanie štýlov, najmä miešanie Novej a tradičnej hudby.

Štýly sa miešať nedajú. To však neznamená, že by sa nemohol objaviť autor alebo die- lo, kde by sa štýly miešali. Je to prípustná výnimočnosť ako umelecký počin, a nie ako princíp. Niektorí autori, zástancovia miešania štýlov, dovoľávajú sa napr. Mahlera alebo Šostakoviča. Lenže to nezastrie skutočnosť, že necítia vlastný štýl alebo aspoň štýl doby. Veď každá doba mala svoj štýl, aj keď si toho nebola vedomá.

Zaznamenal Jiří Pilka

NÁZORY

mladých na hudbu II.

Nadväzujúc na rebríček z minulého čísla, chceme v tejto časti ankety venovať pozornosť vážnej hudbe, jednak vo všeobecnosti, jednak jej jednotlivým žánrom. Predpokladáme, že sa nám podarí aspoň čiastočne objasniť jej umiestnenie v celkovom poradí i umiestnenie jej jednotlivých žánrov.

PROBLEMATIKA II.: Vážna hudba

Veľa sa v súčasnosti polemizuje o modernej hudbe. Súčasne však dnes ožívajú snahy o renesanciu starej hudby. V tomto zmysle sme zamerali aj okruh otázok, s ktorými sme sa obracali na mladých ľudí.

a) moderná hudba

Predovšetkým...

... má význam hrať aj najmodernejšiu hudbu... nemali by sa proti tomu stavať...
každý noviniek treba dať právo na uplatnenie... (20-roč. zamestnaný)

Hoci...

... moderná hudba sa mi nepáči... prekáža v nej to pretechnizovanie... rôzne technické princípy, na základe ktorých je tvorená... (23-roč. vysokoškolák)

Dôvodom je...

... moderná hudba sa mi zdá chaotickejšia... vyhovuje psychicky nevyrovnanému človeku... (25-roč. vysokoškolák)

Ale...

... zo súčasných predstaviteľov mladej skladateľskej generácie poznám Mira Bázlika a Ilju Zeljenku. Počula som niektoré ich skladby — neviem ich menovať — ale môžem povedať, že mi imponujú... pravdaže aj Suchoňa poznám... nevidela som síce jeho opery, ale niektoré skladby poznám z rozhlasu a televízie...

Aby sme dokreslili oblasť modernej hudby, treba sa ešte zmieniť o elektronickej hudbe (veľa mladých ľudí o nej v súvislosti s modernou hudbou hovorí).

Hoci...

... elektronickú hudbu robí hudobník a je teda predpoklad, že bude pôsobiť emocionálne... (21-roč. vysokoškolák)

Predsa

... elektronická hudba vyvoláva nie emocionálne pocity, ale čosi opačné... vo mne vyvoláva depresiu, pôsobí na mňa dráždivo, vyvoláva vo mne nervozitu a nepokoj... (22-roč. zamestnaná)

Prevláda teda názor...

... elektronická hudba nie je hudbou... je to iba nahraté... nie je za tým človek — ako napr. keď hrá klavirista... je to bez citu... (kolektív žiakov SVŠ, 16-roč.)

Prečo?

... neviem vôbec, či to je hudba... Zeljenka nepochodí dlho s takou hudbou... je to pekná práca, ale vytvárať si všelijaké zvuky, hlavne ak sa to nevzáže na historicky používané nástroje a hudobné prvky... (23-roč. vysokoškolák)

Ozývajú sa aj takéto hlasy...

... elektronickú hudbu vyvolal rozmach techniky... myslím, že ak sa to neskĺzne do experimentovania, možno to považovať za umenie... (25-roč. vysokoškolák)

A napokon odporúčanie...

... takáto hudba by sa mala používať ako zvuková kulisa... (20-roč. vysokoškolák)

b) stará hudba:

Tažko vymedziť pojem stará hudba (podobne, ako je ťažké určiť, čo je moderná hudba). Ale to napokon nebolo ani našou úlohou. Aby sme však boli konkrétnejší, obmedzili sme sa v oblasti starej hudby na barokovú hudbu.

Požiadavka...

... starej hudbe treba dať súčasného ducha... v originálnej podobe sú niektoré skladby nečasové... (20-roč. vysokoškolák)

sa strieda s názorom...

... stará hudba sa musí hrať v pôvodnej podobe... musí sa udržať duch skladby... aktualizáciou sa môžu stratiť jej hodnoty... aktualizácia závisí od kvality, s akou je predvedená... ak skladba nie je schopná aktualizácie dnes, možno bude inokedy... (23-roč. vysokoškolák)

Ale...

... interpretácia starej hudby je nevyhnutná... pre jej muzeálnu hodnotu... treba ju uvádzať v pôvodných nástrojových obsadeniach, Swingle Singers je približenie k širšiemu vkusu... môžu priviesť k záujmu o starú hudbu širší okruh ľudí...

(25-roč. vysokoškolák)

Záverom ešte jedna úvaha a porovnanie...

... Ako na mňa pôsobí súčasná hudba a hudba predošlých období? ... je veľmi ťažké diferencovať tieto dve základné veci. Myslím, že ani čas nie je v tomto prípade najmädnejší... človek potrebuje poznať klasickú hudbu, aby mohol, alebo nemohol povedať, že moderná hudba je zlá. Ak človek hovorí, že toto je dobré a toto zlé, je to vec pocitov, a tieto sú vždy subjektívne... to sú dva momenty na porovnanie... môžem povedať, že mám rada klasickú hudbu aj modernú... Mám veľmi rada hudbu Wiliama Bukového. Videla som jeho Rozkaz a počula som niektoré jeho skladby aj v rozhlase. Budem však hovoriť o Rozkaze. Rada by som túto hudbu porovnala s Mozartovou Malou nočnou hudbou. To je veľmi jemný a citlivý spôsob vyjadrovania sa. Naopak Bukový — čo sa týka bezprostrednosti a impulzivnosti, tie znaky úzko súvisia s dobou, v ktorej bolo dielo skomponované.

(21-roč. vysokoškoláčka)

Prejdime teraz k jednotlivým žánrom!

Scénická a koncertná hudba:

... mám radšej scénickú hudbu, lebo súvisí s vizuálnym dojmom...

(21-roč. vysokoškolák)

... mám radšej koncertnú hudbu, lebo pri scénickej sa hudba dáva do súvislosti s pohybom a slovom a to ju čiastočne obmedzuje...

(23-roč. vysokoškolák)

Čo niekomu prekáža, to iný požaduje...
pokúsme sa ísť trochu viac do hĺbky.

... mám radšej divadlo, lebo od malička som tam chodila... keď hrajú určité predstavenie, je tam aj určité ovzdušie...

(18-roč. stredoškôlka)

... mám radšej koncertnú hudbu nesprostredkovane... je to vec návyku... najviac som sa s ňou dostal do styku...

(25-roč. vysokoškolák)

Zdá sa, že treba ísť ešte viac do hĺbky a prebrať si obidva z uvedených žánrov samostatne.

A. scénická hudba — opera a balet

... opera nemá v súčasnosti význam... na modernú operu sa treba sústrediť... prvoradá je v nej hudba... scéna nie je dôležitá...

(22-roč. vysokoškolák)

... nemám rada operu ako žánr, celok, iba samostatné árie... prekáža mi súčasný priebeh deja a hudby... dôležitá je technická realizácia opery...

(23-roč. vysokoškoláčka)

... opera musí byť perfektne technicky predvedená... nesmie sa stať prípad, ako keď sme boli na Tosce... Tosce skáčucej z mosta sa zachytil plášť... v hľadisku to vyvolalo smiech...

(kolektív žiakov SVŠ, 16-roč.)

... Peter a Lucia podľa mňa nevystihuje náladu predlohy... v opere sa mi to zdalo strohé, neprirodzené a myslím si, že hudba nevyjadruje to, čo som si pod dojmom čítania predstavovala... Konzul je lepší... námet je lepšie vyjadrený hudbou... napr. ako zomiera jedna z hlavných hrdiniek opery, ktorá sa otrávi plynom — vidí rôzne vidiny... toto znázorňuje aj hudba...

Historické námety sa ťažko zobrazujú v opere, napr. taká bitka... v Konzulovi je to lepšie... dej je koncentrovaný na jedno miesto... historické opery sa „nemestia“ do javiska... Suchoňov Svätopluk je rozvláčne dielo... sú to rôzne deje... v Konzulovi je iba jeden, a to je prijateľnejšie... kostýmy a scéna v historických operách sú nedostačujúce...

(kolektív žiakov SVŠ, 16-roč.)

Prečo chodí mladý človek do hudobného divadla?

Tažko povedať, či chodí sledovať dej a prekáža mu hudba, alebo naopak. Málokto je však schopný vnímať simultánnosť viacerých zložiek a málokto je schopný poňať scénické dielo ako žánr v jeho špecifičnosti. Spočíva to v nedostatku skúsenosti? Hodnotí sa primárne predloha, scéna, kostýmy, technická realizácia atď., ale hudba sa často chá-

pe iba ako doplňujúci moment k deju a jej pôsobenie, ako sa zdá, často závisí od toho, ako opisuje, či „zvýrazňuje“ dej.

Podobne je to s baletom.

...moderný balet existuje, moderná opera nie je možná... dnes žijeme ináč... vzťahy medzi ľuďmi sú iné... ale mala by sa aj táto problematika dať zobrazit' v umení... kazí to technika... svet je pretechnizovaný a to je práve to, čo je cudzie pre hudbu... v baletе je tento moment lepšie vyjadriteľný... (uvádza Svätenie jari) (21-roč. vysokoškolač)

...v opere sa tiež dá zvýrazniť dnešná doba... závisí to od obľuby modernej hudby... balet má väčšie možnosti zvýrazňovať dobu... (23-roč. vysokoškolač)

...balet je primitívny... hudba je dostačujúca, netreba tancovať... hudba má svoj dej, aj balet má svoj dej... načo sú potrebné dva deje?... (kolektív žiakov SVŠ, 16-roč.)

...balet má význam i dnes... estetický dojem jednoty vizuálnej a hudobnej zložky je účinný... (25-roč. vysokoškolač)

Zaujímavé je takéto porovnanie:

...moderný balet v porovnaní so starým (Raymonda — Ikaros)... v historických baletoch pôsobí na mňa dej... dá sa v nich lepšie tancovať... poskytujú bohatšie figúry... v Ikarosovi sa iba hopká...

...nepáčia sa mi klasické rozprávkové balety (hoci sa mi páčili, keď som bol malý) napr. Peter a vlk, Skrínka hračiek, ale pre deti je to potrebné... nepáčia sa mi moderné balety, sú príliš fantastické... (kolektív žiakov SVŠ, 16-roč.)

B. koncertná hudba — symfonická a komorná:

Oblúba symfonickej hudby je často motivovaná takto:

...na mňa orchester preto pôsobí lepšie, lebo hrá viacej hráčov...

...zdá sa mi to veľkolepšie ako keď hrá jeden huslista alebo klavirista... týchto by malo počúvať menej ľudí...

teda: orchester je pre veľa ľudí

sólový recitál pre málo ľudí

ale už z toho istého kolektívu (žiaci SVŠ, 16-roč.) sa ozýva námietka...

...nezáleží na tom, koľko ľudí to počúva, každý má svoj vlastný svet, tí ostatní mu nemusia pri vnímaní hudby prekážať...

v porovnaní so symfonickou...

...komorná hudba je taká milšia, prostejšia... jednoduché kvarteta — krajšie to znie... keď hrá symfonický orchester, to je mohutnosť... (kolektív žiakov SVŠ, 16-roč.)

...komorná hudba sa mi prihovára najbližším spôsobom... je to intímnejší spôsob výrazu... podmieňuje to aj menší počet nástrojov... (25-roč. vysokoškolač)

...symfonická hudba ma prekvapuje svojou mohutnosťou... sledujem zmeny deja hudby... to ma zaujme a rozrušuje... ak by vystupoval nejaký sólista, hoci svetoznámy, to by ma unavovalo... ale niektoré skladby mám rád, napr. Čajkovského koncert b mol... každá skladba je po viacerých vypočutiach únavná... hudba musí mať nejakú myšlienku (hudobnú)... vždy čakám, kedy sa zjaví... (kolektív žiakov SVŠ, 16-roč.)

tým sme sa však dostali už do novej oblasti.

Programová a absolútna hudba:

...mám radšej programovú hudbu... ak poznám program, sledujem ako ho skladateľ cítil... ak nepoznám dej, alebo ho hudba nemá, počúvam ju čiste svojsky a mám pritom vlastné predstavy... (20-roč. zamestnaný)

niekto teda potrebuje „dejového sprievodcu“...

...ak človek pozná príbeh, udalosť na základe ktorého bola hudba komponovaná, vie sa v nej lepšie orientovať... (18-roč. stredoškolačka)

niekomu stačí hudba...

...som za absolútnu hudbu... nie je obmedzená ani fantázia, ani predstavivosť... ani pri jej tvorení, ani pri jej vnímaní... (kolektív SVŠ, 16-roč.)

Zborový spev — 4. miesto:

Čo je toho príčinou?

...zborový spev nemajú ľudia radi... ani nie je u nás natoľko populárny ako napr. v Maďarsku... tam ho pestujú a je aj obľúbený... zborový spev treba popularizovať... treba ho predviesť ľuďom a netreba sa ich pýtať, či to chcú, alebo nie... treba vyjsť, zaspievať, ale hlavne robiť to kvalitne... (22-roč. zamestnaný)

...zborovému spevu treba rozumieť... treba vedieť rozlišovať jednotlivé hlasy, vedieť čosi o hlasovej výchove a pod... niektorá skladba pôsobí na mňa ako zborová symfónia a pritom zborový spev obzvlášť nemilujem... (22-roč. zamestnaná)

...k oblasti zborového spevu máme menší dostup v porovnaní napr. so symfonickou hudbou... (kolektív SVŠ, 16-roč.)

niekto však diferencuje...

...nepáči sa mi mužský zborový spev... ak muži vysoko spievajú... znie to neprirodzene... ženské a detské zbory sa mi páčia, hlavne viachlasé...

...páčia sa mi cirkevné zborové skladby... majú najväčšiu hlasovú škálu a krásnu melodiku... (kolektív SVŠ, 16-roč.)

(Pokračovanie v ďalšom čísle: Zábavná hudba, kritika, dramaturgia, hudobné vzdelanie a pod.)

ŠTEFAN KLIMO ml., LUBOMÍR CHALUPKA

List redakcii

Vážení soudruzi,
v 10. čísle loňského ročníku Slovenské hudby jste uveřejnili článek Mariána Juríka z mezinárodních festivalů o záhřebském biennale. V odstavci Post scriptum M. Jurík píše: „... Okrem toho sa dá cez tento festival dobre prenikať do sveta. No nepôjde to cez našu absenciu, ani cez také spôsoby, aké má CHF alebo HIS, ktorý na takomšiu výstavu neposlal ani jednu slovenskú partitúru!“ V záujmu vzájomnej dôvery a ďalšej spolupráce HIS se slovenskými skladateli Vás prosím, aby ste uveřejnili toto psaní.

Dopisem ze dne 16. I. 1967 nás vyzval ředitel záhřebského biennale Josip Stojanović, abychom se zúčastnili výstavy hudebnin, tentokrát — jak psal — velmi omezené, u příležitosti festivalu. V dopise k tomu píše: „Wir ersuchen Sie nun, uns nach einiger Wahl 2–5 repräsentative Exemplare von Ausgaben moderner Musik Ihres Verlages zuzusenden. Bei der Wahl bitten wir, besonders Augenmerk auf ästhetisch interessante Titelseiten zu haben.“ V případě slovenské hudby moderních směrů, o které jsme se domnívali, že by mohla účastníky tohoto festivalu zajímat, měli jsme bohužel výběr více než jednoduchý. Tiskem vyšla jen partitúra smyčcového kvartetu Ilji Zeljenky. Dále jsme poslali 8 invencí M. Kabeláče, Dialogy J. Kapra, 3. kvartet M. Kopelenty a Sonety na Shakespeara Zb. Vostřáka. Příjem zaslaných hudebnin nám byl potvrzen dopisem z 27. 2. 1967. Pravda je, že by bylo patrně bývalo lépe nedržet se estetických požadavků pořadatele a poslat mu výstavku místo jedné z českých dalších partitúr slovenského autora, třeba jen rozmonženu.

Ze zprávy ředitele CHF s. Vladimíra Ševčíka

z cesty na biennale jsme se ke svému překvapení dověděli, že na výstavce byly vystaveny tyto partitury: 4. kvartet J. Felda, Etudy a eseje K. Slavického, Variace na téma a smrt J. Rychlíka O. Máchy, Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy L. Fišera, Sonety na Shakespeara Zb. Vostřáka, 3. kvartet M. Kopelenty a 8 invencí M. Kabeláče. Z partitúr námí poslaných nebyl vystaven Zeljenka a Kapr. Protože obě naše hudební vydavatelství přý do Záhřebu žádné partitury nezasílala, dostaly se tam zřejmě soukromnou cestou. Kdo z funkcionářů záhřebského biennale provedl definiční výběr exponátů, nám není známo. I když je potěšitelné, že byl počet vystavovaných autorů zvýšen z pěti na sedm, byl tím nesporně silně zkrácen obraz soudobé moderní hudby v Československu.

Marián Jurík nebyl jediný, kdo kritizoval čs. účast na výstavě v Záhřebu. Na nedostatečnou šíři výběru poukazoval již Václav Kučera ve své cestovní zprávě, jejíž výpis nám zaslal SCSS.

Napříště bude třeba, aby HIS lépe provedl výběr partitúr pro výstavu, tentokrát tam např. naší vinou nebyli zastoupeni moravští skladatelé. Bude však bezpodmínečně nutné, aby se záhřebského biennale zúčastnil pracovník HIS, který by nejen dohlédl na to, aby na oficiální výstavce nedošlo k podobným nesrovnalostem jako loni, ale co je nejdůležitější, který by měl s sebou všechny vydané a rozmnožené partitury a desky zajímavé pro účastníky festivalu a mohl tak sám účinně doplnit to, čemu se na platformě poskytované hostitelem nedostane místa. V tom smyslu též schválil výbor CHF závěry cestovní zprávy s. Ševčíka.

Milena Galusková
vedoucí HIS

TVORBA

DEBUSSYHO JEUX

Námet a libreto: Václav Nižinský
Premiéra: 15. mája 1913, divadlo Champs
Élysées

Vo svojich objednávkach sa Sergej Da-
gilev, vedúca osobnosť ruského baletu, ob-
rátil aj na Debussyho a požiadal ho
o skomponovanie baletu pre svoj slávny
súbor. Predtým už tento súbor scénicky
predviedol Faunovo odpoludnie, kde Nižin-
ský stelesnil fauna. Tentoraz však chcel
Dagilev skutočný balet, ale zrejme s po-
žiadavkou, že sa uplatnia aj jeho hlavné
hviezdy. Navyše mal tento balet reprezen-
tovať „nový vek“, a preto sa v ňom mala
odraziť aj športová tematika.

VZŤAH LIBRETO-HUDBA

Libreto baletu napísal Nižinský. Bolo
o ňom známe, že hoci je výborný tanečník,
má slabší zmysel pre hudbu. Zdá sa, že
skôr postihoval metrrytmické kvality
hudby než jej „celkový obraz“. Asi sa prí-
liš nezamýšľal nad poslaním hudby v bale-
te a pri stavbe libreta sa díval na celú zá-
ležitosť z hľadiska „technickej“ koncepcie
libreta — prihliadal predovšetkým na po-
žiadavky baletnej zložky. Celý balet je
preto koncipovaný ako sled sólových vý-
stupov troch postáv vystriedaný niekde ich
„ansámbliami“.

„Obsah“ baletu je v podstate dosť banálny
príbeh — zdá sa však, že v tých časoch
módny. Požadovaná športová tematika je
tu zastúpená iba formálne a mihne sa iba
kdesi „v druhom pláne“. Ani moment aktu-
álnosti nie je tým obzvlášť vyzdvihnutý.
Základným motívom baletu je láska, ale
dej je po divadelnej stránke temer bez-
konfliktový, resp. jeho konflikt je dosť na-
ivný a tak trochu vykonštruovaný.

Takéto libreto dostal do rúk skladateľ,
ktorý na otázku aký básnik mu vyhovuje
ako libretista, povedal: „Taký, ktorý ho-
voríac o veciach na polovicu, dovolil by mi
ponechať si vlastný dojem, ktorý by mi ne-
prikazoval despoticky „vypracovávanie
scén“, ale dovolil by mi keď-tu viacej
umenia, ako to chce on sám. Túžim po tex-
toch, ktoré by mi neprikazovali vyplňanie

dlhých nudných scén, ktoré by mi posky-
tovali scény menlivé, rôzne čo do miesta
aj charakteru, kde postavy nerozprávajú,
ale žijú.“ Hoci sa tento výrok vzťahuje na
operné libreto, predsa máme možnosť
utvoriť si predstavu o tom, aké libreto De-
bussyho vo všeobecnosti vyhovovalo.

Libreto Jeux, žiaľ, takéto vlastnosti ne-
má. Okrem jedného momentu je až natoľ-
ko nenáročné, že neobmedzuje skladateľa
vo „vypracovávaní scén“. A zdá sa, že prá-
ve tento moment zavážil. Debussy skom-
ponoval hudobnú tanečnú poému, ktorej
čaro je ukryté jedine v hudbe. Je vynika-
júca a navyše koncentruje v sebe synte-
tické znaky Debussyho štýlu.

TEKTONIKA

Debussy vcelku prijal základnú „tech-
nickú“ koncepciu Nižinského, postaviť ba-
let ako sled tanečných scén, ale prispôso-
bil ju hudbe (čím sa napr. stratil práve
moment následnosti tancov). Skladba je
prekomponovaná, iba na začiatku a na
konci ju rámcujú krátka predohra a do-
hra. Sú harmonicky vybudované z identic-
kého materiálu. Dominujú v nich clustry,
postavené z tónov celotónovej stupnice.

HARMONICKÁ ZLOŽKA

nesie znaky vrcholnej syntézy v tejto ob-
lasti. Obsahuje všetky „systémy“, ktorými
Debussy obohatil tonalitu: celotónovú
stupnicu, pentatoniku, modálne rady. V ob-
lasti akordiky dominujú sledy kvintakor-
dov, septakordov (nefunkčné chápaných),
alebo ich výseky, zapojené do celkovej
harmonickej akcie jednak samostatne ako
súvislé pásma, jednak ako „podpora“ rôz-
nych melodicko-rytmických sledov. Najdô-
ležitejším znakom je však viacvrstevnatosť
harmónie tohto diela. Debussy okrem toho,
že využíva harmonické elementy „samo-
statne“, používa ich aj vo vzájomnej kon-
frontácii, jednak ako vrstvy prebiehajúce
horizontálne nad sebou, jednak ako prvky
vzájomne kontrastné.

V OBLASTI TEMATICKEJ

nenachádzame dlhšie jednotky tvaru tém.
V tejto kompozícii možno označiť iba tri
výraznejšie motívy. Jeden hneď v úvode,
ktorý sa viaže k „prirodnej“ atmosfére
baletu (jeho prvky sú antipicizované v pre-
dohre). Druhý „charakterizuje“ mladíka
(jedna z postáv baletu) a počas baletu ho
náznakovite „sprevádza“. Tretí je taneč-
ného charakteru. Tieto tri motívy však ne-
možno chápať ako stredobod tematického
rozvíjania, i keď túto „funkciu“ niekedy
„plnia“, ale skôr ako impulzy v rámci cel-
ku, ktorého elementy sú organizované špe-
cifickým spôsobom.

Temer každý tanec je charakterizovaný
vlastným tektonickým materiálom. Tento
materiál však podlieha ustavičnej zmene -
variácii a tektonické elementy sú ustavič-
ne konfrontované s materiálom novým ale-
bo variovaným starým. Variácia a ustavič-
ná konfrontácia hudobného materiálu —
to sú sily, ktoré usmerňujú hudobné dia-
nie v jeho neustálom napredovaní.

Treba však poukázať ešte na jednu
zvláštnosť tektoniky. Na základe jej spo-
mínaných „vlastností“ stačí iba zlomok už
uvedeného tektonického materiálu, aby sa
navodila „príslušná“ už predtým navodená
asociácia, čo značne prispieva k obohate-
niu asociálneho okruhu diváka (alebo po-
slucháča hudby) tohto baletu. Stačí tiež
zlomok i „silne“ variovaného materiálu,
aby sa vyvolal „príslušný“ rozruch v emo-
ciálnej oblasti.

DEBUSSYHO ESTETICKÉ KRÉDO

- nenávisť voči klasickému spôsobu or-
ganizácie tektoniky
- požiadavka, aby hudba pôsobila na emo-
ciálnu oblasť poslucháča
- aby sa páčila, aby zaujala predovšet-
kým svojou hudobnou krásou, nachádza
odraz aj v tejto skladbe.

Navyše možno povedať, že je to výlučne
hudba, ktorá je hlavným „aktérom“ tohto
baletu. A vďaka nej toto dielo, hoci iba na
koncertnom pódiu (hlavne v cudzine), na-
ďalej žije.

INSTRUMENTÁLNA ZLOŽKA A OR- CHESTRÁLNA SONORISTIKA

Skôr než sa pustíme do skúmania tohto
problému v Jeux, urobíme si malú exkur-
ziu do minulosti a pozrieme sa, ako sa
tento moment realizoval v predchádzajú-
cich Debussyho orchestrálnych skladbách.
Kým Faunovo odpoludnie a Nocturná sú
diela, kde dominuje sonorický moment
(ináč povedané: kde väčšina tektonických
prvkov má sonorické „účinky“), už v Mori,
ale hlavne v Obrazoch pre orchester sa za-
čína dôraznejšie uplatňovať aj tematická
(špecificky debussyovská) zložka. Zvu-
ková stránka týchto diel nie je však ochu-
dobnená. Neočarúva už natoľko svojou
zvukovou vágnosťou, ale zato vyniká zvu-
kovou rafinovanosťou. Porovnajme len
napr. partitúru Faunového odpoludnia s Ibé-
riou alebo Jarnými rondami! O čo viac je
v týchto partitúrach „zvukových efektov“
(delené sláčky, niekedy dvojité až trojité
osadenie drieb a plechov, používanie
„zvukomalebých“ nástrojov a pod.)! Ale
hlavne vyniká nová organizácia hudobnej
štruktúry. Je založená na rovnoprávnom
zastúpení sonorickej a tematickej zložky.
Rozhodne tieto diela už signalizujú synté-
zu — syntézu, ktorá sa neskôr uskutočnila
v Jeux.

zu — syntézu, ktorá sa neskôr uskutočnila
v Jeux.

Jeux predstavujú jednoliaty zvukový
komplex, pestrý vo svojich detailoch, ale
koncentrovaný a hutný v celosti. I keď
niektoré miesta pripomínajú po zvukovej
stránke scénické diela Bartóka a zvuko-
vosť raného Stravinského, rozhodne ne-
možno hovoriť o známkach epigónstva ale-
bo podobne. Táto hudba je potvrdením to-
ho, že Debussy sa v tejto oblasti dopracoval
niekde podobných výsledkov ako jeho
kolegovia. Za ním však rozhodne stojí je-
ho vlastná tvorivá cesta.

Zvláštnou črtou hudby (oproti pred-
chádzajúcim spomínaným skladbám) je jej
expresívny moment. Ide však o špecifický
debussiovský expresionizmus, o výrazovú
vypätosť, ku ktorej sa skladateľ dopracoval
sám, na základe vlastného skladateľ-
ského vývoja. Aj v tejto oblasti nadväzuje
na vlastné výdobytky z predchádzajúceho
vývoja.

Celkove teda možno konštatovať, že so-
norická zložka tohto diela je „zemitejšia“,
že je viac spätá s ostatnými tektonickými
elementami, čo však pre ňu samotnú vôbec
neznačí obmedzenie. Dosiaľ ostatné tekto-
nické elementy „podporovali“ sonorickú
zložku, teraz sonorická zložka umožňuje
ich „výraznejšiu“ realizáciu a výsledný ce-
lok vyrastá z tejto ich vzájomnej sym-
biózy.

TANEČNOSŤ

Dôležitým momentom v hudbe tohto ba-
letu je (okrem jej rýdzo hudobných hod-
nôt) jej tanečnosť. Hudba sa nesústreďuje
na kresbu tanečných pohybov, ale v účin-
nej skratke vyjadruje „atmosféru“ náme-
tu, charakter jednotlivých tancov. Debus-
syho zaujíma predovšetkým kto tanec tan-
cuje a čo ním vyjadruje.

V porovnaní s „tanečnou problematikou“
v ostatnej tvorbe (hlavne klavírnej a or-
chestrálnej) možno povedať, že hudba sa
tu sústreďuje prevažne na vystihnutie
štruktúrnych zvláštností a vlastností
jednotlivých tancov (napr. habanery);
v baletе nenájdeme ani jeden „štylizova-
ný“ tanec (až na náznaky valčíka v záve-
re). Tanečnosť je vlastnosťou hudby. Akcia
na javisku je pre Debussyho akciou kona-
júcich postáv, a nie príbehom, ktorého vy-
konávateľmi sú postavy baletu.

Tak ako v Debussyho estetike aj v ba-
lete má svoje miesto

PRIRODNÁ TEMATIKA

Nie je náhoda, že harmónia citov vystu-
pujúcich postáv nachádza svoj odraz a
dozrievanie v okolitej prírode. Je to ty-
pický debussiovský moment. Príroda hrá

Hudobný život

Veľká opera skomornená

G. Verdi: Don Carlos
Dirigent: Anton Buranovský
Režisér: Ilja Hylas a. h.
Výtvarník: Pavol Herchl
DJGT Banská Bystrica

Stvárniť na banskobystričskom javištiatku Verdiho pompézne dielo, napísané pre Paríž, nebolo určite ľahké. Ale tamojší výtvarník Herchl má už s prekonávaním priestorových problémov bohaté skúsenosti. Tentoraz tmavý horizont spestril michelangelovským torzom, rozdeleným do niektorých obdĺžnikov v kovových rámoch: zväčša tvoria zadnú „stenu“, no v niektorých obrazoch sa niektoré vysúvajú dopredu a v kontexte s inými doplnkami (sarkofág, kríž, stôl, kreslo a i.) tvoria jednoduchý, ale funkčný rámec deja. Navyše dáva možnosť jeho základnú tragickú atmosféru umocniť nevťeravým, no o to účinnejším použitím svetelného parku a spestriť ju štýlovými, bohatými kostýmami (sú taktiež realizáciou návrhu výtvarníka). No najmä dávajú fundament pre realizáciu režisérovho zámeru, vyjadreného i jeho dramaturgickou úpravou.

Ilja Hylas, jeden z najznámejších čs. operných režisérov, mal v úprave Dona Carlosa veľmi šťastnú ruku. Na rozdiel od verzie J. Kappa a K. Soldana — hranej

v Bratislave a Košiciach — sa nesnaží zachovať za každú cenu bohatstvo Verdiho partitúry, ale chce vyjadriť dramatické napätie celku, v origináli neraz potláčané príliš rozsiahlymi odbočkami od ústrednej fabulačnej nite. Preto siaha k radikálnym škrtom: vynecháva prológ, z piesne Eboli škrtá polovicu, obraz nočnej zábavy v kráľovskej záhrade redukuje na stretnutie Carlosa s kňažnou atď. V jeho koncepcii tvoria prvé štyri obrazy jeden komplex, zakončený scénou autodafé, stretnutie Veľkého inkvizítora s kráľom zvláštne dejstvo a posledné dva obrazy spolu finále. Režisérovým zámerom — ako o tom hovorí v bulletine — bolo vyzdvihnúť silu a moc inkvizície; preto aj záver je iný: Carlos nezomiera, ale Filip ho odovzdáva jej súdu (a tak pripravuje synovi najstrašnejší koniec). Lež nie všetci predstavitelia dokázali splniť režisérove pokyny. Bez konkurencie bol jedine Jozef Konder (Carlos), ktorý dnes patrí medzi našich najlepších hrdinských tenoristov vôbec. Veľmi dobrým partnerom (typove i herecky) mu bol Štefan Babjak (Posa); škoda len, že spočiatku distonoval a v prvom duu nebol celkom presný (ale vzhľadom na rozsah tejto náročnej úlohy to nie je podstatné). Juraj Bíba (Veľký inkvizítor) pristane svojou vysokou asketickou postavou na túto úlohu, no pre pomerne malú hlasovú intenzitu bol jeho výkon „nedotiahnutý“, Marta Cihelníková (Alžbeta z Valois) bola príliš statická a aj spevácky malo tvárna. — Pravda, videl som len jedno obsadenie, skombinované z dvoch rozdielnych premiérových ansámblov; lež i napriek tomu asi nie som ďaleko od pravdy, keď napíšem, že banskobystričská opera nemá pre Dona Carlosa homogénny spevácky kolektív.

Problémy sú aj s orchestrom. Akokoľvek úprimne hodnotím koncepciu i prácu dirigenta Antona Buranovského so spevákmi i s inštrumentálnymi hráčmi, faktom

v Debussyho estetike zvláštnu úlohu. Nie len ako zdroj inšpirácie, ale aj ako zdroj harmónie, čistoty a krásy. (Preto chce tiež napr. Debussy, aby sa hudba hrala v prírode — tým sa zbaví „zbytočných nánosov“ z koncertných siení, hlavne „vyumelkovanosti“.) Spolupôsobenie hudby a prírody zaručí maximálny zážitok. Nie je teda náhodou, že na konci baletu, keď je už „konflikt“ vyriešený, ponecháva Debussy súlad konajúcich postáv doznieť v prírode.

Jeux sú dielom, ktoré v plnej miere reprezentuje svojho tvorca. Navyše predstavujú jeden z vrcholov tendencií, zrodených impresionizmom, ktoré ho však po-

preli, a tak otvorili dvere dokorán nasledujúcej generácii skladateľov. O tom, že tieto otvorené dvere neostali nepovšimnuté, svedčí celý rad diel, ktoré vznikli po smrti hlavných predstaviteľov impresionizmu.

Záverom treba s ľútosťou konštatovať, že tomuto zamysleniu sa nad Debussyho skoro jediným baletným dielom chýba odstavce „Predvenie Jeux u nás“. Škoda, že naše (i koncertné) telesá sa správajú k tomuto dielu tak macošsky.

Pri príležitosti 50. výročia smrti skladateľa

ŠTEFAN KLIMO ml.

zostáva, že nemohol prekročiť hranice ich možností. Niektorí speváci nedokázali zvládnuť predovšetkým problémy rytmické, „orchestrácie“ popri nich aj intonačné. Nebolo ich síce priveľa, ale tým viac rušili. Zboru stále chýba potrebný počet členov, preto masové scény (autodafé, vzburu proti Filipovi) vyzneli matne.

A tak vyvstáva s páľčivou intenzitou otázka dramaturgického smerovania banskobystrickej opery. V tejto sezóne podľahla čaru veľkej opery (Knieža Igor, Don Carlos), no pre nedostatočné možnosti priestorové i kádrové v jej realizácii ostala v najlepšom prípade na polceste (to je práve prípad Dona Carlosa). Myslím, že by mala radšej vyhľadávať komornejšie diela. Isteže je to náročnejšie. Ale rozhodne príťažlivejšie a umelecky — a snáď i ekonomicky — efektívnejšie.

Igor Vajda

Suchoňova Krútnava v Opave

Opavská široká kultúrna verejnosť nadšene pozdravila vynikajúceho predstaviteľa súčasnej slovenskej hudby národného umelca Eugena Suchoňa, ktorý bol prítomný na prvom opavskom predvedení svojej najúspešnejšej — dnes už klasickej — opery Krútnava. Operný súbor Sliezskeho divadla v Opave úspešne splnil svoj prvý dlh mladej slovenskej hudobnodramatickej tvorbe. Pričinil sa všetkými silami — hoci nemá dosť veľký aparát — aby premiéra Krútnavy bola dôstojná; bolo to prvé uvedenie Krútnavy v slovenčine na českej scéne.

Anticipácia záveru

7. a 8. marca 1968. Komorný orchester belgického rozhlasu a televízie. Dirigent: Edgard Deneux, sólisti: Fausto Zadra (klavír), François Dencels (saxofón), Jean-Claude Deside (trúbka), Robert Eberaert (flauta), Corneil Pirnay (fagot). Program: W. A. Mozart: Predohra k opere Figarova svadba, Felix Mendelssohn-Bartholdy: 1. koncert pre klavír a orchester g mol op. 25, Darius Milhaud: Stvorenie sveta, Franz Schubert: V. symfónia B dur, Jean Baptiste Bréval: Koncertná symfónia pre flautu, fagot a sláčky, André Grétry: Céphale et Procris.

Vystúpenie 30-členného belgického súboru sotva môžeme považovať za výraznejší prínos hudobného života slovenskej metropoly. Sčasti sa o to zaslúžilo časovo predimenzované zostavenie programu (koncert trval takmer tri hodiny). Za ďalší nedostatok by som pokladal ambíciu po interpretácii symfonického repertoáru, čo viedlo k podceňovaniu typicky komorného prejavu, aký by obsadeniu orchestra skôr vyhovoval, a na druhej strane k ná-

Za jedného z hlavných tvorcov predstavenia možno považovať olomouckého režiséra E. Vokálka, ktorého koncepcia je muzikálna a dramaticko divadelná. Od začiatku zachytáva pulz ľudovej balady, vedie spevákov k presvedčivým výkonom a s rovnakou dôslednosťou formuje veľké ľudové scény ostro kontrastujúce s tragickými tieňmi osudov trojice hlavných hrdinov opery. Výtvarný obraz scény, podľa návrhu J. Procházkou, kostýmy A. Weniga i choreografia J. Vychodila vystihli základný ráz Suchoňovej hudby. K výraznému javiskovému stvárneniu radi sa pečlivo pripravené hudobné prevedenie E. Křepelku. Preukázalo zmysel pre vyjadrenie výrazových prostriedkov v orchestri a pre lyrickú spevnosť partitúry. Zbory zneli podmanivo a prispeli k účinnosti diela. Obdiv a uznanie patrí sólistom za vzorné predvedenie obťažných speváckych partov. Nový člen F. Maceška — prišiel do Opavy z Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici, kde tiež spieval úlohu starca Štelinu — upúta hlasovou jadrnosťou, jeho spevácka i herecká interpretácia je preštúpená úprimnou vrelosťou a láskou. V úlohe Ondreja zaujal K. Sekyra do mnohých detailov prepracovaným speváckym výkonom a hereckým temperamentom. E. Žáková, ktorá pôsobila v Štátnom divadle v Košiciach, dala Katrene kultivovaný spevácky prejav. Predstavitelia zdanlivo menších úloh (dvojica veselých Katreniných družiek I. Kellnerová a J. Vidlářová, H. Hlášková v úlohe pastiera, rázovité postavy horalov J. Rada, V. Gřonka, V. Padlík a i.) podali plne sústredený výkon.

ym

. SF

silnému forsírovaniu zvuku a k nevyváženosti orchestrálnych harmónií. Ani umelecké kvality súboru nie sú priam najvynikajúcejšie, skôr možno hovoriť o priemere, takže napokon temer jediným, a aj to nie priam najjednoduchším prínosom bola iba dramaturgia časti programu. Toto tvrdenie možno čiastočne podprieť uvedením Mendelssohnovho koncertu, ktorý na pódiu SF odznel zatiaľ iba raz — pred 10 rokmi v podaní Haliny Czerny-Ste-

fańskiej, a najmä Brévala a Milhauda, k čomu sa žiada poznamenať, že s úrovňou ich interpretácie sotva možno súhlasiť bez výhrad. Napr. v Mendelssohnovi F. Zadra i popri vynikajúcej muzikalite a vybrúsenej, najmä prstovej technike, agogickými výkyvmi a prehnanými tempami okrajových častí nepôsobil dojmom disciplinovaného, rozvážneho umelca. Štýlove i mu-

zikantsky pomerne najpresvedčivejšie vyšiel Schubert. Účinok zo suity Milhaudovho černošského baletu Stvorenie sveta s množstvom po prvý raz v symfonickej hudbe využívanými štylizovanými jazzovými prvkami ochudobňovalo málo precízne nastudovanie, nezreteľnosť faktúry a predovšetkým povrchný vzťah k jazzovým rytmom — najmä k synkopám.

14. a 15. marca 1968. Spevákky zbor Slovenskej filharmónie, zbormajster a dirigent Ján Mária Dobrodinský. Spoluúčinkovala skupina bicích nástrojov a doc. R. Macudzinski, Ivan Pálovič, A. Catherine a M. Starosta (klavír). Sólo spev: Jarmila Smyčková (soprán) a Jiří Záhradníček (tenor) — sólisti opery SND. Program: Victimae paschali laudes (sekvencia), Anonym: V Otca všemohúceho, Ján Schimbraczký: Kyrie, Zachariáš Zarevutius: Magnificat. Carl Orff: Catulli carmina, pre zbor, sóla, 4 klavíre a bicie nástroje.

Prvú polovicu zo staršej tvorby tvorila sekvencia Victimae paschali laudes v podaní mužskej zložky, ktorá by bola zniesla menej strohosti a viac plastičnosti a vrúcnosti. Rozsiahlu kompozíciu Anonyma nepokladám pre jej dĺžku a jednotvárnosť za najväčší prínos koncertu, i keď pri jej uvedení dominovala snaha o oživenie doteraz iba archivovaných dokumentov o úrovni pestovania hudobnej kultúry pred štyrmi storočiami, v ktorých racionálny prístup k slohovej problematike vyhol sa síce nánosom neštýlovej patetičnosti, no súčasne aj emocionálnejšiemu prejavu. Toto úsilie vedenia Spevákkeho zboru SF sprístupniť aj širšiemu okruhu obecnstva neznáme hodnoty zašlých kultúr tre-

ba nám vysoko vyzdvihnúť i pri určitej ľadnosti prvej časti programu. Tak sa potom strhujúcejší, zvukovo bohatší, farebnosťou a rytmiami priam hýriaci Orff stal ideálnou protiváhou úvodnej časti koncertu. Catulli Carmina poskytli súčasne Dobrodinskému uplatniť popri zbormajsterských i dirigentských schopnosti. O úspešné prijatie u obecnstva sa nemalou mierou zaslúžilo klaviristické kvarteto absolventov bratislavskej VŠMU na čele s doc. R. Macudzinským, skupina bicích nástrojov (zväčša hráčov SOČR) a najmä pekné, isté výkony spevákov — kultivovanej sopranistky Smyčkovej a zvučného Jiřího Záhradníčka.

Vlado Čížik

21. a 22. marca 1968. Slovenská filharmónia — dirigent: Dr. Otakar Trhlík, Sólista: Gunter Kootz, NDR, Program: A. Očenáš: Dukla z cyklu Pamätníky slávy, S. Prokofiev: 1. koncert pre klavír a orchester Des dur op. 10, H. Berlioz: Fantastická symfónia op. 14.

Dukla Andreja Očenáša nesie znaky vyzretého majstrovstva skladateľa v oblasti kompozičnej techniky i inštrumentácie. Navyše vyniká vypätosťou a koncentrovanosťou výrazu v tej miere, ako to „určuje“ jej námet. Predvedenie diela sa nieslo práve v duchu akcentovania tohto momentu skladby a možno ho označiť za úspešné.

Menej už možno vyzdvihnúť interpretáciu Prokofievovho klavírneho koncertu. Sólista, i keď po technickej stránke nepochybne rutinovaný klavirista, ktorému nemôžno uprieť ani muzikalitu, nezvládol dostatočne štýlovú stránku tohto koncertu. Spôsobil to čiastočný „nadhľad“, či „odstup“ do interpretovaného diela a sústreďenie sa prevažne na jeho technickú stránku. (Napokon problematikou bolo aj štýlové chápanie Chopina v prídavku.) V tomto duchu sa niesol aj výkon orchestra,

ktorý sa žiaľ, uspokojil iba s úlohou sprevádzajúceho a zotrval v tejto pozícii presvedčivo až do konca. Ale súčasne treba poukázať na to, že ak sa znaky prokofievovského štýlu niekde v tejto skladbe objavili, bolo to rozhodne (i keď takýchto miest bolo skutočne málo) v orchestri.

Interpretácia Fantastickej symfónie však bola vynikajúca. Bola rozhodne kulminácnym bodom večera. Predovšetkým treba vyzdvihnúť výkon dirigenta (dirigoval spamiť), hlavne jeho premyslenú koncepciu, ale aj momentálne „vedenie“ orchestra počas skladby. Aj výkon orchestra sa oproti prvej časti koncertu podstatne zlepšil. Dominovala hlavne farebnosť jeho jednotlivých nástrojových skupín, ale zaujala aj celková zvuková kultúra. Skutočne možno ľutovať, že sa orchester iba v druhej časti vypoľ k takémuto výkonu.

Štefan Klimo ml.

28. a 29. marca 1968. Orchester SF, dirigent zasl. umelec dr. h. c. Ľudovít Rajter. Sólistka: Yoriko Kuroume (japonsko) — husle. Program: Joseph Haydn: Symfónia č. 99, Es dur Londýnska, W. A. Mozart: Husľový koncert A dur (Köchel 219), Beethoven: VIII. symfónia.

Zostavenie tohto koncertu je dôkazom, že pri troške snahy sú ešte rezervy pre zostavenie štýlovo jednotného, dramaturgicky vynaliezavého, a — ak súdime podľa návštevnosti — pre obecnosť príznačného programu. Úspech tohto podujatia naznačuje cestu, akou by sa SF mala a mohla uberať. Rajtrov blízky vzťah ku klasickeému slohu je všeobecne známy a s úspechom sa potvrdil aj na tomto koncerte.

Japonská umelkyňa jednoznačne preukázala svoju vynikajúcu muzikalitu, vy-

brúsenú techniku, jedinečnú intonáciu, vytríbený vkus a zmysel pre štýl. Tón jej huslí má priam očarujúcu, sugestívnu farbu, je lesklý, ušľachtilý, vysoko kultivovaný; jej prejav je noblesný, umelecká fantázia bohatá, disciplína vzorná. Kuroume svojím Mozartom uchvátila a poskytla pôžitok, na ktorý sa bude ešte dlho spomínať.

Vzostupnú úroveň koncertu udržala aj interpretácia záverečného Beethovena,

Vlado Čížik

Slávnostný koncert zboru Lúčnica

Počas 20-ročného účinkovania súboru Lúčnica sa v jeho interpretačnom zamieraní vyraňovala sympatická črta — nezotrávať iba v jednom štýlovom okruhu (v minulosti to bol folklór), ale pokúsiť sa o širší dramaturgický záber. Táto tendencia sa nesporne najmarkantnejšie prejavila v repertoári miešaného zboru, v posledných rokoch ju pod vedením dr. Štefana Klimu čoraz cieľavedomejšie uplatňovala, Preto ani náročný, žánrove rozvrstvený program koncertu 24. marca v Redute, otvárajúceho oslavy dvadsaťročného trvania Lúčnice, viacmenej neprekvapil, skôr nadhodil otázku, či mladý súbor vydrží tento nápor najmä fyzicky.

Program koncertu zložený z troch častí bol iste motivovaný snahou ukázať, čomu všetkému sa lúčničári venujú, aká široká je paleta ich záujmov. V prvej časti odzneli ukážky z diel renesančných majstrov a romantikov, v druhej diela výlučne zo zbrovej tvorby 20. storočia. Tretia časť obsahovala kmeňové čísla slovenského folklórneho repertoáru.

Bolo by nosením vody do mora, keby sme chceli vyratúvať všetky zložky interpretačného prejavu, ktorý popri domácich úspechoch získaval slová uznania aj na zahraničných vystúpeniach. Spevákky výkon, usmerňovaný citlivou rukou zbormajstra Štefana Klimu, ktorý je nesporne zbormajstrom - individualitou, sústreďuje sa na vystihnutie štýlového charakteru a osobitosti toho-ktorého diela. To je cieľom, a nie ako u iných súborov len vypracovanie technickej stránky. Samozrejme, že u Lúčnice vysoká kvalita technickej zložky je conditio sine qua non. Pozoruhodná je najmä intonačná čistota, bohatý dynamický register, vyrovnanosť a disciplína hlasov. Toto sa zboru podarilo ukázať najmä

v prvej tretine programu, kde krásna Monteverdiho, Lassovej, Gastoldiho, Palestrinovej hudby ešte viac vynikla.

V druhej časti, ktorá interpretačne kladla na účinkujúcich zvýšené nároky, zbor ukázal, že ani tvorba 20. storočia mu nerobí problémy. Dominovali dva zbory slovenských skladateľov, premiérove uvedení: Hrušovského a Burlasa. V obidvoch sa potvrdil vyspelý cit skladateľov pre zborovú faktúru — Lúčnica ich zaspievala s vnútorným oduševnením, Burlasov zbor (spoluúčinkoval poslucháč VŠMU huslista Peter Michalica) s väčšou diferencovanosťou výrazu.

Toto vnútorné nadšenie akoby ochablo v poslednej časti. Technická stránka bola i tu na výške, no zdalo sa, akoby zbor pustil na sústredenosti vo vedomí, že sa už nič nemôže stať. Myslím si však, že podstatným dôvodom bola únava, ktorú značne podmieňovalo prílišné dusno v plne obsadenej sále. Napriek tomu precitný prejav v Moyzesových Trávniciach, sviežosť Mikulových Horehronských klebetníc (ďalšie premiérové dielo) vyvolali u poslucháčov nemenej intenzívny aplauz. Priliehavé bolo vyvrcholenie vyše dvojhodinového koncertu, keď na pódium prišli bývalí členovia zboru, aby v tomto rozšírenom obsadení zaspievali Suchoňov zbor Aká si mi krásna.

Potešiteľný dojem, ktorý sme si odnášali, pramení z poznania, že Lúčnica je veľmi dobrý súbor, kde mladí nachádzajú živnú pôdu pre skutočne spontánny vzťah k hudbe. Už len pre túto významnú výchovnú funkciu treba pri jubilejnej dvadsiatke Lúčnici blahoželáť a priať jej najmä dobré podmienky pre uskutočňovanie ďalších tvorivých zámierov.

Ch.

TRHOVISKO S HUDBOU

Cannes — MIDE M 1968

Bola to šťastná myšlienka usporiadať vo francúzskom festivalovom a prepychovom prímorskom mestečku Cannes veľtrh s gramofónovými platňami i hudobníkmi. Rovnako šťastný začiatok, v januári minulého roku, rozhodol o tom, že tohoročný druhý ročník MIDE M (MARCHÉ INTERNATIONAL DU DISQUE ET DE L'ÉDITION MUSICALE) stal sa v oblasti hudobného podnikania svetovou udalosťou a ozajstným, pravým trhoviskom alebo ináč povedané hudobným businessom. Zrejme, aj vypelé kapitalistické krajiny pocítovali nedostatok vzájomného kontaktu a možnosti čo najrýchlejšie reagovať na dopyt, módné vlny, regulovať tak súčasne ponuku a najmä byť čo najaktuálnejším, pretože účasť svetových gramofónových firiem (počtom 461) na čele s najvýznamnejšími, je jasným dôkazom toho, že aj na Západe hľadajú nové formy ponuky, dopytu, propagácie, koprodukcie i obchodu. K týmto novým formám patrí práve široká forma ponuky gramofónových výrobov, hudobných publikácií a súčasne aj živé koncerty. MIDE M je teda vlastne hudobná burza, na ktorej je ponuka predstieraná v úplne nezáväznej podobe, kde rozhoduje módna vlna, subjektívny vkus agentov, podnikateľov, kde vládne show a predovšetkým vyhladka na dobrý obchod.

Oproti minulému roku, ktorý bol zameraný výlučne na pop-music, tohto roku sa pokúsili tento trh rozšíriť o vážnu hudbu. Participácia vážnej hudby tu však bola po každej stránke koncipovaná značne neuvážene. A hoci generálny riaditeľ MIDE M Bernard Chevry i perspektívne počítal s čím ďalej, tým väčšou účasťou vážnej hudby, i tak som v tomto smere značne pesimistický. Predovšetkým, už samo prostredie, publikum vychované na atraktívnych filmových festivaloch, hviezdach na veľkom show podporovanom a určovanom najbohatšími vrstvami, inklinuje v drvivej väčšine k ľahkej múze, ku konjunktúre pop-music a jej hviezdám. Napokon tohoročný MIDE M bol pre to klasickou ukážkou. Kým gala koncerty pop-music boli vo veľkom festivalovom paláci zaplnené do posledného miesta, divadlo Casina Municipale zívало na koncertoch vážnej hudby prázdnotou. Zatiaľ čo na podujatiach pop-music našli sme stovky fotoreportérov z celého sveta, na komornom koncerte bol iba jeden. Kým na koncerty gala sa predpisoval večerný úbor, pódium bolo atraktívne vy-

budované, na komorných koncertoch boli kulisý azda z dákej Racinovej hry a pomocný personál si za kulisami pokojne zbíjal akési debny počas Bruderhansovej interpretácie Bacha. Je tu však ešte ďalší moment, ktorý hovorí priaznivejšie pre pop-music. Pôda na MIDE M pre pop-music je atraktívna už aj tým, že je tu zapojená Eurovízia a Intervízia (komorné koncerty sa nesnímali, ba ani nefilmovali, ani účastníkmi Čs. televízie, ktorí tu pripravovali pre bratislavské televízne štúdio dokumentárny film). Priťažlivým momentom je v nemalej imere aj fakt, že najpredávnejším spevákom pop-music sa tu udeľuje TROPHY MIDE M, symbol najlepšieho, najžiadanejšieho a najatraktívnejšieho interpreta. A tento dôležitý propagačný ekvivalent tu vážna hudba nemá. Súčasne nesmieme zabúdať, že kým pre pop-music sa usporiadateľom podarilo zabezpečiť prevažne špičkových interpretov (v zmysle obchodnom), v oblasti vážnej hudby by to bol iste nesmierne nákladný podnik. Je však možné, že budúcnosť bude priaznivejšia i pre náročné umenie. V Cannes totižto do roku 1970(!!!) mienia postaviť nový festivalový palác, a ak bude vo svete záujem o MIDE M stúpať, je nádej, že aj vážnej hudbe sa dostane ekvivalentného zastúpenia.

Srdcom života na MIDE M v Cannes je rozľahlý hotel Martinez, kde je sústredený nielen celý administratívny aparát MIDE M, ale kde majú svoje stánky, výstavy i kancelárie všetky zúčastnené gramofónové firmy. Dá to hodiny chôdze prejsť stovkami miestnosťami (v celkovej rozlohe len chodby majú vraj dva a pol kilometra) a obzrieť si vystavované exponáty. Človek užasne nad tým obrovským množstvom gramofónových firiem, ktoré predstavujú obrovský priemysel a ktorý zrejme nie je nerentabilný. Najmä také mocnosti, ako Francúzsko (zastúpené 83 firmami), USA (zastúpené 69 firmami), NSR (zastúpená 40 firmami), Veľká Británia (zastúpená 64 firmami), Taliansko (zastúpené 31 firmami) reprezentujú produkciu, o akej sa nám ani nesníva. A ako ukazujú štatistiky, gramofónový priemysel je v konjunktúre a existencia MIDE M ju bude i naďalej podporovať. Tak napríklad vo Francúzsku vzrástla produkcia gramoplatní z 27 636 086 platní v roku 1960 na 43 339 895 v roku 1966(!). V tejto poslednej štatistike na platne pre deti pripadá 1,31 %, na platne s hudbou nezábavného charakteru (vokálna, inštrumentálna, duchovná, etnická, ja-

visková hudba, ako aj literatúra, divadlo a pod.) pripadá 39,80 %, na hudbu zábavného charakteru (šansóny, tance, jazz, ľahkú hudbu a i.) pripadá 58,88 %.

Pri konštatovaní tejto produkcie gramofónového priemyslu však nemožno obísť skutočnosť, že s ním držia krok aj prostriedky komunikačného charakteru: rôznorodé a technicky vyspelé gramofóny, video-gramofóny, hracie skrinky, film, ktorý čoraz viac produkuje hudobné filmy a ktorých hudba sa v origináli lisuje na gramofónové platne, špecifické, pirátske a súkromné vysielacie. Tu nemožno obísť ani vznik novej funkcie, a to je disk-jockey, ktorý sa dnes stáva populárnou osobou takmer ako spevák, a ktorý pre propagáciu nahrávok robí obrovský záslužnú prácu. Ako ukážku disk-jockeyskej práce sme videli živé vysielanie Radio Luxemburg a Radio Monte Carlo pred hotelom Martinez.

Mnoho z týchto moderných komunikačných prostriedkov i sprostredkovateľských služieb nám chýba a treba si otvorene povedať, že mnohému by sme sa tiež mali poučiť. V neposlednej miere aj vyhrotený konkurenčný boj podporuje a rozvíja gramofónový priemysel, núti ho neprestajne hľadať nové možnosti ako vyťažiť maximum z momentálneho trendu a čo najrýchlejšie preniknúť na svetový trh. Tu sa mi do pera tisne pripomenúť vlaňajšiu diskusiu v Smene o problémoch našej gramofónovej politiky. S takou dramaturgiou politikou (alebo presnejšie kádrovacím spôsobom a klasifikovaním) akú robíme u nás, sme na svetovom trhu stratení. A to nehovorím o výrobnom procese. Svetový trend je jednoznačný: maximálna pozornosť tvorbe a interpretom, ktorí predstavujú umeleckú špičku, umelcom, ktorí sú v konjunktúre u verejnosti, ktorí sú nositeľmi a reprezentantami módných a zákonitých vývojových tendencií. Platí to vo všetkých hudobných druhoch a žánroch. Pravda, toto všetko sa deje za predpokladu, že gramofónový producent má neustále ruku na pulze života, že ho dokonale pozná a sleduje za pomoci všetkých poznávacích a informačných kanálov. Najdôležitejšou zložkou pri propagácii gramofónovej platne je však publicistika. Je to oblasť, v ktorej sme, žiaľ, ešte iba v embryonálnom štádiu. Nie je totiž mysliteľné spoľiehať sa iba na náhodného kupca. Diskofil, ako aj široká verejnosť musí byť informovaná o gramofónovej produkcii. Takmer každá veľká gramofónová firma má svoj diskofilský časopis, ktorý sa gramofónovej platni venuje nielen propagačne, ale aj teoreticky, historicky, sociologicky, psychologicky i kriticky. Spomeniem aspoň niektoré, ktoré by nám mohli byť vzorom:

americký veľmi zaujímavý a v celom svete uznávaný Billboard, anglické vynikajúce časopisy The Gramophone, Music Industry, Audio Record Review a Records and recording, francúzske časopisy Journal musical français MUSICA-DISQUES, Diapason, Harmonie (Revue critique de musique classique enregistrée), nemecké časopisy Der Musikmarkt, Schallplatte, alebo Musikhandel, taliansky časopis Discografica Internazionale a pod., nehovoriac o časopisoch, ktoré sa venujú prevažne alebo výlučne pop-music, jazzu, alebo len informácii a propagácii. Tým, pravda, nechcem negovať záslužnú, informatívno-propagačnú prácu novín G 67. No zatiaľ to nie je časopis, ale len propagačný list. Oveľa väčšie ambície má časopis Hudba a zvuk, ktorý by mal byť vzorom aj pre založenie gramofónového časopisu.

Koncertná časť vážnej hudby bola koncipovaná ako populudňajšie komorné koncerty (iba posledný preložili dodatočne na večer, programy pop-music sú koncipované ako gala koncerty bez prestávky). Prvý gala koncert bol akousi medzinárodnou intrádou, zloženou z pestrej zmesi hudobných štýlov, prejavov, kostýmov a národných príslušností. Nemôžem povedať, že by ma pri tejto pestrosti bol tento koncert zaujal. S takým množstvom priemeru, speváckeho naturalizmu, vonkajšieho efektu sa tak ľahko nestretne. To, čo bolo dobré, napríklad vynikajúca poľská speváčka Eva Demarczyk, ohlas nenašlo. Zato Brazílčanka Elis Regina, speváčka takmer bez hlasu, ale výborného rytmu, musela pieseň opakovať. Ešte šťastie, že som sa so svojím názorom a názorom tamojšieho publika „strafil“ pri hodinovom záverečnom show fantastických The Supremes. Avšak, to už ani tak nepatrilo do výlučnej sféry pop-music, bola to hudba posvätená jazzovou inšpiráciou, náročnou vokálnou a často polyfónnou štruktúrou, bola to hudba tryskajúca z nevyčerpatelnej hudobnej invencie a prirodzeného rytmu černošskej duše. Pri tomto „kumšte“ bledli speváci a skladatelia pop-music jeden za druhým, pravda, až na čestné výnimky. Francúzsky gala koncert ktosi prirovnal k našim okresným kolám STMP. V zásade totiž trafil kli- nec po hlavičke. Ak by sme však podľa tohto koncertu mali posudzovať francúzsku pop-music, bolo by to nesprávne. Francúzske gramofónové spoločnosti sa nemohli dohodnúť na obsadení programu, špičkové hviezdy to zrejme nepotrebujú, sú v konjunktúre i bez toho, majú trvalé angažmán u popredných firiem a s jednou dvoma pesničkami dávajú svoju kožu na trh je určite riskantné. A tak Francúzi postavili do medzinárodnej konfrontácie mladých spevákov, mnohí sú začiatočníci

a niektorí aj podvodníci (napr. Eric Char-den). Najzaujímavejšia bola dvojica Pierre Barouh a Nicole Groisille, ktorý interpretovali ústrednú pieseň z filmu Muž a žena (spievajú ju aj vo filme).

Po všeobecnej prehre francúzskeho gala koncertu, prišli sme na rad s našim gala koncertom. Po návrate sa ma každý pýtal, či je to pravda, že sme dobre obstáli. Ale aby som naozaj pravdu povedal! Nevieť, čo mám skrývať a nemám dôvod niečo preceňovať; zrejme však naši ľudia po tých všetkých bruselských a montreálskych „úspechoch“ a potom po ich revidovaní sú skeptickí. Treba si uvedomiť skutočnosť, že ešte stále nie sme súčasťou svetového trhu. Získať úspech a byť súčasťou svetovej produkcie, kultúry, je podstatný rozdiel. Svet nás ešte vždy málo pozná, ešte stále sme preň atrakciou, predstavy o nás sú veľmi chabé a vtedy, ak sa ukážeme ako rovnocenní partneri, publikum je takmer šokované. Rovnako tomu bolo aj na MIDEM. To, čo tam predviedli čs. speváci, bolo prekvapením, ba dokonca tak trochu aj senzáciou. Predviedli jedným prierezom domácim repertoárom, ktorý je na špičkovej európskej úrovni, ba dokonca pre mnohé piesne po kompozícnej stránke by sme ťažko hľadali vzor. A za druhé, všetci ukázali vyspelú profesionálnu spevácku úroveň, schopnosť náročnejšej interpretácie, veľkú šírku výrazových prostriedkov, ako aj pohybovú kultúru. Čs. gala koncert našiel nielen priaznivý ohlas u publika v tlači, ale predovšetkým priniesol cenné obchodné výsledky z nahrávacích kontraktov pre všetkých zúčastnených spevákov u zahraničných západných firiem. A to nehovorím o ďalších kontraktov, licenčných, nakladateľských, autorsko-právnych, včítane vývozu gramofónovej hmoty do Holandska, zastúpenie v americkom generálnom katalógu Atlantic a pod.

Kým Československo bolo v Cannes zastúpené prevažne svojou vlastnou tvorbou a spevákmi, ktorí nezapreli svoju osobitosť, Taliani začínajú inklinovať k Amerike a Anglicku. Je paradoxné, že práve za Taliansko preberali TROPHY MIDEM ako najpredávanejšiu interpretáciu anglická beatová skupina, Domenico Modugno svojim vystúpením dokumentoval niekdajšiu hegemóniu talianskej pop-music. Útokom na uši a zmysly boli Angličania, ktorí predviedli pestrý program obsahujúci tradičný swing, cez šansón, big-beat, až po soul-beat, hippies a psychedelickú hudbu interpretovanú pod vplyvom LSD. Otriasajúsa je produkcia, ktorá ohlušuje, nuž ale to patrí k móde a progresívnej línii v terajšej pop-music! Uvidíme dokeď!

Zaujímavý bol posledný gala koncert, na

ktorom najúspešnejšie hviezdy dostali TROPHY MIDEM, symbol najúspešnejšieho speváka. Je zaujímavé, aké vkusové rozdiely prevažujú v jednotlivých krajinách. Najkurióznym zjavom bolo, že prvú trofej prebral novozélandský mužský sbor, interpretujúci vážnu hudbu. Tento koncert vysielala Čs. televízia, takže nepovažujem potrebné širšie sa o ňom zmieňovať.

Na záver niekoľko slov o komorných koncertoch. Boli v podstate len okrajovou záležitosťou MIDEM. Konali sa v divadle Casina Municipale za minimálnej účasti publika (cca 30–60 ľudí). Smutnejším faktom je však skutočnosť, že aj dramaturgicky, aj interpretačne boli značne nevyvážené. Československo tu zastupovali flautista Zdeněk Bruderhans, huslista Ivan Strauss a klavirista Josef Hála, ktorí mali spoločný program s maďarskou klaviristkou Anikó Szegedi a Budapeštianskym sláčikovým kvartetom. Možno povedať, že v tejto atmosfére (myslím tým tiež už spomínanú udalosť) českí umelci podali výkony, ktoré tu patrili k najlepším; Bruderhans v Bachovi a Strauss v Prokofievovej druhej sonáte. Pozoruhodnou úrovňou sa predstavila maďarská klaviristka Anikó Szegedi v Bartókovej Suite, op. 14, no najmä v Schumannovej Kreisleriane. Budapeštianske kvarteto je veľmi nevyrovnané, zvukovo málo kultivované. Ránkoho skladba Renatae Rophonja, využívajúca techniky Novej hudby, je dielo vyslovene eklektické, invenčne málo výrazné. Poliaci, ktorí boli na MIDEM v oblasti pop-music zastúpení výbornou šanzonierkou Evou Demarzczyk, klavírnym duom VACEK a MAREK interpretujúcim koncertnú pop hudbu, na gala koncerte mali ako najpredávanejšieho speváka Czesława Niemana. Pre vážnu hudbu dostali celý koncert v rozsahu troch hodín. Bez nadsadzovania možno povedať, že to bol najzaujímavejší koncert. Rozdelili ho na tri časti; slovom koncert komentoval Jerzy Waldorf; v prvej časti vystúpil súbor Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses s dielami anonymov a skladateľov zo 14., 15., 16. a 17. storočia. V druhej časti Elzbieta Stefanowska Lukowicz na clavecine predniesla s veľkým citom tabulaturné skladby Anonymov zo 17.–19. st. a Polonaise en fa majeure Michela K. Oginského. V tretej časti klavirista Jerzy Kulikowski pre Poliakov nie najreprezentatívnejšie predniesol Chopinove Mazurky, Prelúdia a Baladu g mol. Zato huslista Konstanty Kulka, v propagačných materiáloch označovaný ako nový Paganini, zaujal brilantnou a sverennou technikou (má fantasticky vypracovanú pravú ruku) a sýтым romanticým tónom (hral diela Wieńawského a Szymanowského). Na treťom koncerte ko-

Four Freshmen v bratislavskom PKO

Waldemar Matuška so skupinou Mefisto a americká vokálno-inštrumentálna skupina Four Freshmen vystúpili v druhej polovici marca na koncertoch vo viacerých československých mestách (turné začali v Bratislave 20. III.). Účasť Waldemara Matušku, ktorú usporiadatelia zjavne brali ako garanciu ekonomického zabezpečenia podujatia, toto poslanie dobre splnila. Prilákal na koncert i také vrstvy obecnstva, ktoré by ináč na Freshmenov neprišli. To, že názov skupiny, ako je Four Freshmen, hovorí u nás niečo len pomerne úzkemu okruhu zasvätených, je ľahko vysvetliteľné. Vrcholné obdobie tohto kvarteta sa skončilo asi pred desiatimi rokmi, čiže trvalo práve v čase, keď naša izolácia od zahraničného diania bola najdôležitejšia. Usporiadatelia sa snažili návštevnosť zabezpečiť i tým, že dali na plagát nadnesený a nepresný slogan, podľa ktorého Four Freshmen obsadili 1. miesto vo všetkých závažných anketách v posledných desiatich rokoch. Keď je už teda reč o anketách, upresníme tento údaj: Four Freshmen sa umiestnili na 1. mieste v ankete časopisu Down Beat v rokoch 1953–56, 1958, v Playboyi 1957–1960 a v Metronome 1956, 1959; po roku 1960 sa na prvom mieste neobjavujú a napríklad v r. 1967 sa v ankete Down Beatu umiestnili sa na ôsmom mieste. Určitý ústup z pozícií sa dá vysvetliť tým, že v jazzu považujú Four Freshmen skôr za reprezentantov populárnej hudby, a pre obecnstvo pop music zasa ich náročná produkcia nie je dost atraktívna. Na bratislavskom koncerte sme sa mohli presvedčiť, že z hľadiska umeleckých kritérií predstavujú Four Freshmen naďalej extratriedu, že nič nezľavili z výkonu, vďaka ktorému sa zapísali do histórie hudby jazzovej oblasti. Po koncepcnej stránke sa ich prejav nezmenil, no pritom nepôsobí nudne alebo zastaralo.

morenej hudby vystúpil mladý, veľmi neskúsený a technicky nedostatočne pripravený Amati Ensemble, zvukove veľmi kultivovaný maďarský violončelista László Mező (o. i. hral Kodályovu sólovú Sonátu). Záverečná časť tohto koncertu stala sa triumfom sovietskych umelcov – klaviristu Alexandra Slobodňaka, ktorý veľkoryso a trochu s pátosom predniesol Musorgského Obrázky z výstavy. Vrcholným zážitkom bolo vystúpenie mladej huslistky tatarského pôvodu, žiačky Davida Oistracha, Iriny Bočkovovej. V jej podaní sme počuli výber zo Šostakovičových prelúdií v úprave Ziganova a Sarasateho Habaneru. Je to nesmierne temperamentná,

Ich vystúpenie bolo impozantné z rôznych hľadísk. Štyria speváci si zároveň obstarávajú i hudobný sprievod. I keď sme o tom vedeli už predtým z počúvania nahrávok, priamo na koncerte pôsobila ich všestrannosť omnoho silnejším dojmom. Každý člen kvarteta hrá na niektorý nástroj rytmickej sekcie a na jeden dychový nástroj s takou výrazovou a technickou istotou, že by mu to samo osebe umožnilo profesionálnu činnosť v najlepších orchestroch. Samozrejme, najcennejšia a i z historického hľadiska najprínosnejšia je vokálna zložka. Už od svojho založenia (r. 1948) Four Freshman ako prví medzi vokálnymi skupinami začali uplatňovať spôsob aranžmán, používaný dosiaľ v sekciiach big bandov. Realizovanie tohto zámeru je neobyčajne náročné; analogicky s inštrumentálnymi úpravami sa vo vedení hlasov strieda úzka a široká harmónia a s tým súvisiace obťažné intervalové skoky. Pravda, jednotlivé hlasy strácajú melodickú priezračnosť, a tak aby výsledný efekt bol uspokojivý, vyžaduje to najmä po intonačnej stránke suverénny výkon. Na bratislavskom koncerte predviedli Four Freshmen podľa očakávania repertoár, v ktorom boli rovnomerne zastúpené evergreeny i novšie šlágre, rôznorodé skladby zjednocoval aranžérsky a interpretačný prístup.

Činnosť Four Freshmen má už dlhé roky veľký vplyv na utváranie štýlu mnohých vokálnych skupín a inšpirujúco pôsobí i na niektoré slovenské formácie (nap. na Harmonia kvarteto a na vokálnu skupinu orchestra J. Velčovského). Je dosť pravdepodobné, že po koncerte, z ktorého odchádzali spokojní odborníci i širšie vrstvy obecnstva, ich vplyv sa ešte zväčší. Už dávno sme nemali možnosť sledovať v Bratislave tak hodnotné podujatie v tejto hudobnej oblasti.

Igor Wasserberger

muzikálna a virtuózna disponovaná huslistka, akých je málo a s ktorou by sme sa mali zoznámiť aj u nás.

MIDEM 1968 sa teda usiloval presadiť do svetového gramofónového obchodu, v ktorom prevažuje populárna hudba, aj umenie náročné. Nieveť, ako sa tento druh odráža v obchodných reláciách. Jej miesto sem síce patrí, ale organizátori MIDEM budú sa musieť pre budúci rok určiť lepšie a dôkladnejšie pripraviť, ak sa z tohto veľmi cenného a významného podujatia nemá stať len púha záležitosť módného businessu. Táto jednostrannosť by tejto dobrej myšlienke v budúcnosti mohla uškodiť.

Marián Jurík

Recenzujeme

SLOVENSKÉ LUDOVÉ MUZIKY. SUPRAPHON, DLHOTRVAJÚCA GRAMOPLATŇA 0 17 0202 G.

Pred piatimi rokmi sa začalo vydávanie autentických snímok slovenskej ľudovej hudby na gramofónových platniach. Vtedajšie Štátne hudobné vydavateľstvo vydalo 8, 17 cm platni, ktoré v spojení s 8 ďalšími z Čiech a Moravy vytvorili celok Antológie československého hudobného folklóru. Tento celok v zúženom výbere vydala potom Artia r. 1963 s názvom Authentic folklore from Czechoslovakia. Touto edíciou sa malo začať sústavné vydávanie autentických snímok ľudovej hudby. Ale žiaľ, touto edíciou, v podstate podnietenou vtedajším kongresom Medzinárodnej rady pre ľudovú hudbu v Československu (r. 1962) sa aj skončilo. Bola to v podstate jednorazová, viac-menej propagandná akcia cielená do zahraničia. Napriek určitým nedostatkom a určitým kompromisom smerom ku konzumentovi boli k týmto snímkam pripravené komentáre (dokonca aj dvojité komentáre), bol k nim prezentovaný aj určitý nevyhnutný dokumentárny materiál. Možno povedať, že edičné zásady i ich realizácia korešpondovali vcelku s tými, ktoré boli zaužívané pri podobných edíciách v zahraničí. Určitá anomália — ale u nás bežná — sa prejavila v tom, že tieto platne boli na domácom trhu raritou a knižnú komentárovú časť bolo možné dostať len s veľkými ťažkosťami. Sporadicky vydávané platne s európskou a mimoeurópskou ľudovou hudbou, ktoré sa z času na čas objavovali na trhu, boli viac výsledkom náhody ako premysleného edičného programu.

Z tejto neuspokojivej situácie sa pred dvoma rokmi na základe viacerých polemík a inícia-

tívnych návrhov zrodil projekt autentickéj edície slovenskej ľudovej hudby. Jej prvú dlhohrajúcu platňu pod názvom „Slovenská ľudová muzika“ máme dnes pred sebou. Že ide o prvú platňu z rozsiahlejšej edície, nemožno sa zas dozvedieť ani z etikety platne, ani z ničoho iného, lebo platňa vyšla v úplne indiferentnom, tuctovom obale, bez jediného riadka textu, komentára alebo iných informačných údajov; samozrejme aj bez udania autora, zostaviteľa, resp. vydavateľa platne.

„Slovenské ľudové muziky“ sú vlastne pendantom „Sólovej instrumentálnej hudby na Slovensku“, ktorá vyšla r. 1962; teda sú podobným druhom všeobecného prehľadného výberu, tento raz ansámblovej instrumentálnej hudby. Za posledné desaťročie sa na Slovensku fixovala hra ľudových instrumentálnych združení a ukázala sa prekvapujúca bohatosť, ešte v živej tradícii existujúcich foriem instrumentálnych združení, interpretačných technik a nori, ktoré vo svojej rozmanitosti, vnútorne diferencovanej umeleckej mozaike, vytvárajú markantný obraz našej ľudovej hudobnej tradície. Z týchto zdanlivo drobných, tanečných náladových obrázkov sa pred nami otvára panoráma hudobných skvostov, ktoré sú sice výsledkom inšpiratívnej sily okamihu, ale súčasne aj koncentrátom desaťročia a stáročia trvajúceho procesu umeleckého tréningu, technického zdokonaľovania a štýlovej krystalizácie. Predložené zvukové snímky ukazujú, že naši ľudoví muzikanti dosiahli ako praví „amatéri“, s celkom primárnym tvorivým vzťahom k hudobnej materii, prekvapujúcu originalitu a účinnosť, zvládli v týchto mikroformách základné princípy komornej súhry a komorného štýlu.

Nechceme, a ani sa nemôžeme zmieniť v tejto stručnej informácii o všetkých 27 ansámblových skladbách, obsiahnutých v tomto súbore, ktorý dokumentuje hru muzik z 11 dedín najmä východného a stred-

ného Slovenska. Zostavovateľ vybral z repertoáru každej muziky 2—4 skladby, aby nimi ukázal interpretačný štýl i interpretačnú schopnosť týchto muzik. Medzi najlepšie skladby patrí č. 3 zo Šumliaca (Páslo dievča pávy), svojou tvrdou expresívnosťou, druhé terčovské ostinató, ale aj druhý kresaný zo Suchej Hory. Na druhej strane treba spomenúť najmä muziku zo Zvolenskej Slatiny a reťaz plesňových variácií z Hrochote.

Výber je kvalitatívne (umelecky i technicky) na skutočne vysokej úrovni, zahŕňa najdôležitejšie spôsoby prednesu najmä stredoslovenských vrchárskych kapiel, aj iskrivé tanečné prejavy z východného Slovenska. Napriek tomu by bolo možné vypočítavať dôležité oblasti, ktoré v tomto výbere nie sú zastúpené (Liptov, Kysuce, južné Slovensko) a pýtať sa na príčinu nie celkom jasného usporiadania skladieb a ich štýlového rozvrhnutia — zmiešanie zrejme archaickéjších štýlov (Terchová, Suchá Hora) s východoslovenskými cimbalovými muzikami — ako aj prečo boli znovuuverejnené nedávno publikované snímky z Klenovca. Zámer nie je jasný, ale je možné, že text lepšie zdôvodňuje stanovisko zostavovateľa i kritériá výberu. Vydavateľstvo Supraphonu však nepovažovalo za potrebné vytlačiť k platni text, a preto málo informovaný čitateľ sa bude ťažko orientovať a hľadať vysvetlenie. Autentické snímky by sa v zásade vôbec nemali dávať na trh bez rozsiahlejšieho sprievodného vysvetľujúceho textu.

I keď to nikde nie je spomenuté, predsa len treba uviesť, že zostavovateľom výberu je L. Leng, jeden z našich najlepších znalcov slovenskej ansámblovej hudby.

Možno len dúfať, že táto platňa v novej edícii nezostane jediná, a že Supraphon prispieje čím skôr k tomu, aby toto vydanie spĺňalo i náročnejšie medzinárodné kritériá a nekrivkalo na trhu s touto polovicou, ba nedostatočnou vy-

bavenosťou. Veď vieme, že v edíciách súčasnej (ale nielen súčasnej) hudby, každá jednotlivá platňa má svoj vlastný text, obal atd. Nevidíme dôvod, prečo by folklórnej edícii — najmä ak má ísť o súbornú reprezentatívnu slovenskú národnú edíciu — vydavateľstvo Supraphonu nemohlo venovať rovnakú starostlivosť ako iným vydaniám.

EO

SLOVENSKÉ LJUDSKE PESNI, DOKUMENTARNI POSMETKY GLASBENO - NARODOPISEGA INSTITUTA V LJUBLJANI, JUGOTON LPY-V-682

Táto zvuková snímka podáva prehľad o základných piesňových štýloch slovenskej ľudovej hudby. Sústreďuje sa na obradné a viachlasé ľudové piesne. Piesňam obradným i funkčne viazaným (piesne snovraťu, na Gregora, detské, plačky, hlásnické i epické) je venovaná prvá strana platne, rôznym typom viachlasého spevu druhá. Prvú stranu charakterizujú oligotonické detské motivické kombinácie alebo krúživé melodické útvary, zaujímavé spojené s antifónnou, dialogickou, simultánnou technikou (A 1—3), statický, horský, sekundový spev z Rézie (od Slovincov žijúcich v talianskych západojurských Alpách), veľmi starej proveniencie (podobný nášmu sekundovému spevu na Spiši) — A 5; ďalej je to niekoľko archaických sylabických štruktúr v balade A 7 a v epickéj piesni A 6 (stichickej hudobnej stavby).

Strana B obsahuje 10 príkladov rôznych sborových technik: tradičnejšiu techniku trojhlasého spevu mládencov (B 1), typ s predspávkou a zborom (B 2), vyhranený štvorhlasý spev (B 3) a miešaný zborový päťhlas (B 5). Posledné formy ukazujú už zjavnú spojitost s alpským, rakúskym viachla-

sým spevom, i keď v transformovanej podobe.

Slovenské piesne sa nám javia v tomto výbere veľmi širokého štýlového záberu. Od archaického štýlu Rézie, istrijskej tóniny (B 6), po obradnú antifónnosť (A 1—3) cez staré epické a baladické piesne po rozvinuté zborové formy, ktoré sa blížia k mladším vrstvám harmonickomelodického alpského spevu. Slovenská ľudová hudba, ktorá stojí na základoch južnoslovenských i alpských archaizmov, vedela absorbovať i nové štýlové podnety najmä z germánskej piesňovej oblasti.

Táto platňa podáva prehľad o slovenských piesňach s takou plastičnosťou, akú málokedy nachádzame pri podobných výberoch. Zodpovedá kritériám vedeckého i umeleckého výberu. Technická kvalita snímok — hoci vychádzajú takmer len z primárnej folklórnej dokumentácie — má uspokojivý štandard.

K platni je pripojený i primeraný text v slovinčine, angličtine a nemčine, s hudobnou transkripciou príkladov, s popisom piesňových textov s presným udaním archívnych čísiel zvukových záznamov v Lublanskom hudobnofolkloristickom ústave. Text i zvukový výber pripravil V. Vodušek, transkripcie pochádzajú od U. Kreka a J. Strajnara.

Toto slovenské vydanie možno považovať za vzorové nielen pre jeho obsah, preto, že autorsky bolo svedomite a premyslene pripravené, ale i preto, že vydavateľstvo Jugoton sa postaralo o reprezentatívne a dôstojné vybavenie platne s vlastným vkusným obalom s folklórnym motívom (medovníky) a s viacjazyčnou textovou prílohou. A toto vydanie dostať v tej istej forme v zahraničí i v Juhoslávii. Niet obchodného dualizmu ako u nás: reprezentatívne efektne vydané pre zahraničie, a skromné, oklieštené vydanie pre domáci trh (na ktorom si ho väčšinou kupujú cudzinci).

EO

DIE SAMMLUNG VON TÄNZEN UND LIEDER DER ANNA SZIRMAY-KECZER; ZBIERKA TANCÓV A PIESNI ANNY SZIRMAY-KECZEROVEJ, FONTES MUSICAE IN SLOVACIA, TOMUS, PRIMUS, ŠTÁTNE HUDOBNÉ VYDAVATEĽSTVO, PRAHA—BRATISLAVA 1967, VYDAL JOZEF KRESÁNEK, STR. 123, NOT. PRIKL. CCA 400.

Prvý zväzok edície slovenských hudobných prameňov obsahuje jeden z najdôležitejších repertoárov rukopisov z 30. rokov 18. stor., ktorý má eminentný vzťah k slovenskej ľudovej hudbe. Podáva 377 krátkych husťových skladieb, v ktorých sa odráža celý dobový repertoár sčasti domácej proveniencie, sčasti európskej módnjej tanečnej produkcie, tak ako bola interpretovaná a dotváraná na niektorom zo slovenských šľachtických sídiel v prvej polovici 18. stor. Rustikálny charakter dobovej svetskej, tanečnej hudby vyplýval z módnych, ale i vyhľadávaných ľudových žriediel, tak ako sa tieto ľudové žriedla stali neskoršie základom novo sa formujúceho európskeho hudobného klasicizmu najmä v centrálnej a južnej Európe. Zbierka podáva plastický obraz o sociálnej, hudobnej a interpretačnej skladbe repertoáru na Slovensku.

Okrem komentovaného prepisu celého prameňa v jeho pôvodnej fóliovanej podobe a následnosti obsahuje vydanie rozsiahlu úvodnú štúdiu z pera editora zbierky J. Kresánka. Celá úvodná štúdia je v nemčine, len na konci je krátky slovenský súhrn. Obsahuje nasledovné kapitoly:

Predslov, v ktorom je niekoľko všeobecných úvah o prameňoch hudby 18. stor., o ich tzv. uhorskej, maďarskej, poľskej, resp. slovenskej etnickej proveniencijnej dominante, krátky pohľad na doterajšie bádanie o týchto prameňoch, o ich kultúrno-sociálnej podstate, resp. dobovej začlenenosti.

Charakteristika zbierky Anny Szirmay-Keczerovej (ASK). Obsahuje dejinnú genézu zbierky, dozvedáme sa o možnom majiteľovi, resp. majiteľoch, pričom J. Kresánek ju lokalizuje na rozhranie Liptova a Spiša. Hovorí o kultúrnom a politickom dobovom niveau, o pomerovaní tancovej zbierky a o ich lingvistickom aspekte. Napokon sa púšťa do formálneho a obsahového opisu prameňa uloženého v Matici Slovenskej, dotýka sa otázky pisateľov, opisovača, vnútornej skladby zbierky, usporiadania hudobného materiálu, otázky jej možného vzniku a vzťahu k iným podobným repertoárovým zborníkom. Vyslovuje aj úvahy o spôsobe možného používania, interpretácie skladieb.

Najrozsiahlejšia časť úvodu je napísaná Piesne a tance zbierky ASK. Tu ide o exaktnú repertoárovú analýzu takej dôkladnosti, erudície a presvedčivosti, s akou sa pri spracúvaní podobných európskych prameňov nestretávame ani pri teoretických štúdiách, toľko v kritickom editorskom texte. Tu možno azda poznamenať, že tento text je výsledkom viac ako 15-ročnej bádateľskej činnosti nad týmto našim kľúčovým rukopisom. Presahuje zďaleka tak v metodologickej koncepcii, ako aj v materiálovej znalosti všetkých maďarských i poľských autorov, ktorí sa usilovali ideovo i obsahovo zmocniť tohto zborníka. I keď

nechceme azda povedať, že za bádaním o tomto zborníku bola týmto postavená definitívna bodka, predsa jej základný bádateľský smer bol Kresánkovou štúdiou jednoznačne určený a jej zasadenie do rozsiahlych východoeurópskych hudobných, sociálnych i etnických kontextov pevne fixovaný. Kresánek analyzuje hudobný materiál podľa štýlovo-prevenienčných okruhov, tak ako sa tieto rozvrstujú v hudbe 18. stor. Spomína v kapitolkách: a) ľudové tance a piesne, b) mazurky, c) pomalé mazurky, d) hajducké tance, e) polonézy, f) menuety a ländlerly, g) janičarske a cigánske piesne.

Štúdia uzatvára Zhrnutie, ktoré podáva v koncíznej opisujúcej, definujúcej a štatisticko-analytickej podobe základné poznatky, a kapitola Literatúra o zbierke ASK podáva kritickú retrospektívu doterajšieho nášho i cudzieho bádania o tomto rukopise viac v konštatujúcej ako polemicky zahrotenej forme.

Poznámky k vydanému prameňu zahŕňujú všeobecné editorské zásady, ako i transkripčné komentáre k jednotlivým fólíám i skladbám, taktovo-formálnu analýzu skladiel i vnútorné komparačné údaje v rámci ASK, doplnené odkazmi na iné repertoárové zborníky 17. a 18. stor. a zbierky stredo- a juhovýchodných ľudových piesní. Najmä v otázke tak zneužívanej a nekriticky používanej fi-

liačnej problematiky máme v tejto štúdii i v komentároch nasledovaniach príklad. Kresánek nezhrmažďuje kvantum údajov rozmanitej hodnoty, neusiluje sa z nich vyvodit' ďalekosiahle detailné závery ani hypotézy, ale jednoducho ukazuje v kritickom výbere ich základnú smerovú hodnotu a robí ich základom svojej štýlovej analýzy. Nie formálna — kontúrová hodnota je mu pri tom východiskom, ale jej vnútorná hudobná, motivická a štylistická dynamika. Komparačná forma mu nie je fetišom, ale východiskom štýlovo-kritickej analýzy.

Vlastný notový text prináša jasne oddiferencovaný pôvodný text od možných, alternatívnych kritických doplnkov editora.

Záverom možno v tejto viac stručnej informácii než recenzii konštatovať, že ide nielen o dôležité pramenné vydanie, ale aj o rovnako významný príspevok k vyjasneniu provenienčnej a národnej koncepcie starších slovenských hudobných dejín.

Možno len s uznaním kvitovať starostlivosť, s akou sa po technickej, grafickej a redakčnej stránke Štátne hudobné vydavateľstvo v Bratislave venovalo tejto práci, ktorou otvorilo hudobnohistorickú, kritickú, pramennú edíciu „Fontes Musicae in Slovacia“.

OSKAR ELSCHKE

InfoMáCie

V marci bol v Poľsku na koncertnom turné prof. Konzervatória v Košiciach organista Ivan Sokol. Na jednom koncerte predniesol s Wroclavskou filharmóniou organový part Haydnovho koncertu C dur, druhý — recitál venoval dielam svetových majstrov (Buxtehude, Bach, Hindemith).

Vzkriesenie J. Cikkera preniká na ďalšie zahraničné operné scény. Jeho uvedenie v rámci letnej sezóny 1968 pripravuje opera vo Varne a v prvom štvrtroku 1969 ju má naštudovať a uviesť scéna v Braunschweigu v NSR.

V druhej polovici februára sa vrátil z mimoriadne rozsiahlej koncertnej cesty — viedla cez 4 kontinenty: Európa, Afrika, Austrália, Ázia — šéfdirigent SOČR v Bratislave dr. Otakar Trhlík. V programe celého zájazdu neboli len verejné koncerty, ale aj nahrávanie pre rozhlasové a televízne spoločnosti. V repertoári väčšiny koncertov boli zastúpené aj diela českých a slovenských skladateľov. Baladická suita E. Suchoňa mala vrelý ohlas u členov symfonického orchestra v Sydney, s ktorým ju dr. Trhlík nahral.

Slovenský komorný orchester vykazuje opäť bohatú koncertnú činnosť v zahraničí. V marci bol súbor na siedmich koncertoch v Juhoslávii, v prvej polovici apríla v Talliansku, potom v Španielsku, 9. mája na medzinárodnom festivale komornej hudby vo Versailles. V júni sa uskutočnil zájazd do Anglicka a v júli v Linzi a koncerty v rámci Zámočských koncertov v Salzburgu. Do tohto bohatého programu sa zaradil aj koncert na domácej pôde — na Bratislavských hudobných slávnostiach.

Orchester Slovenskej filharmónie pod vedením dr. L. Rajtera bol v dňoch 7.—13. marca vo Francúzsku, kde mal okrem koncertov v iných mestách aj koncert v Lyone. Na zájazde sa zúčastnili ako sólisti klaviristka Mírka Pokorná a huslista Milan Bauer, ktorý hral husľové koncerty J. Haydna a A. Dvořáka. Zo slovenských skladieb bolo do programu zaradené dielo J. Cikkera Meditácia na tému H. Schützta.

V rámci XII. prehliadky novej tvorby pražských skladateľov v dňoch 11.—15. marca usporiadalo pražské Hudobné informačné stredisko Matiné pre zahraničných hostí, ktorého sa zúčastnilo aj Hudobné infor-

mačné stredisko z Bratislavy. Súčasťou Matiné bola asi jednogodinová prehrávka z mg. záznamov, na ktorej odznelo 5 skladieb: J. Felda, M. Ištvána, a slovenských skladateľov J. Hatríka (III. časť z cyklu Čakanie), T. Salvu (Canticum Zachariae) a J. Malovca (Ortogenesis).

Skladba Tadeáša Salvu Canticum Zachariae bola vybraná pre festival súčasnej hudby ISCM, ktorý bude toho roku vo Varšave.

V celoštátnej súťaži o cenu kritiky za rok 1967 získala zo slovenskej tvorby prvé miesto elektronická skladba pre stereo (dvojkanálovú) reprodukciu — Ortogenesis od Jozefa Malovca.

Skladateľ Ilja Zeljenka dokončil nové dielo Zaklínadlá pre zbor a orchester.

Skladateľ Juraj Hatrík obohatil svoju tvorbu o dve nové diela. Výročiu 50 rokov ČSSR venoval Kantátu na slová Miroslava Válka — Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať — pre recitátora, sólo tenor, miešaný zbor a symfonický orchester. Skladba získala cenu na celoštátnej súťaži, vypisanej k výročiu VOSR 1967. Druhým novým dielom je Introspekcia — pre flautu, husle, čelo, klarinet, lesný roh, vibrafón a soprán na latinské texty, experimentálne dielo, písané na objednávku seminára pre súčasnú hudbu, ktorý usporiadala sekcia hudobných vedcov Zväzu slovenských skladateľov začiatkom apríla 1968 na zámku v Smoleniciach pri Bratislave za medzinárodnej účasti.

Silvia a Rudolf Macudzinski so speváčkou Darinou Hanuliakovou usporiadali koncert slovenskej hudby v Čs. kultúrnom stredisku v Berlíne dňa 4. júna. V programe koncertu uviedli diela pre klavír na 4 ruky, ako aj piesne a árie.

K novým dielam skladateľa Ivana Paríka, ktoré práve dokončil — Hudba k baletu pre veľký orchester a Exercices pre trúbku in B sólo — pristupuje ďalšie, resp. účasť na spoločnom diele štyroch skladateľov — P. Kolmana, L. Kupkoviča, J. Malovca a I. Paríka: Profily. V ňom sú zachytené črty skladateľského vývoja všetkých zúčastnených; vzniklo pre Seminár o súčasnej hudbe v Smoleniciach.

Klaviristka Klára Havlíková koncertovala v marci v Bulharsku, v mestách Stará Zagora, Trnovo a Gabrovo. Väčšinu diel v jej programoch tvorila slovenská hudba.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, prom. hist. Peter Faltin, CSC., Ľubomír Chalupka. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSC., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSC., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSC., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSC., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia: Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PSK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,—. Číslo 5 zadané do tlače 22. 4. 68.

CENY

Slovenského hudobného fondu za rok 1967

CENA JĀNA LEVOSLAVA BELLU

Skladateľ Roman Berger za symfonické dielo Transformácie.

CENA MIKULĀŠA SCHNEIDRA - TRNAVSKÉHO

Skladateľ Zdenko Mikula za vokálnu tvorbu so zreteľom na Horehronská svadba pre miešaný zbor a orchester, 3 ľudové piesne pre detský zbor a ženský zbor Horehronské klebetnice.

CENA V OBLASTI MALÝCH HUDOBNÝCH FORIEM

Skladateľ Vierošlav Matušik za pieseň Mám rozprávkový dom s prihliadnutím na jeho ďalšiu tvorbu a doterajšie zásluhy o rozvoj slovenskej tanečnej piesne.

CENA ZA HUDOBNOVEDNÉ DIELO

Dr. Ladislav Mokrý, CSc za prácu Hudobná sociológia — genéza a základné kategórie a zverejnené štúdie z oblasti hudobnej sociológie a súčasnej hudby.

CENA FRICA KAFENDU

Duo Sylvia a Rudolf Macudzinski za vynikajúcu nahrávku Cikkerovej Slovenskej suity v Stuttgarte s prihliadnutím na ich mnohoročnú vynikajúcu interpretáciu domácej i svetovej klavírnej tvorby.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 5, ročník XII.

Cena Kčs 3,—

SLOVENSKÁ HUDBA

6/68

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 6/68

Ročník XII

vedle

OSKÁR ELSCHKE

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRIK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSĐORFOVÁ,
M. POTEĐROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori

IGOR VAJDA, PETER FALTIN

návrh obálky

JÁN BERGER

v čísle

J. KRESÁNEK sa zamýšľa nad podstatou
hudobného myslenia

J. TVRĐOŇ píše o príprave učiteľov hudby
pre LŠU, pedagogické školy a pedagogic-
ké fakulty

Končí sa anketa o názoroch mladých na
hudbu

V. J. GAJĐOŠ odpovedá na otázku, či bol
F. Liszt františkánom?

Š. KLIMO ml. charakterizuje slovenskú
zborovú tvorbu posledného obdobia

Hudobný život — recenzie — informácie

v budúcom čísle

NÁRODNÝ UMELEC EUGEN SUCHOŇ
ŠEŠTĐESIATROČNÝ

OBSAH

J. Kresánek: Podstata hudobného myslenia	241
J. Tvrdoň: K príprave učiteľov hudby	250
Anketa (Názory mladých na hudbu III)	255
V. J. Gajdoš: Bol F. Liszt františkánom?	258
Tvorba (Slovenská zborová tvorba posledných rokov)	264
Hudobný život — recenzie — informácie	266

INHALTSÜBERSICHT

J. Kresánek: Die Grundlage des musikalischen Denkens	241
J. Tvrdoň: Zur Vorbereitung der Musiklehrer	250
Enquete (Ansichten der Jungen über die Musik III)	255
V. J. Gajdoš: War F. Liszt Franziskaner?	258
Musikschaffen (Das slowakische Chorschaffen der letzten Jahre)	264
Musikleben — Rezensionen — Informationen	266

CONTENTS

J. Kresánek: Foundation of the Musical Thinking	241
J. Tvrdoň: On Education of Music Masters	250
Inquiry (Young People Opinion of Music III)	255
V. J. Gajdoš: Was F. Liszt a Franciscan Friar?	258
Musical Works (Slovak Choir Music of the Last Years)	264
Musical Life — Reviews — Informations	266

J
O
Z
E
F

K
R
E
S
Á
N
E
K

PODSTATA HUDOBNÉHO MYSLENIA

Hudobný tvar, jeho skladba a vnímanie

Podstatu hudobného myslenia nemožno pochopiť bez rešpektovania jeho vývojovosti ako základnej jeho črty. Hudobné myslenie sa stále vyvíja, prechádza vždy inými a inými vývojovými štádiami, takže sa ho nemožno ani zmocňovať inak ako metódami sledujúcimi tento vývoj, a to od prvopočiatkov, od jeho genézy. Skúmanie genézy hudobného myslenia je preto prvoradou úlohou. Samozrejme, od genézy musia naše zamerania smerovať ďalej a ďalej, lebo význam vecí vo vývoji sa v pravom svetle ukazuje len v súvislosti s tým, čo sa z tých začiatkov vyvinulo. Iba možnosti a ďalší vývoj potvrdzujú, či bolo niečo naozaj vývojaschopné, a teda kladné pre vývoj, či nie.

I. SONORISTIKA, DYNAMIZMUS, TEMATIKA

Ak sa takto zameraní pozeráme na genézu hudby a jej celkový vývoj až dodnes, ukazuje sa, že hudobné myslenie vyviera a stojí na troch základných sférach:

1. na sonoristike,
2. na dynamizme a
3. na tematike (tvarovosti).

Sonoristika (zvukovosť) sa predovšetkým viaže na oblasť akustickú a fyziologickú. Ako korelát sa k nim bezprostredne poji i adekvátna psychická oblasť — teda časť psychickej oblasti. Sledujeme totiž, že zvuky určitých akustických vlastností vyvolávajú v nás zodpovedajúce pocity (príjemné, nepríjemné a pod.). I keď táto korelačnosť medzi akustickou, fyziologickou a psychologickou stránkou nie je jednoznačná a nepremenná, približne platí u všetkých ľudí a v histórii natoľko, že s ňou treba počítať takmer ako s nepremennou. Pri genéze a vývoji hudby zohrala korelácia

spomínaných oblastí dôležitú úlohu. V tejto súvislosti, ako súčiastka celku, zohrala osobitnú funkciu i sonoristika.

V európskej hudbe posledných storočí sa význam sonoristiky prejavoval predovšetkým v inštrumentácii. Ale len predovšetkým, lebo tu sa prejavovala najevidentnejšie. No pre samotný vývoj hudobného myslenia zohrala sonoristika cez konsonantnosť a disonantnosť (v akustickej, fyziologickej i psychickej oblasti) ešte dôležitejšiu úlohu. Ako psychologický fenomén príjemného spoluznenia konsonancií a nepriemného znenia disonancií vplývala na stavbu intervalov a akordov, a takto smerovala v jednej línii k akordike a odtiaľ k harmónii; v inej línii k ich melodickému využitiu, a teda k stavbe stupníc a tonálnych systémov. Toto však, ako sme naznačili, len vplývalo na jeden z činiteľov. Okrem sonoristiky bolo to ešte viacej činiteľov: podieľali sa nielen na výslednom vývoji hudobného myslenia, ale i spätne pôsobili na vývoj sonoristiky. Takto vývoj sonoristiky prechádzal rôznymi štádiami, ktoré v tejto štúdii označíme termínom: zvukový ideál doby.

Na vývoj zvukového ideálu doby vplývali jednak prvky heteronómne, prichádzajúce zvonka, z mimohudobnej oblasti, z požiadaviek estetiky a pod., jednak i momenty prichádzajúce zo sféry dynamizmu a tvarovosti (tematiky), čiže z ostatných sfér hudobného myslenia. V rôznych obdobiach a na rôznych miestach sa pod vplyvom tohto všetkého menil zvukový ideál doby a podľa toho sa menili i náhľady na konsonanciu a disonanciu, ako aj náhľady na hlasitosť a timbrovú stránku v inštrumentácii. Vo vzájomnom pomere sonoristiky, dynamizmu a tematiky nastali v priebehu vývoja rôzne presuny, pokiaľ išlo o ich vzájomný vzťah. Na záver tejto štúdie sa osobitne zameriame i na vzájomné presuny troch rozoberaných sfér, pretože práve dynamický vzťah medzi nimi je jedným z najdôležitejších zdrojov vývoje črty hudobného myslenia.

Až do začiatku 20. stor. sa inštrumentácia, a teda timbrová a hlasitosť stránka pokladali iba za rúcho, pričom podstata hudobného myslenia sa hľadala predovšetkým v oblasti tematickej, od konca 19. stor. i v oblasti dynamickej (v tematickej a dynamickej forme). V 20. stor. sa sonoristika dostáva na veľmi dôležité miesto, ba ruka v ruke s tzv. elektronickou a konkrétne hudbou dokonca na popredné miesto pred tematickú a dynamickú sféru.

O druhej sfére — o d y n a m i z m e nemožno hovoriť bez toho, že by sme si ho hneď vopred nerozdelili na dva poddruhy, stojace niekedy dokonca proti sebe. „Quis bene distinguit, bene docet.“ Bez tohto delenia by sme sa dostali miestami do neriešiteľných protirečení. Dynamizmus budeme deliť na: a) senzomotorický, a b) na hudobný. Oba dynamizmy sú relatívne samostatné, a i keď senzomotorický dynamizmus je primitívnejší a väčšmi závisí od rôznych mimohudobných činiteľov, neznamená to, že by predchádzal hudobný, alebo, že by sa nástupom hudobného dynamizmu senzomotorický v ňom rozplynul. Ich vzájomný pomer je skôr približne taký: čím viac je dynamizmus viazaný na momenty fyziologické a iné vonkajšie, nehudobné (i rôzne asociácie), tým viac ide o senzomotorický dynamizmus; čím viac je, naopak, dynamizmus dialekticky viazaný na tematickú sféru hudby, tým viac sa uplatňuje dynamizmus hudobný.

Objasní nám to malý príklad. Napätie a uvoľňovaniu hlasiviek zodpovedá melodický pokles (tón vyšší — tón nižší). Melodický pokles zodpovedá takto senzomotorickému dynamizmu ovplyvnenému fyziologicky. S podobnými

melodickými poklesmi sa často stretáme v rôznych primitívnych kultúrach. V rámci tonálneho chápania, tobôž harmonického myslenia, uplatňujú sa však už gravitácie do tonálneho centra ako prejav hudobného dynamizmu, podľa ktorého tóny gravitujú do tonálneho centra nielen zhora, ale i zdola (napr. citlivý tón rozvádzaný smerom hore). Správnym rozvedením potom už nie je melodický pokles — ako by to zodpovedalo uvoľneniu napätia hlasiviek — ale, naopak, melodický vzostup, ktorý z hľadiska fyziologického predstavuje zvýšenie napätia hlasiviek.

V dejinách hudby senzomotorický dynamizmus úzko súvisí nielen s fyziologickými činiteľmi, ale ešte častejšie s deklamáciou textov, a veľmi často s pohybovými momentami tancov, pochodu a pod. Správnosť deklamácie si napr. žiada, aby sa prízvukované slabiky dostali na prvé doby v taktoch, aby sa prízvukované slová spievali vo vyššej polohe, aby sa veselý text vyjadroval v rýchlejšom tempe, skoro tanečnou formou. Baroková afektová teória vypracovala v tomto smere temer kánonizovaný slovník. Podobný senzomotorický dynamizmus sa prejavuje v metrorytmickej zložke pri rozmiestovaní hlasitostných akcentov ťažkých dób podľa fyziologických momentov — akými sú napr. tep srdca, dýchanie — no ešte viac podľa charakteristických figúr tancov alebo vôbec hudby dotýkajúcej sa pohybovej oblasti.

Rozlišovaniu senzomotorického a hudobného dynamizmu sa dosiaľ venovala malá pozornosť. Zdá sa nám preto, že vo väčšine prípadov nestojí v podobnom antinomicom postavení, ako sme uviedli v predchádzajúcom príklade. Nuž a potom splyvajú. Vo väčšine prípadov sa hľadá akoby kontrapunkt medzi nimi, alebo dokonca dialektická jednota oboch. Je nielen možné, ale prevažne býva ideálom (napr. v klasicizme), že melodika, ktorá je nádhorne kantabilne rozospievaná, vyhovuje zároveň deklamačným požiadavkám. Alebo iný príklad: crescendá, resp. decrescendá možno uplatňovať čo i len na jednom izolovanom tóne, akorde, zvuku, bez toho, že by bol tento tón, akord, zvuk zapojený do nejakého kontextu tematického hudobného myslenia; čiže crescendá, resp. decrescendá môžu mať i len senzomotorický charakter. No crescendá a decrescendá môžu zároveň hrať podstatnú úlohu v rámci výstavby tzv. dynamickej formy, kde sa už uplatňujú par excellence ako hudobný dynamizmus. Nositeľom tém v príslušnej tematickej forme korešpondujúcej s dynamickou sú však — ako to, čo znie — jednotlivé tóny, akordy. Crescendá a decrescendá sa takto zase nemôžu inak uplatňovať než na príslušných tónoch, akordoch. Táto skutočnosť preto nevyhnutne vedie k dialektickej jednote oboch dynamizmov.

Hudobný dynamizmus sa predovšetkým prejavuje v tzv. dynamiccom porušovaní, ktorému pre jeho primárnu dôležitosť a uplatňovanie sa v sfére dynamickej i tematickej venujeme väčšiu pozornosť na inom mieste. V rámci princípu tonality predstavuje dynamické porušovanie výchylku z centra tonality a spätnú gravitáciu do tohto centra, čiže požiadavku rozvádzania do neho. V rámci metrorytmičky predstavuje dynamické porušovanie narušenie pravidelného opakovania metrorytmickej javov. V rámci tematiky predstavuje dynamické porušovanie odchýlku od pôvodného tvaru, čiže variant a ukazuje sa takto — ako princíp variability — za zárodok a kolísku vzniku nových tvarov, nových tém.

Inú dôležitú oblasť hudobného dynamizmu predstavuje už spomínaná dynamická forma. Tematická forma, ktorú približne predstavuje to, čo skladateľ zapísal v notách, slúži interpretovi ako základ pre dobudovanie aj dy-

namickej formy vo forme agogiky, plastiky tém, hlasitostne-pohybovej architektúry (crescend, diminuend, acceleránd, ritartand) a pod. Neadekvátnym stvárnením dynamickej formy môže interpret rozbiť skladbu po stránke tektonickej; adekvátnym vybudovaním dynamickej formy ju zas dotvára na plnohodnotný umelecký prejav. I naopak: neraz môžu u skladateľov spätne ovplyvňovať tematickú formu zretele dynamicko-formové — napr. potreba postaviť gradáciu alebo antiklimax. Čiže dynamické zretele môžu byť základným faktorom pri výstavbe toho, čo skladateľ prevažne zapisuje v notách: tematickej formy.

Tretia sféra — *t e m a t i k a* (tvarovosť) je rovnako relatívne samostatnou sférou ako obe predošlé. Zároveň sa však aj viaže s nimi; už ani jej genézu nemožno skúmať bez toho, že by sme neprihliadali aj na sonoristiku, aj na dynamizmus. Poukazujúc na túto spojitosť ukazuje sa nám zároveň dôležité kritérium triedenia v rámci samotnej tematiky podľa toho, či ide o vzťahy so sonorickou alebo dynamickou sférou. Od zvukovosti vedie cesta k tvarom za pomoci hry (Grossova teória o vzniku hudby). Pri hre zaujalo iste objavenie zvláštného zvuku svojou nevšednosťou nášho prapredka tak, že si ho začal opakovať. Ak si pri takejto hre zoradil opakovania do pravidelných časových intervalov, začali sa mu rodiť rytmické tvary. Ak mal pritom zároveň k dispozícii niekoľko výškove rozličných tónov (povedzme čo len dva rôzne veľké hubny) a hral sa s nimi tak, že ich navzájom v nejakom usporiadanom slede striedal, začal sa mu črtiť už plnohodnotný hudobný tvar. Pri hre mohol zohrať úlohu i nadbytok energie (Spencerova teória o vzniku hudby); jednoducho ako dôvod, prečo sa človek hral — prečo sa vôbec napríklad nemluvína hrá s hrkálkou vyludzujúcou nejaké zvuky. S hrou, prípadne aj s hrou z nadbytku energie, môže súvisieť tiež ornamentika (Lachova teória o začiatkoch hudby). Lenže tým sa už zároveň presúvame z oblasti sonoristiky do oblasti dynamizmu — ornamentika má už aj ten význam, že vedie k variabilite čiže k spomínanému dynamickému porušovaniu pôvodného tvaru. Prechod z dynamickej sféry do tematickej sa však uplatňuje aj primárnejšie z oblasti senzomotorického dynamizmu. Dialo sa tak vo väzbe hudby na texty, čo sa uplatňovalo skôr v starších obdobiach vývoja hudby, resp. ešte v časoch nediferencovaného „Gesamtkunstwerku“ hudby, spevu a tanca, než smerom k súčasnosti, keď sa nastolila možnosť samostatnej kreácie hlavne v rámci inštrumentálnej hudby. Z tesnej väzby melodiky na texty v duchu spomínaného senzomotorického dynamizmu sa tiež rodili hudobné tvary. V zmysle tzv. interpretačnej funkcie sa vytvárali formuly polovičných a celých kadencií (často u polovičných záverov smerom hore, a u celých záverov smerom dole). Takto vzniknuté tvary zohrali dôležitú úlohu v dejinách kadencií.

Bolo by, pravda, veľkým omylom, ak by sme vznik a rozvoj hudobných tvarov robili závislým len od sonoristickej a dynamickej oblasti. Naopak: i s súvislosťou s nimi hrala, a ešte dôležitejšiu úlohu hrá samostatná hudobná invenčnosť (nemohlo ísť predsa o hocakú hru so zvukmi; pri sledovaní deklamácie alebo interpunkčných potrieb nemohlo sa neprihliadať na hudobne estetickú tvárnosť melodiky). Tak či tak osobitná invenčnosť pri vzniku hudobných tvarov je najdôležitejším prameňom i stvárnovateľom. Pravda, ťažko to chápu tí, ktorým chýba schopnosť poznávať samostatnú existenciu tejto špecifickej hudobnej estetickej kategórie. Lenže neuzať osobitosť estetickej kategórie — a teda aj osobitej hudobnej invencie — to je toľko, ako poprieť zmysel jestvovania umenia vôbec.

II. O HUDOBNOM VNÍMANÍ

Sonorika a dynamizmus, pokiaľ sa uplatňujú v hudobnom myslení, uplatňujú sa tiež ako špecifické estetické kategórie. No u nich nájdeme spojitosti s okolitým svetom a životom vo väčšej miere ako u tematiky. Tento fakt sa v súvislosti s vnímaním hudby pozoroval už dávnejšie a z neho sa pravdepodobne zrodil i náhľad na dvojaké vnímanie a prežívanie hudby. Ako keby pri prednostnom zameriavaní sa na citové prežívanie hudby pristupovalo sa k jej vnímaniu inak než pri prednostne intelektuálnom prístupe; domyslené ďalej: ako keby nehudobníci sa nechávali unášať bezprostredne citom, zatiaľ čo racionálny prístup by mal byť typický pre profesionálnych hudobníkov. Rozhodne i pri tomto pozorovaní je kus pravdy, lebo skutočne jestvujú i takí vnímatelia hudby, ktorým jej počúvanie je len akoby inšpiračným zdrojom k náladám a rôznym pitvianiam sa vo svojich citoch a psychických stavoch; na druhej strane však jestvujú i takí „suchí odborníci“, ktorí sledujú iba technické ustrojenie diel a nič viac ich nezaujíma. Takéto krajné prípady sú, prirodzene, zriedkavé a v žiadnom prípade nemôžu byť ideálom.

Normálne a správne vnímanie hudby predpokladá, samozrejme, že oboje je rovnako zastúpené. Tam, kde je kolísanie v rámci nastolenej antinómie medzi prístupom alebo sucho odborníckym alebo bezprostredne citovým, treba hľadať príčiny. A príčiny nachádzame v práve spomínaných rozdieloch sféry sonorickej a dynamickej a sféry tematickej. Bezprostrednosť pri vnímaní sonorických javov nie je potrebné obzvlášť dokazovať. Zvuk nerozkladáme na jeho súčiastky, ale prijímame globálne, a tak aj hodnotíme. Ide o obdobný spôsob vnímania a hodnotenia ako pri vnemoch chuťových alebo čuchových, kde sa rovnako nemôže uplatňovať intelektuálny prístup. Relatívne samostatný zvuk hodnotíme bezprostredne ako príjemný, drsný, ostrý, dutý, jemný, chrapľavý, lahodný, škrekľavý a pod. Posudzovanie zvukov podľa ich zafarbenia ostane nie je špecificky hudobné, ale rovnako potrebné i mimo hudby (v tme poznáme napr. známeho podľa zafarbenia hlasu a pod.).

Rovnako bezprostredne pôsobí na nás i dynamizmus. Crescendá, decrescendá a pod. vyvolávajú v nás bezprostredne psychické napätie, obdobne ako v oblasti citovej, vôľovej (voluntaristickej), i v oblasti konania (chôdze, tanca, práce a pod.).

Zameriavanie sa na hudobné tvary a tematickú výstavbu predpokladá oproti predošlým dvom analýzu a syntézu — aj abstrakcie, ktorým nemožno uprieť obdobnú racionálnosť, s akou pracuje ľudské myslenie vôbec: sledovanie rozmanitých vzťahov medzi motívami, témami a vyššími zložkami formových útvarov, sledovanie motivickej práce a výstavby všetkého druhu od variácií, kombinácií, imitácií atď. Abstrakčný proces, ktorý sa pri tomto uplatňuje, môže pokročiť až tak ďaleko, že sa i hudobné tvary rozkladajú na elementy (melos-diafému, rytmus, dynamiku a pod.). S podobným rozkladom súvisí napr. seriálna technika hudby nedávnej minulosti — ale so zárodkami už aj v hudbe 15. a 16. stor.

Ak necháme hudbu na seba pôsobiť bezprostredne, nie je vnímanie a hodnotenie v podstate iné: zostáva iba v senzorickej a dynamickej sfére. H. Besseler v štúdií *Das musikalische Hören der Neuzeit* ukazuje, ako sa počúvanie hudby v romantizme menilo z aktívneho na pasívne, na bezprostredné. Lenže nejde táto zmena ruka v ruku s tou celkovou premenou, ktorá koncom 19. stor. posunula na popredné miesto dynamizmus a dnes

dokonca sonoristiku? Od čias gregoriánskeho chorálu sa rôznymi peripetiami presúvala do popredia tematická sféra, takže tento proces sa dovršoval v období baroka a v období klasicizmu v 18. stor. vrcholil. Od prvej polovice 19. stor. sa začína postupný odklon od tematizmu (Berlioz). Toto presúvanie predstavuje zložitý proces, v ktorom zaiste zohrala úlohu i premena funkčnosti v tom zmysle, že sa od pestovania hudby pre seba prechádzalo k pestovaniu hudby pre poslucháčov (ako dôvodí Besseler), hoci to nebola jediná príčina.

Presun, o ktorom bola práve reč, však rozhodne nepredstavuje cestu k muzikantskejšiemu chápaniu a hodnoteniu hudby, než bolo tematické chápanie. Skôr naopak! Len sa pozrime na prax. Hudobne nevypelý poslucháč, alebo hoci aj vyspelejší (ale zatiaľ iba pri prvom počúvaní diela) býva zameraný iba alebo prevažne len na sonorickú a dynamickú zložku. K tematickému chápaniu ako obsažnejšiemu sa prepracúva len postupne. Tematický prístup je oproti tomu charakteristický pre ľudí muzikálne vyspelých, alebo ak aj menej vyspelých, tak aspoň po viacnásobnom vypočutí diela. Takto sa ukazuje, že delenie poslucháčov nemožno chápať v zmysle protikladu: racionálne kontra bezprostredne citové, ale iba v zmysle delenia graduálneho: nie kvalitatívneho, ale iba kvantitatívneho. Delenia, pri ktorom sa alebo ešte zostáva vo sfére sonorickej a senzomotorickej, alebo štádia, kde sa cez úplnú dynamickú sféru (hudobného, nielen senzomotorického dynamizmu) pokročilo už aj k tematickému chápaniu. Začiatovník poslucháč býva zameraný iba na sonorickú a dynamickú oblasť hudby a len postupne sa prepracúva aj k tematickej — ak vôbec nezostane len pri sonorickej a senzomotorickej, pretože nemá ambíciu dostať sa ďalej.

Vypelý poslucháč sa — rovnako ako menej vyspelý — neobíde bez sonorickej a dynamickej podstaty, ale rýchle, prevažne súčasne sa prenáša cez ňu aj k chápaniu špecificky hudobnému, tematickému. Málo vyspelý poslucháč sa završuje v prvom štádiu vnímania zameriava len na sonorický a senzomotorický detail (zvuky, ich sfarbenie a sila, tempo, rytmus — synkopy v tanečnej hudbe a pod.). Od týchto detailov sa pri ďalšom počúvaní a prenikaní k podstate dostáva sčasti k dynamickej forme, a teda k určitým komplexným prístupom. Zároveň sa mu však pritom už črtajú aj dominujúce tematické prvky (vedúce melódie a iné markantnejšie tvary), okolo ktorých sa začínajú pridružovať prvky menej dôležité, a tak postupne až k najmenej podstatným. Prenikanie do tematickej podstaty predstavuje teda proces prepracúvania sa do hĺbky; proces analytický a syntetický súčasne. Tematické chápanie je tým dokonalejšie, čím viac si dokážeme z celku vybrať a čím viac dokážeme súčasne (v zmysle syntézy) apercipovať; čiže čím viac do detailov dokážeme chápať a hodnotiť, nestrácajúc pritom zo zreteľa celkový komplex. O tomto sa podrobnejšie zmienime v súvislosti s tematizmom.

Hoci sonoristika a dynamizmus sú, ako sme už uviedli, tiež estetickými kategóriami, tematická oblasť je predsa len špecificky hudobne najvyhranenejšou estetickou kategóriou. S ňou sa v živote — v tej forme, ako je v hudbe — nestretáme nikde, zatiaľ čo u oboch predošlých možno vycítiť aspoň paralelizmy, analógie a asociácie s rôznymi psychickými procesmi bežného života, ak nejde priam o bezprostredné pôsobenie hudby na našu psychiku.

V doterajších hudobnoteoretických skúmaniach sa často stávala východiskom len jedna zo sfér, pomerne málo sa postihovala komplexnosť všet-

kých troch. Jednostrannosť výskumov bola väčšinou motivovaná jednostrannosťou východiska, vychádzaním len z určitej hudby, bez vývojového aspektu a pohľadu na hudbu z historickej perspektívy. Tí, čo vychádzali z hudby, kde v popredí bola tematická sféra, stáli i teoreticky na platforme tematičnosti; tí, čo vyšli z hudby uprednostňujúcej dynamizmus, uprednostňovali i vo výskumoch dynamické východisko. Sonoristika sa do 20. stor. ani v jednom štýle nestala natoľko základnou sférou, že by jednoznačne mohla strhnúť na seba pozornosť teoretikov; tu pre teoretické východisko zapôsobila skutočnosť, že sa dali použiť matematické a prírodovedcké — ba dokonca až matematicko-špekulatívne — postupy. Priama súvislosť, resp. možnosť tejto súvislosti medzi sonoristikou v hudbe a matematicko-prírodovedeckými prístupmi sa nastolila len v nedávnej minulosti (Reinecke, Fr. Winkler a iní). V 19. stor. reprezentoval akusticko-fyziologický prístup hlavne Helmholtz, i keď predchodcov mal už medzi starogréckymi pytagorejcami.

Európska hudba obdobia klasicizmu v 18. stor. a na začiatku 19. stor. sa vytvárala v znamení prevahy tematického východiska. Z tejto hudby ako teoretik v plnom rozsahu vyšiel Hugo Riemann, ako aj iní teoretikovia kompozície, skúmajúci hudobné formy (napr. Leichtentritt a iní). Riemannova hudobná teória mala preto skoro až jednostranný charakter tematických skúmaní. Hudba druhej polovice 19. stor. a začiatku 20. stor. — novoromantická — presunula však do popredia dynamickú formu; stala sa teoretickým východiskom Ernsta Kurtha a iných teoretikov tzv. dynamickej orientácie.

III. V historickom kontexte

Niekoľko ráz sme narazili na potrebu dívať sa na vzájomný pomer skúmaných troch sfér vývoje, konkrétne historicky. Je to naozaj veľmi potrebné, lebo vzájomné presuny čo do dôležitosti jednotlivých sfér nastoľujú vo vývoji hudby natoľko rozmanité situácie a východiská pre výskum, že to, čo platí v jednej konštelácii, nemusí platiť v inej a pod. Generalizovanie bez historickeho prístupu nevyhnutne vedie k chaosu. Preto sa v tejto kapitole pokúsime aspoň o letmý pohľad na vývoj hudby z hľadiska spomínaných presunov. Pravda, bude to ozaj len letmý pohľad, pokiaľ je potrebný, aby čitateľ pochopil nevyhnutnosť historickovývojovej orientácie.

Gregoriánsky chorál ako umenie spojené s liturgiou nebol zaiste jediným umením tých čias. Popri ňom sa rozvíjali aj iné línie, i keď o nich veľa nevieme. Pokiaľ však tento chorál poznáme, vďaka tomu, že sa mu venovala veľká pozornosť zo strany špecializovaných historikov, možno povedať, že v popredí stál užho spočiatku úplne senzomotorický dynamizmus, ku ktorému sa stále viac a viac pridružovala tvarovosť. Tvarovosť, pravda, iba potiaľ, pokiaľ boli naporúdzi stvárňovacie princípy — väzba na texty v próze neumožňovala napr. rozvinúť také metrrytmické princípy, ktoré by napomohli rozvoj rytmických tvarov. Senzomotorika sa prejavovala v deklamácii a interpretačnej funkcii. Sonoristika bola zásadne negovaná. Hudobný dynamizmus s gravitovaním do tonálneho centra bol nerozvinutý; v popredí stál skôr tón, na ktorom sa najviac recitovalo (recitanta, dominantu, repercussa, tonus currens) a nie finálny tón. Finálny tón sa dokonca mohol podľa ľubovôle meniť (v psalmódii i v iných prejavocho). Hudobný dynamizmus bol tu teda ešte len v latentnom štádiu. Tvarovosť sa začala hlásiť k slovu najmä vtedy, keď sa začala rozvíjať melizmatika nezávislá od textov. Odpúta-

vanie sa od tesnej väzby na texty prinášalo aj určitý odklon od senzomotorického dynamizmu. Vo vrcholnom gregoriánskom choráli víťazila tvarovosť a touto črtou sa stal prototypom preduchovnelosti, plodným prameňom podnetov pre ďalší vývoj európskej hudby, vymaňujúcej sa z primitívnej sonoristiky mimoeurópskych kultúr a tanečno-motorickej časti senzomotorizmu, ktorý chorál od začiatkov postrádal.

Súčasne s gregoriánskym chorálom sa v inej rovine rozvíjalo umenie, v ktorom sonorická sféra mala dôležitú úlohu (rekonštruujeme si ho porovnávacími metódami). Kým ideál oficiálneho umenia (ešte aj v antike) bol jednohlasný chorál, v inej rovine sa na povrch predierala (už aj v antike!) viachlasnosť — tak, ako sa uplatňovala v hudbe aj iných oveľa primitívnejších kultúr (možno povedať, že odkedy bola hudba hudbou). Napokon už nielen v živeľnej praxi, ale i na pôde teórie sa aj u starých Grékov stretáme s uvedením si príjemnosti spoluznenia konsonancií a nepríjemnosti disonancií. Pod povrchom v inej rovine sa vyvíjajúci zvukový ideál bol zatiaľ iba ideálom čistých konsonancií: oktáv, kvínt a kvárt; aj po preniknutí do liturgickej hudby sa tento zvukový ideál udržal až do 12. stor. Ale aj keď sa gregoriánsky chorál oficiálne stavал len za zvukový ideál jednohlasu, zvukový ideál čistých konsonancií prenikal aj do liturgickej hudby — už z celkom raného stredoveku máme správy o tzv. parafonistoch. V 9. stor. tento sonorický prvok dal už základ k tzv. hucbaldovským orgánam. V dobe 9. až 12. stor. bol senzomotorický dynamizmus prvotného gregoriánskeho chorálu zatlačený totálne do úzadia bohatou melizmatikou a rozvíjajúcim sa zmyslom pre osobitosť melosu i tam, kde šlo o sylabický spev. Tvarovosť sa dostala do popredia a vedľa nej sa v kvartových a kvintových orgánoch uplatňoval sonoristický ideál čistých konsonancií.

V 13. stor., zdá sa, bola sonoristika v oficiálnom liturgickom umení znova potlačovaná a ani hudobný dynamizmus sa nedostal do živeľného vývojového štádia. Tvarovosť bola tak silná, že navonok dominovala. Pod týmto povrchom rozvíjala sa však sonoristika ďalej smerom k novému, až kvintakordovému ideálu (dosvedčujú to pokusy pribrať medzi konsonancie, hoci len ilegálne, i tercie a sexty). No tu možno sledovať už aj prvé živeľné prejavy hudobného dynamizmu. Je zaujímavé, že nie v súvislosti s akordami, ako by sa dalo predpokladať vzhľadom na vývoj harmonického myslenia bazírujúceho na akordoch: živeľnosť začala prepukať v jednohlasnej rytierskej kultúre. Vo viachlase možno dlhší čas sledovať gravitovanie do tonálneho centra skôr osobitne v jednotlivých hlasoch než subordinovane jednému tonálnemu centru. Ako vonkajší znak tohto vývoja možno pozorovať uvedenie si významu citliveho tónu a v súvislosti s tým umiestenie tohto citliveho tónu ako konsonantnej tercie oproti základnému tónu, ako aj umiestenie v kvintakorde. Jeden s druhým viedli tieto nové prvky aj ku kryštalizácii nového kvintakordového zvukového ideálu.

Nový kvintakordový zvukový ideál sa (čo je zase zaujímavé) najosobitnejšie prejavil v prvej polovici 15. stor. nie ako kvintakord, ale vo forme sextakordu — bol to fauxbourdon. Vývoj v 15. a 16. stor. nešiel jednotnou cestou. Vo franko-flámskej škole, ktorá si vydobyla hegemoniu v Európe, stála v popredí tvarovosť, obdobne ako v gregoriánskom choráli; sonoristika kvintakordového zvukového ideálu ostávala v pozadí, hudobný dynamizmus, tiež viac opodiaľ, utvrdzoval si však jednotnú tonálnu koncepciu celej viachlasnej faktúry. V talianskej renesančnej hudbe sa v pravom zmysle oveľa viac než u Nizozemcov dostávali do popredia sonoristika i hudobný

dynamizmus. Tvarovosť dostávala tiež nové črty tým, že sa zosilnil zmysel aj pre rytmickú a metroritmickú tvarovosť smerujúcu k periodicite. V talianskej renesančnej hudbe sa v svetských frottolách, villanelách a madrigaloch vzkriesil silný senzomotorický dynamizmus, ktorý vyústil v ranobarokový rétorizmus, a tak zohral v opere veľmi dôležitú úlohu.

Ranobaroková opera začínala s pomerne značným zatlačením tvarovosti do úzadia (melodika spevných línií bola stereotypná a riadila sa ozaj neraz ustrnulými postupmi v službách rétorizmu a deklamácie). Sonoristika kvintakordového zvukového ideálu tak očarila, že vznikol osobitný spôsob skratkového zapisovania kvintakordov — generálbas. V priebehu 17. stor. — súbežne s tým, ako sa dostávala na exponovanejšie spoločenské umiestenie inštrumentálna hudba — dostáva sa deklamovanie na vedľajšiu koľaj; aj do spevu preniká prednostné zameranie na rytmicko-melodický tvar, ba dokonca už aj na individuálnu tvarovosť. V súvislosti s tým došlo k opere k rozkolu na štýl recitatívny a ariózny. Senzomotorický dynamizmus sa nielen zachovával, ale ešte viac prehĺbil v recitatívoch a špeciálne v secco recitatíve, kým v arióze a v áriách sa do popredia dostávala tvarovosť. Celkovo však v 17. stor. prebiehal silný proces smerom k tvarovosti; natoľko, že klasicizmus druhej polovice 18. stor. predstavoval dominujúci dôraz na horizontálne hudobné tvary, s rozvíjajúcim sa hudobným dynamizmom (dynamickej formy), ale s temer úplne uniformovanou a mimo centra pozornosti stojacou sonoristikou. Rovnako sa v rámci hudobného dynamizmu v priebehu 17. a 18. stor. dotvorila funkčná harmónia a stala sa natoľko všeobecným majetkom v povedomí ľudí, že sa už na ňu ani nesústredovala pozornosť. V prvej polovici 18. stor. (hlavne v tzv. mannheimskej škole) začala sa v rámci hudobného dynamizmu rozvíjať dynamická forma aj v inštrumentálnej hudbe.

V romantizme 19. stor. spočiatku vyvrcholil dôraz na tematizmus v znamení až zbožňovania individuálnej myšlienky. Celkové romantické myslenie smerujúce ku „Gesamtkunstwerku“ dávalo hudbe úlohy, ktoré si vyžiadali stupňovanie všetkých druhov a prostriedkov dynamizmu: v opere sa znova dostal na popredné miesto deklamačný štýl; v symfonickej básni i opere sa žiadali široké gradačné a napätie vyvolávajúce plochy hudby a v ich službách sa do popredia dostávala dynamická forma. Do služieb stupňovania napätia sa zapojil i vývoj harmónie; v tomto zmysle nastúpilo dynamické porušovanie klasickej harmónie v duchu tzv. rozširovania tonality za pomoci chromatiky, alterácií a rozmnoženia modulácií. V službách novej harmónie pomáhala i nová sonoristika rozširujúca akordiku z trojzvukov na štvor-, päť- i šesťzvuky. V službách symfonickej básne a opery (a koncom 19. stor. už vôbec všetkej hudby) sa už od polovice 19. stor. rozvíjala sonoristika tiež v inštrumentácii, kde technické zdokonalenia nástrojov a nástrojovej hry poskytovali nové možnosti. Mimoriadne postavenie dostala sonoristika v impresionizme koncom 19. stor., no na celkom vedúce miesto sa dostala až v polovici nášho storočia.

Tento opravdu letmý pohľad na vzájomné presuny sonoristicky, dynamizmu a tematiky v hudobnom myslení si nekládol iné úlohy, iba vo vybraných bodoch ukázať, že v dejinách hudby sa naozaj uskutočňovali vzájomné presuny týchto sfér.

Sonoristika, dynamizmus a tematizmus sa uplatňujú pospolu v dialektickej jednote, a preto by sme sa mali hlásiť v rámci hudobného myslenia k ich rovnoprávnosti. Vzájomnými presunmi čo do dominantnosti vytvárajú sa

K PRÍPRAVE UČITEĽOV HUDBY

V poslednom čase sa živo diskutuje vo všetkých kultúrnych štátoch o formách, organizácii a kvalite učiteľského vzdelávania a vyjadruje sa naprostá nespokojnosť s daným stavom, najmä keď štruktúra a obsah učiteľského vzdelávania sú doteraz späté s koncepciami z minulého storočia, alebo ak úpravy (osnovy a plány, organizácia) sú regresiou pôvodne lepšieho stavu. Dokázateľne hudobná erudícia učiteľov pre 1.—5. roč. ZDŠ, nadobudnutá na pedagogických inštitútoch a fakultách, zaostáva za starými pedagogickými školami a učiteľskými ústavmi, a preto, kde to situácia dovoľuje, sa volá aj po pomoci učiteľov LŠU: aby zabezpečili odborné vyučovanie na ZDŠ, áno aj na SVVŠ, pedagogických školách a fakultách, pretože FFUK v poslednom období nepokladá za povinnosť pripravovať hudobných pedagógov pre tieto školy. Z Vysokých škôl pedagogickej neprenikla účinne na katedru hudobnej vedy FFUK snaha o zásobovanie jednotlivých oblastí Slovenska vysokoškolsky vzdelanými pedagógmi, naopak, ujala sa idea diferenciacie prípravy učiteľa a vedeckého pracovníka. Tento dualizmus štúdia viedol k degradácii učiteľskej prípravy na univerzite, k likvidácii štúdia hudobnej výchovy. Na katedre FFUK, na VŠMU a azda aj na konzervatóriu si mnohí myslia, že učiteľské vzdelávanie nie je nijako špecifické: kto vie dobre hrať a kto rozumie muzikologickým disciplinám, je vraj eo ipso pripravený pre učiteľské povolanie hudby a hudobnej výchovy.

Po zrušení VŠP niet u nás na Slovensku zodpovednej inštitúcie, ktorá by organicky a do hĺbky i šírky rozvíjala teóriu estetickéj výchovy a teóriu vyučovania hudby, koncentrovala a podnecovala tvorivé sily v pedagogickom myslení. Preto sa nečudujeme, že nemáme uspokojivú koncepciu učiteľského vzdelávania, že učebné plány na PF nezaručujú dostatočnú hudobnú erudíciu budúcich učiteľov v roč. 1.—5. ZDŠ, že vlastne nemáme ani profesiogram hudobného pedagóga; napokon i problém modernizácie (racionalizácie) redukuje na niektorú z viacerých zložiek namiesto vedomia, že ide o komplexnú úlohu, ktorá má byť v súlade s modernou vedou a technikou, súčasnou kultúrou a racionálnou pedagogikou, novou didaktikou, s modelmi rôznych foriem programovaného učenia, s rešpektovaním dôstojného spoločenského postavenia učiteľa hudby, s novo sa utvárajúcim sa vzťahom rodiny a školy. Ak vezmeme do úvahy, že v terajšom období ešte neexistuje učiteľstvo ako jednotná profesionálna skupina analogická skupine napr. lekárov, právnikov, že sme sa nedopracovali k jednotnej ideológii povolania a vedomia spoločných problémov (znie to neuveriteľne v epoche budovania socialistickej kultúry), má tu neďávno utvorená Spoločnosť hudobných pedagógov vďačné pole pôsobnosti spájať učiteľov hudobnej výchovy a učiteľov hudby na LŠU v celok ako farbu k farbe, aby z toho vzišlo niečo užitočné na poli estetických vzťahov človeka k skutočnosti.

Mnohý učiteľ LŠU, konzervatória a VŠMU pokladá vlastnú pedagogickú činnosť za záležitosť krátkodobej adaptácie po nástupe do školy; stačilo napodobňovať didaktické spôsoby (i maniere) svojich učiteľov podľa teórie zdravého rozumu, intuície a vlastnej skúsenosti bez starosti o stresové situácie, do ktorých sa dostane každý učiteľ začiatočník.

však charakterove odlišné konštelácie, a tak sa nám naskytá možnosť hodnotiť ich objektívne i subjektívne. A napriek tomu, že dnes je nečasové hlásiť sa k tejto konštelácii, kde dominuje tematizmus, predsa — ak už hodnotiť — ukazuje sa pokladať ju za optimálnu. Vedie nás k tomu objektívny dôvod, že predsa len v tematizme treba vidieť to najšpecifickejšie hudobné, aj to najvyššie, k čomu sa kedy hudba dopracovala. Dnes je, pravda, tento názor anachronizmus, lebo v popredí je sonorizmus, a ľudia orientovaní na súčasnú hudobnú tvorbu vyzdvihujú v zmysle ducha doby túto sféru na prvé miesto. Lež ak sa dívame na vec z historického hľadiska, z hľadiska vývoja — a tento pohľad by chcel byť našim ideálom — vtedy si nemôžeme neuvedomiť, že i prednostné postavenie sonorizmu je dnes iba dobove obmedzené, a že práve jeho súdobé vyvrcholovanie je symptómom a predzvesťou nástupu inej konštelácie, kde v popredí bude iná sféra. Taká je, a zaiste aj bude, logika ďalšieho vývoja.

JOZEF KRESÁNEK

Stačí sa pozrieť na ktoromkoľvek hudobnom učilišti na vyučovanie nástrojovej hry, aby sme boli svedkami didaktického tradicionalizmu a pomerne úzkej variability vyučovacieho procesu. Niekedy by sme ťažko žiadali na učiteľovi, aby objasnil hlavnú a vedľajšiu didaktickú funkciu vyučovacej jednotky, princípy diferenciacie u viacerých žiakov, aby vedel stanoviť štruktúru procesu osvojovania, aby vedel rozlíšiť vo vyučovacom procese tzv. aktivitu a samostatnosť, spontaneitu. Čím vyšší stupeň školy, tým väčší význam má príprava odborná-predmetová, na nižšom stupni (LŠU) potrebujeme učiteľa s optimálnou pedagogickou prípravou. Na VŠMU, AMU a JAMU niekedy prevládol názor, že vyučovanie napr. nástrojovej hry je najúčinnnejšie vtedy, ak ho vykonáva umelecky zrelá osobnosť, pre ktorú je aj pedagogické povolanie istým druhom umeleckého „tvorenia“, teda intuitívneho chápania výchovy.

Zo skúseností vieme, že i vynikajúci umelci a muzikológovia sa ukázali ako málo schopní učelia, že na miesta konzervatórnych učiteľov sa dostali ľudia príliš mladí, bez umelecko-koncertného posvätenia, bez znalosti tak elementárne závažných poznatkov, ako je napr. psychológia cvičenia. V zmysle posledných slov je potom použitie Schmidových Prstových cvičení pre klavír alebo Kořínkových Každodenných cvičení bezduchým mechanizmom, naprostou nezodpovednosťou voči antropogenéze dieťaťa. A tu sme pri koreni veci: že v blízkej budúcnosti nebude stačiť maturita na konzervatóriu ako dostačujúca aprobácia pre LŠU. Ak dnes máme i na dedinách vysokoškolsky vzdelaných lekárov, inžinierov, veterinárov aj učiteľov ZDŠ, tak na LŠU majú vyučovať absolventi VŠMU alebo maturanti z konzervatórií s polovysokoškolským vzdelaním (t. zn.: po maturitnej skúške by sa vzdelávali 1—2 roky v disciplínach rýdzo pedagogických na VŠMU alebo na FFUK).

Pretože v blízkej budúcnosti i z VŠMU väčšina absolventov sa uchytí existenčne na LŠU kdekolvek na Slovensku, zvýši sa kultúrna jednotlivých oblastí i menších miest. Táto perspektívna diagnóza vyžaduje zriadenie katedry hudobnej pedagogiky na VŠMU, ktorá by mala na starosti nielen prípravu poslucháčov pre učiteľské povolanie, ale ktorá by aj riešila špecifické otázky teórie vyučovania na múzických školách. Tu máme pole nezorané. Autor článku sa vôbec neobáva, že počet poslucháčov na VŠMU by ohrozil vysokoškolskú úroveň a vysokoškolskú náročnosť štúdia hudobnej výchovy na VŠMU. Inštitucionálna integrácia — všestranná príprava rýdzo odborná, muzikologická i pedagogická by mohla vyúsťovať k úrovni graduovaného štúdia s konečným cieľom špeciálnych umelecko-vedeckých hodností; náplň učebných plánov pedagogicky zameraného štúdia by využila tzv. systém fázový — štúdium jednotlivých pedagogických disciplín v časovom usporiadaní: dejiny pedagogiky, hudobná psychológia, pedagogika so zreteľom i na problematiku výchovy dospelých, hudobná didaktika, metodika jednotlivých predmetov atď. Ďalej sa nám nastoľuje otázka všeobecného vzdelania hudobného pedagóga: prílišný dôraz na všeobecné vzdelanie bráni profesionalizácii učiteľského vzdelávania, čím však nepopierame význam predmetov, ktoré naozaj rozširujú umelecký obzor učiteľa (napr. hra na klavír pre učiteľov hry na sláčikové nástroje, hudobná pedopsychológia, estetika a pod.).

Koncepcia integrácie učiteľského vzdelávania a univerzít cestou pedagogických fakúlt javí sa ako progresívna, vyžaduje však kvalitnejší výber poslucháčov, vybudovanie kateder s habilitovanými učiteľmi, azda aj užší kontakt s univerzitou pokiaľ by šlo o prípravu učiteľov pre 6.—9. roč. ZDŠ. Značné úsilie si vyžaduje koncepcia prípravy učiteľov hudobnej a estetickéj výchovy pre budúce gymnáziá; nemala by to byť zúžená aprobácia iba pre reorganizovaný typ strednej školy, ale aprobácia tiež pre pedagogické školy a pre niektoré disciplíny, ktoré sa vyučujú na pedagogických fakultách. Mám teda na mysli systém učiteľskej prípravy relatívne ucelený a určený pre širšie uplatnenie. Profil absolventa si predstavujem tak, že by sme mali nový typ hudobného pedagóga, súceho rozvíjať aktívne i receptívne hudobnosť mládeže, cibriť spontaneitu a tvorivú fantáziu študenta, pestovať citové vzťahy, rešpektovať subtilnosť emócií mladých ľudí, esteticko-výchovnú činnosť skôr predkladať na voľbu než ukladať ako školskú povinnosť. Pri vyučovaní na budúcom gymnáziu nestačilo by iba intelektuálne poznanie výrazových prostriedkov umeleckého diela a jednotlivých štýlov. Takto by si predstavovali estetickú výchovu na gymnáziách iba tí muzikológovia, ktorí nikdy nevyučovali na stredných školách a ZDŠ. Umelecké dielo nie je iba názorná pomôcka pre teoretický výklad.

Všeobecne sa ukazuje potrebnosť postgraduálneho štúdia pre všetkých hudobných pedagógov: ide nám o formovanie učiteľa hudby ako vyhranenej osobnosti so správnym zasväteným postojom k novým tendenciám v hudobnom umení a v teórii vyučovania, v estetike a hudobnej teórii, aby školská prax nebola dosúdená na večné zaostávanie na konflikty a peripetie, diletantizmus a schematicnosť. Rašť učiteľov LŠU musia podchytiť VŠMU alebo FFUK, učiteľov ZDŠ a SVVŠ univerzitné fakulty.

Jozef Tvrdoň

AKO ĎALEJ,

Od nového školského roku 1967/68 platia pre 1. ročník pedagogických fakúlt nové učebné plány, ktoré zlepšujú postavenie hudobnej výchovy na tomto stupni vysokých škôl. Prví absolventi „poznáči“ väčšou šírkou vedomostí však vyjdú z PF o štyri roky. Aký je súčasný stav na fakultách pripravujúcich budúcich hudobných pedagógov, čo ovplyvnilo vývoj katedier na týchto školách, s akými problémami sa stretávajú odborní pracovníci na jednej z nich – na Pedagogickej fakulte v Banskej Bystrici?

K problematike hovorí odb. as. Eduard Gábor, vedúci katedry, odb. as. Alexander Melicher a odb. as. Tibor Sedlický – všetci z Katedry hudobnej výchovy PF.

Hudobná výchova sa po prvý raz začala na PF v Banskej Bystrici prednášať v roku 1959. Aký charakter mali tieto prvé roky, poznačené ťažkosťami kádrovými, priestorovými i tými, ktoré sa dotýkali obsahu vyučovania?

A. Melicher — V prvých rokoch sa hudobná výchova nevyučovala na osobitnej katedre, ale bola súčasťou tzv. katedry výchov (výtvarná, telesná a hudobná výchova). Poslucháči — ako nakoniec na všetkých fakultách tohto typu — začali študovať v spoločnom dvojročnom základe. Poslucháči pre ročníky 1.—5. študovali potom jeden rok navyše, budúci učitelia pre ročníky 6.—9. študovali v trojkombináciách ešte dva roky navyše. Hudobná výchova sa spájala so slovenčinou a dejepisom, resp. s ruštinou a zemepisom. Začiatky boli veľmi ťažké. Jednak chýbalo odborné vybavenie katedry, jednak nebolo dobudované personálne obsadenie. Živo sa pamätám na hodiny nástrojovej hry, keď mal asistent na hodine desať poslucháčov, pričom počet jeho týždenných vyučovacích hodín presahoval priemer učiteľa ZDŠ. Tento stav trval približne dva roky. Úroveň poslucháčov nebola takmer žiadna. Na štúdium HV sa robil nábor, pedagógovia katedry — nielen v B. Bystrici — nemali možnosť zasiahnuť do učebných plánov, resp. ich nejako ovplyvniť.

V tom čase nás najviac boleli také hlasy, ktoré neprýštili vždy z najčistejšieho srdca: že úroveň pedagógov na fakultách je veľmi nízka, že im chýba vedecká príprava a ich „gró“ tvoria bývalí učitelia stredných škôl. Aký bol skutočný stav? Iste nepoviem novotu, že z Bratislavy alebo z vedeckých pracovísk nebolo možné zadovážiť odborníkov. Z jednoduchej príčiny, ktorú im napokon nik nemôže zazlievať: nikto nechcel odísť na vidiek. Len málo „z vyvolených“ si uvedomilo, že mladí, ktorí sa združovali na fakultách ako odborné sily, vlastne iba začínali, zbierali prvé poznatky a nakoniec, že aj vedecká práca stála iba pred prahom ich dverí.

T. Sedlický — Samozrejme, nenamýšľame si, že všetko bolo v poriadku. Nakoniec, ideálny stav nie je ešte ani dnes. Ale veľa ľudí, ktorí sa интересовali o vývoj profilu absolventa hudobnej výchovy, čakali, že škola z nich spraví hotových ľudí, všestranných „umelcov“, ktorí si budú vedieť poradiť so všetkými problémami. Ale človek dorastá až v živote a záleží jedine na jednotlivcovi, či dokáže rozširovať fond, ktorý mu dala do vienk škola.

Aj zo strany študentov sa neziereka ozývali asi takéto hlasy: „Čo od nás chcete, keď ste nás prosili, aby sme išli študovať hudobnú výchovu — a dnes sa vám nepáči to, čo dokážeme? Na viac nestačíme...“ Viete, že títo študenti mali veľaraz pravdu?

Situácia sa za deväť rokov určite zmenila k lepšiemu. Robia sa azda aj v súčasnosti náboje na štúdium hudobnej výchovy?

T. S. — Momentálne prijímame na štúdium hudobnej výchovy prevažne absolventov EŠU. No ešte pred tromi rokmi bola situácia iná. V snahe naplniť kvótu boli sme donútení prijímať aj študentov, ktorí síce mali predpoklad pre štúdium hudby, ale nikdy nehrali na hudobnom nástroji. Pravda, to poznačilo ešte aj študijné výsledky niektorých terajších poslucháčov.

Aké plány pre prijímanie nových poslucháčov máte v budúcom školskom roku 1968/69?

E. Gábor — Pre ročník 1.—5. ZDŠ máme prijať dvadsať poslucháčov, pre kombináciu hudobná výchova — matematika taký istý počet a pre kombináciu hudobná výchova — slovenčina desať poslucháčov. Už teraz však vieme, že napríklad pre HV — M nezískame naplánovaný počet, ak nechceme ísť pod určitú hranicu kvality. Nábor v žiadnom prípade nebudeme. Môžeme jedine uchádzačovi, ktorý napríklad neuspel na pohovoroch z matematiky, odporučiť, aby študoval HV (ak je z tohto predmetu úspešný) ako budúci učiteľ ročníkov 1.—5. ZDŠ.

FAKULTY?

T. S. — Pravda, s prijímaním väčšieho počtu poslucháčov úzko súvisí aj problém pedagogických kádrov. V súčasnosti si katedra musí vymáhať tromi externými pedagógmi pre nástrojovú hru. Od nového školského roku plánuje katedra pravdepodobne rozšíriť počet interných pedagógov o jedného. Tieto požiadavky vyplývajú z nových učebných plánov, rozširujúcich počet hodín HV, teda prednášok i seminárov.

Skôr, než sa podrobnejšie rozhovoríte o nových učebných plánoch, bolo by dobre, keby ste spomenuli požiadavky katedry na uchádzača HV, pretože sa zdá, že i b a ovládanie nástroja nie je úplným predpokladom pre súčasné štúdium tohto smeru.

E. G. — Katedra hudobnej výchovy trpí tým, že dostáva poslucháčov bez prípravy na stredných školách. I keď je napríklad dosť dobrá úroveň hry na nástroj, uchádzači sú absolútne nepripravení po hlasovej stránke, zanedbaná je muzikálna stránka výchovy — aj u absolventov LŠU. Nech už sú názory pedagógov LŠU na túto vec akékoľvek, faktom zostáva, že i dobrí žiaci z tejto školy sú vedení viac po stránke virtuóznejšej. Chybou je aj to, že veľa absolventov LŠU počas štúdia na strednej škole nástrojovú hru zanedbala a pod. Katedry hudobnej výchovy sú asi raritou v tom zmysle, že jedine prijímajú nových poslucháčov z radov absolventov SVŠ, ktorí si vybrali na maturitách iný voliteľný predmet ako ten, ktorý chcú na vysokej škole študovať. Z pochopiteľných dôvodov: hudobná výchova sa na stredných školách nevyučuje.

A. M. — Pre nás by bolo ideálne, keby sa na pedagogických školách pre učiteľky materských škôl zriadili aspoň pokusne dve triedy, ktorých maturantky by dostali možnosť študovať hudobnú výchovu na PF. Zatiaľ nič podobné neexistuje už z toho prostého dôvodu, že učiteľiek MŠ je málo, a tak prakticky majú znemožnené riadne štúdium na PF. Prečo nám ide hlavne o tieto dievčatá? Na PŠM je totiž možnosť študovať hudobnú výchovu priebežne počas celého štúdia, možno si ju vybrať aj ako predmet maturitný, absolventky majú vzťah k pedagogickej práci — a teda nešli by študovať hudobnú výchovu preto, lebo „inej možnosti nebolo“, resp. „na inú školu ma nevzali“.

Mohli by sme sa však vrátiť k otázke nových učebných plánov. V čom sú — podľa vás — pokrokom v porovnaní s minulosťou? V akom smere by sa žiadalo robiť ďalšie nápravy?

A. M. — Predovšetkým — prešlo sa na štvorročnú prípravu učiteľov. Znamená to lepšiu odbornú pripravenosť. Uvediem niekoľko čísel, ktoré konfrontujú minulé a súčasný stav:

V teórii vyučovania HV sa oproti minulosti, keď bolo 52 vyučovacích hodín počas troch semestrov, počet hodín zvýšil na 112 — v štyroch semestroch. K tomu pribudlo 14 hodín hudobnej psychológie v treťom semestri, 14 hodín hudobnej estetiky v štvrtom semestri a 28 hodín prednášok pod názvom Hudba pre deti a mládež. Upustilo sa tiež od nezmyselnej koncentrácie predmetov, pri ktorej sa napríklad za jednu disciplínu počítali: dejiny slovenskej, českej a svetovej hudby, náuka o hudobných formách, hudobných nástrojoch a ľudová pieseň. Nové učebné osnovy vymedzili konkrétny čas pre každú disciplínu. Ak však porovnáme počet hodín na českých a slovenských PF so stavom vyučovania HV v Maďarsku alebo NDR, stále zaostávame v počte vyučovacích hodín. (V porovnaní s MLR až o 130 hodín v priebehu celého štúdia.)

Veľkým kladom nových učebných osnov je aj povinná hra na hudobnom nástroji pre učiteľov 1.—5. ZDŠ (žiaľ, len dva semestry). Predtým to nebolo, a tak v minulosti odchádzal budúci učiteľ na ZDŠ bez akejkoľvek znalosti hry na nástroj. Toto sa v konečných dôsledkoch bude ešte dlho odrážať na výsledkoch jeho práce, a teda aj na hudobnosti žiakov ZDŠ. Ak si uvedomíme, že estetická výchova sa začína práve v školských laviciach prvého cyklu, vidíme do dôsledkov nesprávne ciele, ktoré sledovali staré učebné plány.

T. S. — Bolo by azda dobre pouvažovať nad tým, aby poslucháči pre ročníky 1.—5. ZDŠ študovali bez kombinácie s iným odborným predmetom a aby sa namiesto toho zaviedol rozšírený počet hodín estetickej výchovy. Pravda, to je už úlohou iných, ale za uváženie to iste stojí.

Pán Sedlický, vy ste predsedom celoštátnej komisie pre prípravu učiteľov HV pri Československej spoločnosti pre hudobnú výchovu, ktorá vznikla v januári t. r. Ako viem, táto komisia má už schválený plán svojej činnosti. Počíta sa v ňom aj s ďalším vzdelávaním učiteľov HV?

T. S. — Súčasný stav HV ovplyvňuje práve vyučovanie tohto predmetu v ročníkoch 1.—5. ZDŠ. Otvorene povediac — stav vyučovania HV je momentálne veľmi zlý. Spôsobuje to najmä nedostatočný počet kvalifikovaných pedagógov, na druhom mieste nevybavenosť škôl učebnými pomôckami a učebňami HV a v neposlednom rade aj kvalita vyučovania tými pedagógmi, ktorí síce kvalifikáciu majú, ale ktorých odborná úroveň sa rokmi znížila, resp. nestačí súčasným požiadavkám. Spomínaná komisia plánuje robiť na niekoľkých školách v republike výskum a jeho výsledky, dôkazy, argumenty chce predložiť nadriadeným orgánom, od ktorých závisia ďalšie kroky k zlepšeniu súčasného stavu. Previerky sa budú robiť v spolupráci s komisiou pre vedecký výskum, ktorej predsedom je dr. Luděk Zenkl z Filozofickej fakulty v Olomouci. Súduh Rohánek z PF v Olomouci má za úlohu vypracovať projekt previerok, ktorý sa po schválení postúpi komisii pre vedecký výskum.

Komisia pre prípravu učiteľov HV by rada presadila myšlienku o postgraduálnom školení pedagógov HV, alebo o ďalšom vzdelávaní sa v kurzoch. Pravda, len za predpokladu, že by vykonanie skúšok bolo viazané na platový postup.

A. M. — Je zarážajúca jedna vec: V súčasnosti sa počíta so zavedením štyroch voľných sobôt na školy prvého cyklu. Samozrejme, z toho dôvodu treba obmedziť počet vyučovacích hodín. V poriadku. Lenže, ktorý predmet prichádza do úvahy na „vyškrtnutie“ prvý? Hudobná výchova. Prosim. A to v čase, keď sa za prvoradý cieľ považuje celistvá výchova mladého človeka. Teda nielen jeho rozumová stránka, ale rovnakou mierou rozvinutie estetickéj a citovej výchovy...

Mohli by sme sa však vrátiť k problémom vašej katedry. Ste — ako pedagógovia — spokojní s poslucháčmi a absolventami štúdia HV? Netrápi vás nezaujem poslucháčov o hudobný život v mieste sídla fakulty?

E. G. — Spokojní byť nemôžeme. To by sme klamali sami seba. Aj keď sme na začiatku rozhovoru konštatovali kvalitatívny vzrast úrovne poslucháčov a uchádzačov o štúdium, mrzí nás, že aj dobrí poslucháči nie sú vždy muzikálni, neprejavujú sami od seba záujem o to, čo hýbe — i keď skromným — hudobným životom Banskej Bystrice. Áno, idú na koncert, do divadla, ale väčšinou iba vtedy, ak ich sami na to upozorníme, resp. ak sa spraví nábor. Nemožno to, pravda, tvrdiť o všetkých — ale v podstate je stav taký. Časté sú prípady, že poslucháč sa pozorne pripraví na hodiny nástrojovej hry, ale chýba mu minimálne muzikálne precítenie toho, čo hrá. Ovláda teoretické predmety, ale tým sa pre neho hudba končí. Nemyslíme si, a dúfame, že ani nikto z tých, čo tento rozhovor čítajú, že hudobnosť sa vypestuje za štyri roky štúdia na PF. Výchova k muzikálnosti sa začína niekde v detských rokoch. Nie sme však pesimisti. Veríme, že stav sa bude zlepšovať. Aj na PF nakoniec už platí pravidlo konkurencie — a tá je rok od roku väčšia.

A. M. — Rád by som spomenul, že veľa našich žiakov pracuje aktívne v mimoškolskej záujmovej činnosti. Súbor Pedagóg úspešne reprezentoval našu fakultu na celoslovenskej súťaži vysokoškolákov v Nitre r. 1966 a v Banskej Bystrici r. 1967. Niekoľkými nahrávkami v Čs. rozhlasu a vystúpením v televíznej Univerziade získal tiež dobré meno pre PF. A samotní členovia katedry sa snažia zapájať podobne nielen do mimoškolskej práce. Veď v rámci školy pripravili napríklad výstavu učebných pomôcok, spojenú so seminárom o využívaní pomôcok na hodinách HV, ako aj konferenciu o hudobnej pedagogike so zahraničnou účasťou. Pre rok 1969 pripravuje katedra celoštátny seminár o receptívnej zložke hudobnej výchovy.

Na začiatku rozhovoru sme spomínali úroveň pedagógov na fakultách. V čom vidíte ešte nedostatky v ich ďalšom vzdelávaní?

A. M. — Kameňom úrazu je fakt, že na Slovensku pre teóriu vyučovania HV niet odbornej komisie. Jediná existuje v Prahe. Ako vieme, v Bratislave je iba komisia pre teóriu a dejiny hudby. Pravda, práve pedagógovia na PF majú záujem vzdelávať sa a robiť aspirantúru v teórii vyučovania HV. Možno aj z tých dôvodov, že väčšina z nich je pôvodom hudobnými pedagógmi, a nie hudobnými vedcami. Nemožno tvrdiť, že by nebol záujem o ďalšie vzdelávanie, ale na to treba dve strany: okrem záujemcov — aj školiteľov. Tých zatiaľ na Slovensku niet — alebo chýba ochota... Nevedno. Myslím si, že s požiadavkou vytvorenia podobnej odbornej komisie pre teóriu vyučovania HV v Bratislave by súhlasili pedagógovia KHV na všetkých PF — pravda, pokiaľ im záleží na osobnom raste a získaní dobrého mena pre fakultu, ktoré už dnes nemožno ani nihilizovať, ani znižovať ich význam, pretože majú kus práce za sebou.

Zhovárala sa: Terézia Ursinyová

NÁZORY

mladých na hudbu III.

„ZÁBAVNÁ“ HUDBA

TANEČNÁ A BEATOVÁ
FOLKLÓR
DYCHOVKA

V oblasti „zábavnej“ hudby je hladina názorov menej zvlínená. Obľuba jednotlivých žánrov je však motivovaná väčšinou informovanosťou nadobudnutou jednak cestou telekomunikačných prostriedkov, jednak väčšou možnosťou „priameho“ konzumu.

Tento fakt sa odráža aj vo výpovediach...

...„zábavná“ hudba má širší dosah... „rozumie“ jej viac ľudí...

(20-roč. zamestnaný)

...naša generácia si najviac cení beatovú a tanečnú hudbu...

(23-roč. vysokoškolák)

Pričiny sú....

...beatová hudba pôsobí na mládež rytmom, priťahuje hlavne svojou hlučnosťou a možnosťami improvizácie... umožňuje určité vyžitie sa, často je to až davová psychóza...

(21-roč. vysokoškolák)

...beatová hudba je nový druh hudby... netreba na to celý orchestr... hrajú odlišné nástroje... hudobníci sú iní — v zmyslení...

(SVŠ, 16-roční)

alebo...

...tanečná hudba je melodickejšia... nerobí toľko hluku... myslím, že výstižne odráža ducha doby...

(22-roč. vysokoškolák)

Vzťah k jednotlivým žánrom v tejto oblasti je často diferencovaný. Vyskytujú sa však aj „syntetické“ typy —

...veľmi sa mi páči bratislavský festival Zlatá lýra... z beatových skupín obdivujem bratislavskú skupinu „Prúdy“...

(22-roč. vysokoškoláčka)

...tanečnú hudbu počúvam väčšinou z rozhlasu... páčia sa mi relácie „Mikroforum“ a „Radar“... môj najväčší zážitok v poslednom čase je posledná platňa skupiny Beatles...

(22-roč. vysokoškolák)

Nechýbajú však aj hlasy proti...

...big-beat nemám rada... prekáža mi úprava interpretov... a často príliš hlučná hudobná produkcia...

(22-roč. vysokoškoláčka)

...tanečná hudba ma nevie vzrušiť... je tam iba plytkosť...

(25-roč. vysokoškolák)

...a kritické pohľady...

...môj názor na úroveň slovenskej tanečnej hudby?... jej úroveň bola donedávna veľmi nízka... v poslednom čase sa to akosi zlepšuje... myslím si však, že ešte potrvá dosť dlho, kým slovenská tanečná pieseň dosiahne úroveň českej a svetovej úrovne...

(22-roč. vysokoškolák)

Ako je to s folklórom?

- ...Folklór? Ja som z dediny, ale už aj tam začne niekto spievať ľudové piesne iba vtedy, keď si poriadne vypije... a v meste oň už vôbec nikto nestojí...
(20-roč. vysokoškolač)
- ...žáner, ktorý sa dnes vyžíva, je ľudovka...
(20-roč. vysokoškolač)
- ...mladí ľudia sa začínajú vracáť k folklóru...
(22-roč. vysokoškolač)
- ...žáner, ktorý je dnes asi najviac ukrátený je folklór...
(23-roč. vysokoškolač)

Tieto výpovede reprezentujú skupinu „starších“ (viď rozdelenie v čísle 4!).

„Mladší“ majú takéto názory...

- ...páčia sa mi hlavne obrady, s ktorými je to spojené, napr. ako to vysiela rozhlas alebo televízia... najviac sa mi páčia piesne z južného Slovenska... najlepšie vystihujú ten úrodný kraj... severné aj východné Slovensko má „chudobnejšie“ piesne aj nástroje, ktoré spevákov sprevádzajú... asi to súvisí s chudobnejším krajom...
(SVŠ, 16-roční)

Pokúšať sa zostaviť nejaké ucelené konštatovanie na základe uvedených výpovedí a povedať aké je postavenie folklóru nie je možné. Možno iba poukázať na rozdielnosť prístupu k tejto problematike u „starších“ a „mladších“.

Aké má postavenie dychovka?

Pre niektorých...

- ...dychovka patrí tiež do ľudovej hudby... ale sa mi nepáči...
(22-roč. vysokoškolačka)
- ...lebo...
...dychovka sa hodí na rôzne slávnosti... dožinkové, veselice... je to pre prostých ľudí... ináč tomu chýba jemnosť... reve to...
(20-roč. zamestnaný)
- ...tiež...
...dychovka sa hodí, ak pochodujú vojaci... alebo je masová akcia... človek sa nad ňou nezamýšľa...
(SVŠ, 16-roční)

Teda účelový charakter...

- ...ale často aj s takouto úvahou...
...dychovka má príťažlivosť pre strednú generáciu, ktorá nedospela k chápaniu „vážnej“ hudby...
(22-roč. vysokoškolačka)
- ...alebo...
...dychovka sa páči starším ľuďom... vyplýva to z toho, že oni pri tom vyrastali... možno našim vnukom sa nebude páčiť big-beat, ktorý sa dnes páči nám...
(SVŠ, 16-roční)

Problematika IV. — dramaturgia a kritika

Je potešiteľným konštatovaním, že mladý človek neprijíma hudbu iba pasívne, čoho potvrdením je to, že sa často o nej a o problémoch okolo nej kriticky vyjadruje.

Poslucháč koncertov má tieto výhrady...

- ...koncerty by sa mali zamerať na jedno štýlové obdobie... nepáči sa mi, ak je v jednej polovici koncertu hudba klasická a v druhej modernej...
...u klaviristu to neprekáža... ten musí ukázať, čo dokáže...
(SVŠ, 16-roční)
- ...koncerty sa nemajú robiť monotematicky... treba sa oboznamovať s hudbou všetkých štýlových období... dramaturgia SF je z tohto hľadiska úzka... veľa sa hrá klasickej a romantickej hudby... zišlo by sa uvádzať viac starej a modernej hudby... iste je tomu stavu na príčine aj komerčná stránka...
(25-roč. vysokoškolač)

...a operný divák...

- ...chcela by som vidieť napr. Fidélia alebo Smetanových Braniborov v Čechách...
(SVŠ, 16-roční)
- ...niektoré opery sú obohraté... hlavne Verdiho a Smetanove diela...
(SVŠ, 16-roční)
- ...treba rozšíriť operný repertoár... uvádzal by som čo najviac teraz skomponovaných diel...
(SVŠ, 16-roční)
- Ani v tejto oblasti nie je možné urobiť nejaký všeobecne platný uzáver. Možno však určiť, aké sú požiadavky poslucháča koncertov a diváka opery vyspelého a menej orientovaného (ako vidno, veková hranica tu nie je podstatná).

Vzťah ku kritike je motivovaný (skoro možno povedať všeobecne) asi takto...

- ...keď vidím napr. premiéru opery a nájdem článok, kde sa o tejto opere píše, kde je na ňu kritika, určite si to prečítam, lebo si chcem porovnať svoj názor...
(21-roč. vysokoškolač)
- ...teda konfrontácia...
a hoci...
...kritiky sú príliš stručné a často mi skazia dojem...
(SVŠ, 16-roční)
- ...predsa...
...zaujíma ma názor odborníkov... hoci mňa to neovplyvní... svoj názor si naďalej ponechám...
(SVŠ, 16-roční)

Aby sme doplnili oblasť kritiky, necháme ešte raz prehovoriť žiakov SVŠ, ktorí by chceli takto „získať“ poslucháča hudby... (hlavne „vážnej“)...

- ...usporiadala by som viacej koncertov...
...mali by to byť koncerty kratšie, ale o to by mali byť častejšie...
...vhodné by bolo sprievodné slovo, hlavne k moderným skladbám...
...myslím, že záleží aj na osobnosti, ktorá túto hudbu interpretuje... ideálne sú koncerty, ako to robí Bernstein...
...ja by som účasť na koncertoch organizovala vyslovene dobrovoľne, lebo je potrebný určitý čas, kým človek nadobudne k hudbe vzťah...
...dôležitý je princíp výchovy už od malička... tak, ako chodia rodičia s deťmi napr. do bábkového divadla a do kina, mali by postupne uvádzať deti aj do divadla a na koncerty...
...okrem rodinného prostredia pokladám za dôležitú aj školu, lebo hudobná výchova, ako sa učila na ZDŠ, bola vyložené zanedbávaná... podľa môjho názoru by mala byť hudobná výchova tri razy týždenne a mala by sa učiť nielen teoreticky, ale mali by sa napr. prehrávať platne aj s výkladom a pod. ...
...dôležité je tiež, aby sa ten-ktorý človek vedel aj vlastnou iniciatívou a silnou vôľou dopracovať sám k určitému poznaniu...

Záverom, ak chceme zhrnúť výsledky našej ankety (pochopiteľne s prihliadnutím, že ide o sondy), môžeme konštatovať:

1. Mladí ľudia majú záujem o hudbu. (pochopiteľne, vzťah je diferencovaný)
 2. Chcú svoj styk s hudbou neustále rozširovať a prehľbovať.
 3. Chcú sa oboznamovať hlavne so živou hudbou
 4. Uvedomujú si prekážky, ktoré zapríčinili, či zapríčiňujú ich nedostatočnú orientovanosť (vzťahuje sa hlavne na oblasť vážnej hudby)
 5. Oblasť vážnej hudby nie je pre mladých ľudí periférnym žánrom, o čom svedčia aj poznámky a výhrady týkajúce sa tejto oblasti.
- a napokon
6. Potešiteľným faktom je, že hudbu neprijímajú bez výhrad, ale že je pre nich tiež zdrojom úvah a názorov (často až prekvapujúco smelých a trpezlivých).

ŠTEFAN KLIMO ml., LUBOMÍR CHALUPKA
Spolupracovali: IVAN MARTON, STANISLAV BACHLEDA

(Dokončenie)

BOL FRANTIŠKÁNOM? LISZT?

Otázka, či bol František Liszt (1811–1886) františkánom, by sa mohla zdať nezvyklá a zbytočná. No táto otázka je najmä u nás preto aktuálna, že Václav Holzknecht v slovenskom predslove knihy: H. Searle, Hudba Fr. Liszta, Bratislava 1961, napísal s výkričníkom: „Liszt františkánom!“ Ale už aj predtým niektorí autori vyhlasovali Fr. Liszta za františkána alebo za františkánskeho terciára.

Isté je, že Fr. Liszt mal veľa spoločného s františkánstvom. Ani jeden seriózny životopis nemôže zamlčať túto skutočnosť. Lenže Lisztovo františkánstvo vyzeralo celkom ináč, ako si to predstavovala väčšina jeho životopiscov. Malo hlboké psychologické korene, čo vplývalo na jeho život i na jeho hudobnú tvorbu. Isté vysvetlenie tejto skutočnosti nachádzame aj v jeho rodinnej tradícii.

Františkánska tradícia v rodine Fr. Liszta siaha do prvej polovice 18. storočia. Totiž r. 1739 obliekli v Rábe za františkána istého Ignáca Liszta, ktorý prijal meno: fráter Anton. Pochádzal zo Soprona. Porovnávaním matričných záznamov sa zisťuje, že bol bratancom Lisztovho starého otca, Juraja Adama Liszta. Fráter Anton zomrel v Budíne r. 1773. Starý otec zomrel však až r. 1844, teda v rodine sa o frátrovi Antonovi iste vedelo i hovorilo. No omnoho dôležitejšie je, že vlastný otec Fr. Liszta, Adam Liszt (1776–1827), bol začas františkánom, a to od 21. sept. 1795 do 29. júla 1797. Prvý dátum znamená deň jeho vstupu do františkánskeho kláštora v Malackách, kde bol jeden rok novicom. Dostal kláštorské meno: fráter Matúš. Druhý dátum však udáva, kedy ako františkánsky klerik-filozof v Trnave z rehole dobrovoľne vystúpil. Autentické doklady o tom sa našli vo františkánskych archívoch v Malackách i v Bratislave. Adam Liszt sa neskôr ako úradník na Eszterházyho panstve oženil a r. 1811 sa mu v Raidingu narodil syn František.

Adam Liszt si však stále zachoval k františkánom kladný pomer. Aj svojho syna Františka od malička vodieval do františkánskych kláštorov v Eisenstadte a vo Frauenkirchen (v rakúskom Burgenlande), neskôr aj v Pešti. V dospelom veku Fr. Liszt sám využil každú príležitosť, aby navštevoval františkánske kláštory a dostal sa do styku s františkánmi nielen v Uhorsku, ale aj inde na svojich cestách.

Ako veľmi Fr. Liszt prilipol k františkánstvu –, v ktorom videl realizáciu svojich náboženských, umeleckých i sociálnych túžob –, jasne dokazujú jeho styky s františkánmi a jeho hudobné skladby s františkánskymi námetmi či podnetmi.

Františkáni ho radi vidávali v svojom kruhu, najmä v kláštore v Pešti, kam Liszt najčastejšie chodieval. Tu mu udelili aj čestný názov: konfráter-spolubrat. Iniciatíva pochádzala vlastne od samého Liszta, lebo tak sa chcel dostať bližšie do ich duchovného príbuzenstva. Požiadal o to pri posedení u nich v Pešti 8. septembra 1856. A františkáni Liszta ako svojho dobrodincu s radosťou prijali za svojho konfrátra. Na znak takého vyznamenania sa dávalo aj písomné svedectvo, tzv. konfráterský diplom. Teda takýmto diplomovaným františkánskym konfrátrom a dobrodincom bol Fr. Liszt. Konfráterský diplom mu vyhotovili v júni 1857 vo františkánskom kláštore v Bratislave, v sídle provinciálneho predstaveného. No odovzdali mu ho až 11. apríla 1858 vo františkánskom kláštore v Pešti. Hovorí sa tomu aj inštalácia za konfrátra. V skutočnosti však tým,

že Liszt bol františkánskym konfrátrom, nestal sa nijakým členom rehole – františkánom, ako by si to niekto mohol zle vysvetľovať. Konfráterstvom Liszt nebral na seba nijaké rehoľnícke práva či povinnosti, ibaže sa stal účastným na niektorých duchovných výhodách rehole – s františkánmi sa mohol dôvernejšie stykať a mohol sa (no nemusel) dať pochovať v rehoľnom františkánskom rúchu, tzv. habite.

Bohužiaľ Lisztovmu františkánskemu konfráterstvu už ani vtedy každý celkom nerozumel. A tu sme pri koreni všetkých omylov a nesprávnych informácií, aké sa vyskytujú aj v najsolidnejších životopisoch o Fr. Lisztovi, kde sa píše o jeho františkánstve. Mnohí autori nepochopili právnický zmysel konfráterstva a už samo slovo „konfráter-spolubrat“ kdekoho zvedlo k falošným domnienkam a k nepresným tvrdeniam.

V literatúre o Fr. Lisztovi sú časté aj také prípady, že ho vyhlasujú za františkánskeho terciára, a to práve v súvislosti s konfráterstvom. Mohli by sme rad-radom citovať lisztovskú literatúru, kde sa udalosti súvisiace s Lisztovým františkánskym konfráterstvom priamo zameriávajú s údajným Lisztovým františkánskym terciárstvom. No Fr. Liszt nikdy nijakým terciárom neboli, hoci ho doteraz napospol aj najlepšie životopisy pokladali za terciára. Niekoľko príkladov: L. Ramann píše, že r. 1856 prijatie Liszta za terciára vo františkánskej reholi sa javí ako dôsledná vývojová línia symbolického osvedčenia sa za ideály kresťanskej lásky, ktorá sa uňho prejavovala už ako u chlapca. Lisztov sekretár A. Göllerich: „Roku 1856 po predvedení Ostrihomskej omše vstúpil podľa túžby svojho srdca ako terciár do rádu františkánov v Budapešti.“ J. Knapp: „Nato bol (rozumie sa 8. sept. 1856) vymenovaný za konfrátra, za terciára františkánskeho rádu; bolo to vyznamenanie, ktoré ho robilo hrdým a šťastným.“ G. de Pourtalès (český preklad): „Potom (rozumie sa roku 1856) pobyl Liszt vo františkánskom kláštore v Pešti, kde ho mali veľmi radi a vystrojili mu hostinu. Prijali ho jako terciára do rádu, založeného svätým Františkom. Clenstvi v ňom bylo splněním Frantzova dávného přání.“ M. Tibaldi Chiesa píše (český preklad), že r. 1856 sa Liszt odobral v Pešti do kláštora františkánov a pokračuje: „Mniši ho přijali jako bratra a sľúbili mu nadto diplom konfratera před jeho návratem do Vímaru. Prostáček z Assisi založil řád bratří třetího řádu v den, kdy kázal ptákům“. Zo súvislosti vidno, že tu sa konfráter spája s terciárom. W. Füssman – B. Máteka zasa udávajú: „Tu (rozumie sa v Pešti r. 1856) prejavil želanie ako konfráter vstúpil do tretieho rádu františkánov“, a že r. 1858 „bol slávnostne prijatý do tretieho rádu františkánskeho“. J. Lossen – Freytag tiež vysvetľuje, že Liszt bol prijatý za terciára u františkánov v Pešti r. 1858. K. Isőz spomína, že Liszt „bol veľkým čitateľom sv. Františka Assiského a do jeho tretieho rádu bol prijatý peštianskymi františkánmi ešte v čase pred prvým tunajším predvedením Ostrihomskej omše“, t. j. r. 1856. O. Caramelli hovorí: „A keď 25. apr. 1865 za údivu celého sveta prijal nižšie rády, bol už sedem rokov príslušníkom tretieho rádu sv. Františka“. D. Orel cituje mienku Wittgensteinovej, že Fr. Liszt „byl přijat jako confrater ordinis franciscanorum v Pešti a že tam byl zapsán do seznamu terciářů“. Riegrův Slovník naučný zisťuje: „Nedávno řídil hudbu v jednom chrámě, oděn jsa v rouchu řádu františkánského, kterému co terciář přináležel“. Na jubilejnej Lisztovej výstave v Budapešti r. 1936 pod fotokópiu konfráterského diplomu napísali, že je to listina o prijatí Liszta do tretieho rádu sv. Františka, hoci v texte diplomu sa zreteľne píše len o konfráterstve, a nie o terciárstve!

Uvedené ukážky iste postačia na dôkaz, ako nejednotne a nepresne sa píše o Lisztovom konfráterstve. Najhoršie pritom je, že všetky citované svedectvá Lisztovo konfráterstvo ponímajú ako terciárstvo. Tie dve veci sa však podstatne líšia. Rozdiel sa preto nezbadal, že sa nešlo na koreň veci a údaje sa proste preberali z jedného spisu do druhého, aj to neraz skomolene.

Ak máme dokázať, že Fr. Liszt nebol terciárom, treba sa pozrieť po autentických dokumentoch. Podľa uvedených ukážok autori Lisztovo údajné terciárstvo kladú do františkánskeho kláštora v Pešti v rokoch 1856 a 1858. Čo sa však vtedy u peštianskych františkánov stalo? Kronika tamojšieho kláštora (Novum protocollum conventus Pestiensis) zaznamenáva niekoľko významnejších Lisztových návštev. Tak r. 1856 medziiným je tam zapísané: „Bola konsekrovaná ostrihomská bazilika. Na tento sviatok omšu slávnou urobila skladba najslávnejšieho hudobníka majstra Františka Liszta. Liszt 8. septembra blahosklonne navštívil kláštor a žiadal si, aby bol prijatý za konfrátra“. O tejto udalosti sám Liszt písal Wittgensteinovej z Pešti 17. sept. 1856: „Nemám nič mimoriadne zaujímavé, ak len nie to, že františkánmi budem prijatý za konfrátra a že diplom mi pošlú do Weimaru. Včera som u nich obedoval pri tom istom stole ako v rokoch 1823, 1840 a 1846. Moja starodávna náklonnosť k tomuto kláštoru sa rokmi nezmenšila a františkáni ma prijali ako jedného zo svojich.“ V kláštornej kronike o inštalácii za konfrátra krátko poznamenali: „František Liszt 11. apríla 1858 za prítomnosti baróna Antona Augustu bol inštalovaný za konfrátra“. Zato o pripravách a o priebehu slávnosti podrobne informuje sám Liszt v listoch Wittgensteinovej. Už 8. apríla 1858 v Pešti písal: „Moji vznešení františkáni ma pozvali na obed na nasledujúcu nedeľu. Ak sa nemýlim, rozhodnú sa konečne, že nič nedajú na zlomyseľné novinárske pletky a udelia mi konfráterský diplom. Môžem ho prijať s dobrým svedomím, lebo som nerobil nijaké intrigy, aby som ho dosiahol“. Deň pred slávnosťou písal: „Zajtra páter guardián bude slúžiť tichú omšu na môj úmysel pre moje prijatie za konfrátra.“ Samotnú slávnosť Liszt veľmi podrobne popisuje v ďalšom liste, z ktorého vyberáme niektoré vety: „V nedeľu 11. apríla o 10.

hodine v mestskom farskom kostole predviedli moju omšu. Napoludnie som šiel do františkánskeho kostola. O pol jednej sme sa zišli v jedálni kláštora. Rátajúc aj 12 františkánov, mohlo nás byť pri stole asi 40 osôb. V jedálni bola umiestená aj moja busta a obraz. Pred obedom ma jeden z františkánov nov zvýšeným hlasom pozdravil. Okolo 4. hodiny sme sa rozišli, a pretože vo večerných hodinách som už mal odcestovať, konfráterský diplom a privítací prejav, ktorý treba ešte preložiť, mi pošlú."

Tieto Lisztove zprávy citujeme hlavne preto, aby sme ukázali, že o terciárstve niet v nich ani slova, hoci citovaní autori práve z tejto konfráterskej slávnosti urobili terciársku záležitosť, keď tieto konfráterské udalosti všetci svorne pokladal za akt, ktorým sa Liszt údajne mal stať terciárom. Je jasné, že len z nepochopenia rozdielu medzi konfráterstvom a terciárstvom tieto autori z Liszta kofrátra urobili Liszta terciára.

Medzi konfráterstvom a terciárstvom je podstatný právnický i faktický rozdiel. Kým terciárstvo je skutočné členstvo v treťom ráde františkánskej rehole, založenej Františkom z Assisi pre rôzne stavy ľudí vo svete a je spojené s rozličnými právami i povinnosťami, ako aj vonkajšími odznakmi i spoločnými ceremóniami, zatiaľ konfráterstvo je iba čestné vyznamenanie čiže formálne uznanie niečích zásluh o františkánsku reholu. Liszt sa ani neskoršie nestal terciárom. Preto nejestvuje ani nijaký autentický doklad o Lisztovom terciárstve, ako sa mylne domnievala Wittgensteinová. Bola presvedčená, že Liszt bol terciárom, na základe čoho chcela jeho telesné pozostatky v Bayreuthu exhumovať, previezť do františkánskej krypty v Pešti a tam ho aspoň dodatočne obliecť do františkánskeho habitu. Hlavný omyl Wittgensteinovej spočíva v tom, že sa mylne domnievala, ako-by jedine terciárstvo bolo oprávňovalo Liszta pochovať po františkánsky. Na to stačilo i konfráterstvo. Wittgensteinová všetku váhu svojich dôkazov na obranu údajného Lisztovho terciárstva, ako ich uvádzala v korešpondencii s Batkom, kládla do rokov 1856–1858, keď sa vlastne zrodila konfráterská história. Z toho vidno, že aj ona Lisztovo konfráterstvo neprávom zamenila za terciárstvo.

Ako je mylné domnievať sa, že Fr. Liszt bol františkánom či františkánskym terciárom, tak je chybné spájať i akékoľvek jeho františkánstvo s tým, že „25. apríla 1865 prijal nižšie rádové svätenia“, ako to čítame v Holznechtovom predslve. Vyplýva to tam zo súvislosti, keď hneď potom zvolal: „Liszt františkánom!“, hoci hneď sa tam vyslovuje aj počudovanie nad Lisztom „v reverende a s kolárikom na krku“, čo sa zase nehodí na františkána. Niektorí autori vôbec chybné ponímajú aj Lisztov vstup medzi katolícky klérus. Ponaajprv treba vedieť, že 25. apríla 1865 v Ríme Liszt neprijal „nižšie rádové svätenia“, lež iba klerickú tonsúru; iba potom bol oprávnený prijať štyri nižšie rády predkňazského svätenia (ordines minores: ostiariát, lektorát, exorcistát, akolytát); (nasledujú dva vyššie rády [ordines maiores: subdiakonát a diakonát]; napokon vlastná kňazská vysviacka [presbyterát]). Liszt po tonsúre prijal len štyri nižšie rády, a to 30. júla 1865. Viac nič, hoci niekoho by ešte aj to mohlo myliť, že r. 1879 bol vymenovaný za čestného kanonika, čo však nie je nijaké svätenie. Liszt už tonsúrou sa stal klerikom a mal právo nosiť kňazskú reverendu s kolárikom na krku, čo aj praktizoval. No nijako nebol povinný odbavovať breviár, tým menej zachovávať celibát. Kňazom vôbec nemienil byť, nanajvýš ak diakonom, ako to v auguste 1865 povedal františkánom v Pešti. Jednako sa nájdú autori, ktorí sa o Fr. Lisztovi vyjadrujú aj ako o kňazovi (napr. J. Kapp). Zvážalo ich k tomu akiste nepochopenie hierarchického postupu u katolíckeho kléru, alebo azda titul „abbé“, ktorý si Liszt po prijatí nižších svätení s obľubou pripisoval k svojmu menu. Je to však obvyklý francúzsky spôsob titulovania príslušníkov duchovného stavu, no nemusí znamenať ordi-novaného kňaza.

Lisztovo františkánstvo v krátkosti doložíme aspoň výpočtom hudobných skladieb s františkánskymi námetmi a podnetmi. Skladal ich v dospelom veku v Ríme, kde sa vlastne dovŕšila jeho duševná evolúcia. Sú nasledujúce: *Cantico del Sol* (na slová Františka Assiského), *La predication aux oiseaux* (legendárny príbeh zo života tohože Františka), oratórium *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (uhorská princezná Alžbeta bola františkánskou terciárkou), *Via crucis* (privilegovaná františkánska pobožnosť), *Stabat Mater speciosa* a *Stabat Mater dolorosa* (obidve na slová františkánskeho básnika Jacoponeho da Todi).

Stručne poukážeme aj na Lisztovo dôverné priateľstvo s bratislavským rodákom františkánom P. Stanislavom Albrachom (1853), s ktorým sa spoznal ešte v mladom veku v Eisenstadte. Liszt venoval Albrachovi tri skladby a korešpondoval si s ním. Veľmi zaujímavý je Albrachov rukopisný denník o Lisztových návštevách v Eisenstadte a v Soproni. Tento denník doteraz nie je publikovaný.

Pre osobitný Lisztov vzťah k peštianskym františkánom darovala im Wittgensteinová z Lisztovej knižnej pozostalosti 141 zväzkov. Niektoré z tých kníh sú preto pozoruhodné, že obsahujú vlastnoručné Lisztove poznámky.

Formou článku bez obvyklých citácií prameňov a literatúry sme objasnili, v čom vlastne spočívalo Lisztovo františkánstvo a ako sa prejavovalo navonok. Podrobný rozbor tejto otázky a jej kritické posúdenie by zabrali celú knihu. Zároveň sme chceli upozorniť, že Lisztovo františkánstvo treba vážne ponímať v celej hĺbke a šírke jeho génia.

Vševlad J. Gajdoš

Katarína Lačná

a

Franz Schubert



Táto skica zachycuje a zhrňuje niektoré dáta o vzťahu Franza Schuberta k vynikajúcej viedenskej speváčke zo začiatku minulého storočia, ktorá sa vydala za Ludovíta Lačného. Z príležitosti Schubertových jubileí sa u nás najčastejšie uvádzajú epizódy z jeho dvoch pobytov v Želiezovciach (1818 a 1824). Zo slovakistického hľadiska nebude azda od veci uverejniť aj túto informáciu. Predložené údaje čerpá skica z najrukopnejšieho zverejneného materiálu, predovšetkým z významnej dokumentárnej zbierky spracovanej O. E. Deutschom, Franz Schubert — *Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*. Bude prípadnou úlohou historikov hudby (a v nepriamom zreteli aj pracovníkov v oblasti dejín našej kultúry), doplniť tu tlmočené údaje na základe podrobného pramenného výskumu. Chcem ešte uviesť, že načrtnutie tohto faktografického záznamu mi pri náhodnej príležitosti vnukol nedávno autor knižky *Čarovný kľúč*.

Roku 1789 sa narodila v Koblenzi vynikajúca speváčka Katarína Buchweiserová, ktorá po celý svoj krátky život pôsobila vo Viedni. Pochádza z rodiny, v ktorej sa pestovala hudba, jej otec Baltazár okolo roku 1815 bol kapelníkom vo viedenskom divadle Theater an der Wien. Aj Katarína, alebo — ako ju nazývali Katinka (Cathinka), najprv bola angažovaná v tomto divadle. V rokoch 1809 až 1817 bola členkou a poprednou speváčkou v divadle pri Korutánskej bráne (Kärntnertor-Theater), ktoré bolo sídlom Dvornej opery. Jej hlavné party tu boli okrem iných Zuzanka v Mozartovej Figarovej svadbe a Cattinka v Boildieuovej opere Jean de Paris. V rozpomienkach z roku 1857 uvádza aj prvý Beethovenov biograf Anton Schindler (1796–1864), že Buchweiserová bola naozaj výbornou a vynikajúcou opernou speváčkou.

Za Lačného sa vydala roku 1824; jej manžel bol správcom majetkov kniežata Antona Pálffyho a býval vo Viedni neďaleko Karlskirche, vtedy na predmestí Viedne: Panigl-gasse (dostal existuje) auf der Wieden Nr. 51. Pôvodom boli Lačnovci starí turčianski zemani z Folkušovej. Časť Lačnovcov sa koncom 18. storočia presťahovala do Komárna a neskoršie aj na západné Slovensko. Iný Lačný, Mikuláš, bol v tomto čase regentom majetkov kniežata Jozefa Pálffyho. Další príslušníci lačnovského rodu vynikli ako kňazi. V 19. storočí boli aj národnými buditeľmi, učiteľmi a publicistami.

Vo svojich rozpomienkach uvádza A. Schindler, že Katinka patrila k najvernejším priateľom a žičlivcom F. Schuberta, akými boli najmä tiež J. M. Vogl a K. Pinterics. Aj Vogl (1768–1840) bol ako znamenitý barytonista angažovaný v Dvornej opere až do roku 1822. Potom vystupoval už len na koncertoch. Pinterics žil do roku 1831 a bol osobným sekretárom spomenutého kniežata Jozefa Pálffyho; bol znamenitým klaviristom. Bol jozefínskym osvietencom a patrila aj k Beethovenovým intímnyim priateľom.

Katinka vysoko hodnotila najmä Schubertove piesne. Zaujímavú udalosť vo vzťahu Katinky k Schubertovi pútavo opisuje vo svojich rozpomienkach Ferdinand Hiller (1811–1885). (Na tieto rozpomienky sa odvoláva aj R. Roland vo svojom beethovenovskom cykle.) Hiller bol skvelým pianom a interpretom Beethovenových skladieb, plodným skladateľom, vynikajúcim dirigentom, pedagógom a hudobným spisovateľom. Okrem rozpomienok napísal vysoko hodnotené monografie o Beethovenovi a Goethem.

Roku 1825 stal sa F. Hiller žiakom J. N. Hummela (1778–1837), vtedy kapelníka v službách weimarského dvora. Začiatkom roku 1927 obidvaja pricestovali do Viedne k umerajúcemu Beethovenovi. V pamätiach z roku 1877 a 1879 Hiller spomína, že keď pricestovali do Viedne, aby ešte uvideli Beethovena, obidvoch niekoľkokrát pozvala k sebe slávna speváčka a herečka Buchweiserová, vtedy už vydatá za zámožného šľachtica z Uhorska — Ludwiga Lačného z Folkušovej. Katinka rozvíjala po dlhé roky priateľské vzťahy aj k Hummelovi. Hiller doslova píše, že ešte vždy bolo badať stopy bývalej krásy láskavej hostiteľky, hoci bola už veľmi chorľavá a sotva mobilná. Aj jej manžel prijal vraj hostí s dobrotivosťou a priateľsky. Lačnovské komnaty boli údajne priestorné, skvelé a panoval v nich hlboký, aristokratický pokoj. Okrem nich Lačnovci pozvali aj Schuberta, ktorý bol miláčikom a chránencom hostiteľky, a jeho druha Vogla, skvelého interpreta priateľových piesní. Keď sa dokončil obed, Schubert prisadol ku klavíru a jemu po boku J. M. Vogl, vtedy ešte plný ohňa a života. Ostatní sa pohodlne rozsadli vo veľkom salóne a začal sa jedinečný koncert. Po tejto schubertiáde oboje Hummel i Hiller u Lačnovcov ešte niekoľkokrát. Schubert a Vogl navštevovali Lačnovcov často aj predtým. Hiller vypráva, že nikdy už nepočul taký prednes Schubertových piesní ako vtedy. Vogl vraj spieval vrúčne a s pravou schubertovskou intuíciou, ako potvrdil sám skladateľ. Kus nasledoval za kusom, pôsobilo to ako zjavenie. Hiller spomína, ako na pohovke bokom od píana pozoroval svojho majstra Hummela, okúzleného a dojatého. Hummel napokon vystriedal Schuberta pri klavíri a vraj brilantne improvizoval skvelú fantáziu na priateľovu pieseň Der blinde Knabe, ktorú bol Vogl práve zaspieval.

Schindler uvádza, že u Katinky sa Schubertov génus po celé desaťročia stretal so žiživým záujmom a povzbudzovaním, vždy vtedy, keď ho najviac potreboval, a zároveň aj s úprimným ocenením a posúdením jeho kompozícií. Preto si Katinku Schubert aj veľmi vážil a uctieval. Venoval jej roku 1825 dve piesne: Der zürnenden Diana a Nachtstück (opus 36) a roku 1826 Divertissement à la hongroise (opus 54), jednu z jeho najskvelejších klavírných skladieb. Je pravda, že toto dielo vzniklo z príležitostnej inšpirácie počas Schubertovho druhého pobytu v Želiezovciach (1824), no venoval ho Katinke, a nie mladej kontese Karolíne Esterházy, ako sa niekedy mylne tvrdí.

Katinka Lačná bola dáma veľmi okúzľujúca, ako sa o tom zmieňuje napríklad aj Schubertov priateľ Moritz v. Schwind (1804–1871), neskoršie významný maliar. Aj Schwind býval občasným hosťom u Lačných. V liste z roku 1825 priateľovi Franzovi v. Schoberovi (1796–1882) píše o Katinke ako mimoriadne príťažlivej žene, vyznačujúcej sa magickým čarom. (Mimochodom, Schober mal veľmi mnohoraké záujmy: bol výtvarníkom, spisovateľom, hercom a bol načas aj Lisztovým tajomníkom.) Schwind ďalej uvádza, že Katinka prejavovala skutočný a radostný záujem o kultúrne úspechy svojich priateľov. Aj Anna Milderová-Hauptmannová v liste Schubertovi z Berlína roku 1825 spomína Katinku ako láskavú a erudovanú ženu, odkazuje jej vrele pozdravy a žičí radosť a pôžitok z prednesu nových a nových priateľových Liedov. Túto charakteristiku potvrdzuje aj fakt, že Katinka si dopisovala už okolo roku 1810 so slávnym romantickým básnikom E. T. A. Hoffmannom (1776–1822). Poznala sa aj s básnikom slobody Theodorom Körnerom (padol roku 1813 v napoleonských vojnách), ktorý ju charakterizoval ako neprekonatelnú v spojení spevu a hry.

Katinka zmýšľala liberálne, no z hľadiska dobových konvencií bola až mondénnou dámou. Schwind v liste priznáva, že bola skutočne osobnosťou, vernou sebe a svojmu svedomiu. Ďalej píše, že je mu nekonečne ľúto, že Katinka je naozaj veľmi chorľavá a že práve nedávno mala chŕlenie krvi a nespela načas ani hovoriť. Po opätovných akútnych indispozíciách, zrejme tuberkulózneho pôvodu, Katinka 3. júla 1828 umiera, niekoľko málo mesiacov pred smrťou F. Schuberta.

Od toho času uplynulo práve 140 rokov.

ifh

PRIZMA

Nie je nič smiešnejšieho ako móda včerajška. A nejestvuje nič sľubnejšieho ako móda predvčerajška.

P. MARTINESU

Dejiny nás učia, že tvorivá genéza každej avantgardy prebieha v štyroch fázach: vznik, rozkvet, fáza, v ktorej prídu k slovu nasledovníci, a napokon fáza, v ktorej vystúpia do popredia protivníci (posledná dokazuje ustrnutie vytvorenej konvencie, ktorá namiesto toho, aby bola avantgardná, je teraz už len tradičná). Nielen hudba, ale aj dejiny umenia vo všeobecnosti nás učia, že každá avantgarda pôsobí spočiatku spoločne ako skupina, pod jednotným štítom vydáva svoje vyhlásenia; časom sa uvoľňuje väzba skupiny, aby vo chvíli, keď jej jednotliví členovia dosiahnu plnú umeleckú zrelosť — úplne zmizla.

T. KACZYŃSKI, MELOS

Cesta, ktorou sa ubera vývin hudby, nie je nikdy taká, akú predpokladáme; nikdy to nie je cesta, ktorá sa žiada alebo predpisuje. Ignoruje teoretický kolektív a vyhýba dogme.

H. W. HENZE

Nové formy musia byť vždy nanovo objavené, pre každé nové dielo nová forma (záväzný formový model nejestvuje). Pri tom nie je možné vylúčiť dynamické dramatické princípy; hudobná statika má svoj význam v rámci veľkých foriem, ale len ako kontrast k pohybu, k evolúcii. Kontrast je pre vytvorenie veľkej formy nevyhnutný; nielen v zmysle bezprostredných dramatických konfrontácií, ale predovšetkým ako hraničný bod väčších vývinových procesov.

R. KELTERBORN, SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG

Otázku, čo je Nová hudba, zodpovie každý z nás rozdielne. Pre jedného sa začína u Debussyho, pre druhého u Computera, a pre niektorých nikde ani nezačala. Pre aktívne počúvajúceho laika začína sa nepochybné so zmenou štruktúry, miznutím základného tónu, s ktorého stratou sa nemôže nikdy zmieriť. So stratou tónin a tónorodov sa začína revolúcia hudby a sú-

časne aj revolúcia poslucháča, ktorý celý svoj život smúti za ťažkou molovou hudbou. Búri sa proti faktu, že táto hudba sa nepodriaďuje už klasickej a tým jemu známej harmónii, teda uvoľnenému pôžitku, ale že si vyžaduje vytvorenie určitého postoja, že sa stáva predmetom — často roztrpčeného — pre a proti. Ale žiadne odmietanie nezastaví evolúciu. Aktívne spolustváranie a výmena názorov sú predpokladom pre pochopenie zmien v hudbe. Len vtedy pochopí poslucháč, že strata tonality nie je tou cézúrou, ktorou odôvodňuje svoj odmietavý postoj, ale že ide o vývinový stupeň, ktorý je ešte v pohybe a ktorého koniec nie je v dohľade. Práve preto nemá dosiaľ ani všeobšahu estetiku. Výkrik „nerozumiem modernej hudbe“ predpokladá, že jeho pôvodca rozumie klasickej hudbe. Ale čo znamená v umení: porozumieť? Spoznanie stvárneného predmetu na rembrandtovskom obraze nemá s porozumením nič spoločného. Poznanie skladobného princípu, vyskúmanie vybraného predmetu a pokus o znovuprežitie tvorivej intenzity, to sú trvalé kritériá pre posúdenie umeleckého diela. A práve to je ono, čo musíme v nás kultivovať.

W. HILDESHEIMER, MELOS

Odstup medzi skladateľom a obecnosťou, ktorého sa bojíme a o ktorom sa toľko rozpráva, možno úspechom jedného diela zmenšiť len zdaniivo. V najhoršom prípade sa nestalo nič iné ako to, že toto najnovšie dielo skladateľa — v protiklade ku skúsenostiam so staršími dielami toho istého skladateľa — sa prispôbilo ustáleným pojmom a očakávaniam, ktoré žijú vo verejnej mienke. V najlepšom prípade sa pri úspechu uzatvára reťaz reklamnej logiky; teda podarilo sa dať takú nálepku, ktorá vopred neutralizovala odmietnutie, a rozhodlo sa o pozitívnom prijatí diela. Takáto vydarená reklama je napokon menej výsledkom šikovnej agentáže, je skôr dobrovoľným svedectvom spoločnosti, čo za akú pevnú sa považuje a akú mieru výstrednosti si priznáva. Vzhľadom na pokračujúcu racionalizáciu umenia sa obzvlášť hudba stala útočiskom iracionálneho. Uplatňuje sa v hudbe nekontrolované a preto je vďačným objektom reklamnej psychológie, čím je vydaná napospas konvenciám verejnej mienky.

H. W. HENZE

Tvorba

Slovenská zborová tvorba posledného obdobia vykazuje tendencie zaradiť sa v tomto žánri k špičkám súčasného vývoja. Je pochopiteľné, že kým dospela do tohto štádia, prešla vlastným vývojom. Jej dnešný stav je výsledkom cesty, počas ktorej sa vyhaňoval jej vlastný profil, pričom mnohé momenty sa formovali po niekoľko rokov, a iné, vývoj retardujúce, ustúpili do pozadia.

Pokúsme sa načrtnúť si niektoré fázy tohto vývoja.

I. Vo svojich počiatkoch (v tzv. venčekárskom období) sa tvorba pre zbory opierala prevažne o ľudovú pieseň. Pri jej spracovávaní sa kládol hlavný dôraz na jej správne harmonizovanie (v duchu vtedajších predstáv o harmonizácii), menej sa prihliadalo na požiadavky žánrové (faktúra, vedenie hlasov a pod.). Zborová tvorba tohto obdobia spĺňala hlavne spoločenskovo-výchovnú funkciu v zmysle podporovania národných snáh.

II. S postupným rozmachom zborového hnutia na Slovensku stúpali aj nároky na úpravy ľudových piesní, ktoré spôsobil aj ten fakt, že pre zbory začínajú písať aj vtedy tvoriaci skladatelia (Bella, Figuš-Bystý, neskôr Trnavský), pričom aj zbory niektorých „venčekárov“ zostávali naďalej v repertoári (Bulla, Lihovecký). Tematic. okruh obohatili aj robotnícke spevokoly, ktoré okrem spomínaných zborov spievali aj zbory so sociálnou tematikou na texty revolučných básnikov. Popri tom slovenské zborové telesá spievali aj klasické zbory českého zborového repertoáru (Smetanu, Křížkovského, Förstra, neskôr tiež Nováka, Suka atď.).

III. Cez vojnu viaceré spevokoly zanikli, iné zas živorili, čo značne ovplyvnilo aktivitu zborového hnutia na Slovensku. Po oslobodení vznikajúce alebo obnovené spevácke telesá nadviazali repertoárove i okruhom problematiky na činnosť predvojnových zborov. Ako nová začína prenikať do zborovej tvorby napr. budovateľská tematika, zbory s oslavnou tematikou a pod.

IV. V tomto období sa začína doterajšie zborové hnutie, budované na spolársko-amatérskej báze, stavať na inú bázu. Organizácie sa táto činnosť pričleňuje k jednotlivým závodom (závodné kluby), resp.

Slovenská zborová tvorba posledných rokov

k rôznym inštitúciám a zariadeniam. Popri tom vznikajú aj profesionálne, resp. poloprofesionálne zbory (zbor pri Československom rozhlas, neskôr zbor Slovenskej filharmónie, zbory SLUK-u, Lúčnice a iné).

Táto skutočnosť ovplyvnila tvorbu slovenských skladateľov takto:

Na jednej strane vznikajú skladby ťažšie z folklóru, na druhej strane skladby, ktoré invecne nevychádzajú z tohto okruhu. Pokiaľ ide o oblasť folklóru, vzniká veľa hodnotných úprav ľudových piesní, ktoré sú vhodné aj na koncertné predvedenie (Suchoň, Moyzes, Burlas, Mikula a ďalší). Takto sa pôvodne folklórna „vetva“ rozštiepila na dva prúdy:

- prúd inklinujúci ku koncertnému predvádzaniu zborov, čerpajúci z ľudovej piesne (ale už komponované často aj na texty básnikov) a
- prúd, ktorý sa naďalej tesnejšie pridržiava svojho folklórneho základu (nachádzajúci naďalej uplatnenie predovšetkým v súboroch LUT).

Druhý okruh skladieb pre zbory (nefolklórny) po počiatočnom nadviazaní na staršiu slovenskú a českú zborovú literatúru začína si hľadať vlastné cesty. Sľubne sa začína rozvíjať hlavne v poslednom období, keď sa obohacuje o nové kompozičné techniky, alebo využíva výdobytky starších období zborovej tvorby (hlavne renesancie a baroka).

Predkladané analýzy zborových skladieb reprezentujú práve druhý zo spomínaných okruhov. Svedčia o tom, že tvorba v tomto žánri postúpila značne dopredu. Navyše, že sa snaží vyrovnáť s problematikou súčasného zborového hnutia doma i v zahraničí.

**Ivan Hrušovský: Čakanie (dialóg) (I)
Jar (monológ) (II)**

skomponované: 1968

predvedené: 24. 4. 1968 (I)

dosiaľ nepredvedené (II)

text: J. Kováč

Pri práci so zborom sa v týchto skladbách autor opiera o jeho základné zvukové kvality: mužský a ženský zbor. Tento moment podčiarkuje aj faktom, že každá zo spomínaných zložiek má ako celok ucelený harmonický plán.

V úvode zboru Čakanie ťaží autor tektonicky i zvukovo zo spomínaných dvoch celkov, ktoré spočiatku exponujú priradením za sebou. Postupne tieto dva základné celky podrobujú vzájomnej konfrontácii: spočiatku ako celky, ktoré si za-

chovávajú svoj „základný charakter“, a neskôr, v závere skladby ako celky, ktoré sa navzájom dopĺňajú, až „splývajú“ v jeden celok. Takáto tektonická koncepcia podporuje aj zvukovú stránku kompozície, pretože obidva celky (keďže majú „vlastný“ harmonický plán), prinášajú pri vzájomnej konfrontácii (hlavne ako celky „položené nad sebou“) zaujímavé zvukové výslednice, vyplývajúce hlavne zo stretnutia akordicky príbuzných či menej príbuzných celkov.

Podobne možno charakterizovať aj faktúru druhého zboru Jar, s tým rozdielom, že tu je základný kontrast medzi mužským a ženským zborom viac uvoľnený, čo umožňuje väčšiu diferenciáciu vnútri týchto celkov a po farebnej stránke dáva väčšie možnosti na využitie farebnej zložky jednotlivých hlasov.

Kompozične ide u oboch zborov o prekomponovanú voľnú formu, ktorá sa opiera o text. Tektonické elementy sú organizované voľne, pričom majú tendenciu neustáleho napredovania. Každý návrat (reprízovanie) tektonického materiálu značí nový impulz pre ďalšiu tektonickú prácu a súčasne voľné rámcuje jednotlivé úseky skladby.

V harmonickej koncepcii oboch zborov prevláda akordická zložka. Akordy v základe terciovej konštrukcie sú voľne posúvané či priradované za sebou, často sa ako samostatné vrstvy dostávajú nad seba. Do takto vybudovaného základu sa zapája melodická zložka, prebiehajúca vo väčšine prípadov na okrajoch tohto akordického pásma.

Melodika ťaží (okrem malých výnimiek) z menších intervalových krokov a buduje svoju líniu na menších dynamických oblúkoch. V závere zboru Čakanie sa objavuje medzi jednotlivými hlasmi voľná imitácia a v zbere Jar voľné nadväzovanie.

Zbory Ivana Hrušovského ako celok zaujmú predovšetkým svojou pestrou harmonickou paletou, jemnosťou zvuku a citlivým tlmočením základnej nálady textovej predlohy.

Ladislav Burlas: Metamorfózy krás (cyklus)

1. Dievča a husle

2. Báseň o krásnej matke

(text: J. Smrek)

skomponované: 1964

predvedené: (koncertne) 24. IV. 1968

Pavol Šimai: Sen a ráno (cyklus)

skomponované: 1966

predvedené: 20. III. 1967

1. Stred zeme

2. Na peróne

3. Sen a ráno

4. ... večer cintoríny

text: I. Gallo

Zbory Ladislava Burlasa a Pavla Šimaia sa vyznačujú niekoľkými spoločnými črtami: hľadaním nových výrazových prostriedkov a novej zvukovosti. Kým Burlas ich hľadá v syntéze zvukového a tektonického ideálu renesancie s najnovšími výdobytkami kompozičných techník, Šimai niekde ťaží z techniky variabilného radu tónov. Obidvaja skladatelia sa snažia využiť aj novú oblasť zvukov. Burlas využíva okrem tónového materiálu aj gradovaný šepot, hovor a sólovú recitáciu. Zvuk zboru dopĺňa zvukom sólových huslí. Šimai využíva rôzne zvuky z oblasti zvukomalebné a imitácie zvukov na spôsob nástrojov.

Reminiscenciou na staršie kompozičné postupy je u Burlasa využívanie tzv. hoquetovej techniky (rozklad slabík jednotlivých slov do hlasov). Na druhej strane však používa chronometriu (časovo ohraničené opakovanie fixného modelu). Súčasne kompozičné techniky využíva autor hlavne v parte sólových huslí, ktoré tvoria spojivo medzi jednotlivými časťami zborov. Ich funkcia sa však neobmedzuje iba na tento moment. Súčasne pôsobia v úlohu stmefovateľa, v mnohých prípadoch dokončovateľa predchádzajúcej akcie v zbere, alebo preberajú na seba úlohu anticipačnú (po obsahovej stránke) vzhľadom na nasledujúci materiál. Prítomnosť nových kompozičných techník — imitácie koncipovaný rad tónov — možno zreteľne zaznamenať aj v závere prvého zboru (Dievča a husle). V oboch zboroch autor účinne využíva recitativy. Vo formovej výstavbe zboru Dievča a husle ako pôsobivý kontrast v rámci celku vyniká tonálne koncipovaná stredná časť. Úvodná a záverečná časť tohto zboru sú stavané na využití už spomínaných techník — hlavne hoquetovej a radovej.

Zvukovou i tektonickou koncentráciou vyniká zbor Báseň o krásnej matke. Ak porovnáme tektonickú organizáciu elementov v spomínaných zboroch Hrušovského a práve analyzovaných zboroch Burlasa, vidíme, že kým Hrušovský stavia tektonické prvky na väčších plochách, Burlasova tektonická koncepcia vyniká koncentrovanosťou a striedmosťou v koncipovaní i organizácii tektonických elementov. V spomínanom zbere dominuje logika vedenia hlasov a po zvukovej stránke clustry, chápané jednak ako samostatná zvuková kvalita (podobne aj v zbere Dievča a husle), ale tiež v kontexte s melodickými sledmi ako ich obohatenie, či ostenie. I keď v tomto zbere možno vybaďať náznaky reprízovania, návrat niektorých tektonických prvkov z úvodu v závere skladby prináša tiež nový materiál a nové tektonické riešenie.

Hudobný život

PROFIL REŽISÉRA + SÓLISTICKÁ KRÍZA

G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Dirigent: Ladislav Holoubek
Réžia: Miroslav Fischer
Scéna: Pavol M. Gábor
SND Bratislava

Nie je tajomstvom, že režisérovi Miroslavovi Fischerovi sa v posledných sezónach oveľa lepšie dari v oblasti vážnej opery než na pôde buffy. Spomeňme si na jednej strane na vydarenú — žiaľ, kritikou a najmä obecenstvom nedocenenú — inscenáciu Menottiho Konzula, alebo na otváraciu premiéru tejto sezóny — Gior-danovho André Chéniera — predstavenie, ktoré napriek nedostatkom nesie pečať solídnej režisérskej práce. Na druhej strane defilujú prehry — Rossiniho Talianka v Alžíri a Gróf Ory, ako aj Haydnov Svet na Mesiaci. Vychádzať pri komplexnejšom hodnotení práce režiséra iba zo spomínaných výsledkov vedie však k zjednodušeniu.

Svojské stanoviská zaujíma autor aj k textovej predlohe, kde reaguje postupne na jednotlivé myšlienky básní, pričom neporušuje základný charakter textovej predlohy ako celku. (Tento spôsob prístupu k textu pripomína tiež textové spracovanie raných madrigalov.)

Celkove vynikajú Burlasove zbory kon-centrovanosťou výrazu, logikou organizácie tektonických elementov a svojskou zvukovosťou.

Šímaiov cyklus, využívajúci voľne techniku tónového radu, je dokladom toho, aké pestré kompozičné i zvukové možnosti táto technika (v kombinácii s inými prvkami) poskytuje.

V zbore Stred zeme dominuje lineárna srytmičná koncepcia vedenia hlasov. Nachádzame tu však tiež úseky, kde sa uplatňuje voľná improvizácia na jednotlivé rady tónov, ktoré sú exponované v následnosti za sebou (textove na slabiky jednotlivých slov textovej predlohy). Pri nevyčerpanom časovom obmedzení možno jednot-

licemu, skresľujúcemu a povrchnému pohľadu. Problém Fischerových neúspechov v komickom žánri má hlbšie korene, ktorých podstatná — aj keď azda nie rozhodujúca — časť spočíva už v samotnej pochybenosti dramaturgického výberu. V časoch Haydna a Rossiniho sa zvyčajne všetko, čo nevzišlo z ducha vážnej opery, označovalo ako komická opera. Písali sa výborné buffy, ale neraz aj diela, ktorým takéto označenie neprislúcha. Rozhodujúca bola predloha, a hlavne majstrovstvo skladateľa a libretistu. V tituloch, s ktorými sa Fischer stretol (najmä v Orym a Haydnovej opere), treba komediálne momenty hľadať lupou. Sú to predlohy divadelne (a s výnimkou Talianky v Alžíri) i hudobne slabé, odvar naivného humoru, bližšie neurčenej historickej a geografickej exotiky, ku ktorým sa v Orym pridružujú ešte lacné romantické rekvizity. Chabé kvality týchto opier nie sú síce plným ospravedlnením pre režiséra — v krátkych a nerozľahlých dejinách slovenského divadla poznáme dosť príkladov, kde ako podklad inscenačného činu fungovalo dielo priemerné či slabé — treba však vidieť handicap, s ktorým Fischer pristupoval k svojim posledným inscenáciám komických opier. Boril sa s ním, ale prehrával. Nepokúšal sa stavať na rozriedených prvkoch, dielam vlastných, ale nevydarené a často i nudné predlohy „osviežoval“ nápadmi zvonku: prvkami revuálneho divadla, bohatou výpravou a choreografiou, samoúčelnými postupmi, ktoré mali suplovať neexistujúce komično, prípadne exponovaním lacných a neraz aj trochu vul-

livé rady tónov ľubovoľnekrát opakovať. Podobne ako u Burlasa nachádzame „rozklad“ slabík slov do jednotlivých hlasov. Melodika tohto zboru ťaží hlavne z intervalov väčšieho rozpätia.

Imitačnú prácu využíva skladateľ hlavne v zbore Na peróne. Voľná imitácia (v úvodnej časti zboru) v ženských hlasoch je doplnená súčasne prebiehajúcou (časove oneskorenou) inverziou radu tónov už uvedeného v mužských hlasoch. V záverečnej časti skladby nachádzame imitáciu založenú na rozklade tónov radu na jednotlivé intervaly (oddelené pauzami). Túto prácu skladateľ dopĺňa rôznymi niekde tiež zvukomalebnými zvukmi, pričom využíva aj „zvuk“ jednotlivých hlások textu.

Zbor Sen a ráno prináša okrem niekoľkých dosiaľ popísaných štruktúrnych postupov (využitie variability radu tónov v melodickej sfére; využitie zvukomalby a pod.) nový zvukový efekt — glisando: jednak medzi jednotlivými tónmi, jednak

gárnych vtipností. Ak aj niektoré miesta týchto incenácií zaujali, celok bol rozpačitý a neuspokojujúci.

V Barbierovi zo Sevilly dostal Fischer konečne predlohu, ktorej divadelné i hudobné kvality sú evidentné a ktorá je komickou operou par excellence. Pravda, za stopäťdesiat rokov existencie si Barbier na javisku zafixoval isté postupy, ktoré prerástli do akéhosi „barbierovského“ klišé. Vyhnuť sa mu bolo ťažko, najmä čo sa týka poňatia jednotlivých charakterov a známych situácií. (Pardonovať sa však nedá tradičný nočník!) Predstavenie má šarm, pomerne úspešne sa vyhýba hrubozrnej fraškovitosti, ktorou bol povestný predchádzajúci Gyermekov Barbier a ktorej prvky sa neraz objavovali aj vo Fischerových réžiách. Samoúčelné a násilné vtipy sa vyskytujú zriedka, naopak, je tu hojnosť komických nápadov nepolopatickej proveniencie, ktoré sa miestami nahromadia až do takej miery, že narúšajú rytmus predstavenia. Chcelo by to viac triedenia, diferencovania, viac zmyslu pre účin, zmyslu pre to, čo treba akcentovať, a čo potlačiť. Dobrá zábava, ktorá však nie vždy rešpektuje zákonitosti divadelného diela.

Oveľa viac bolí tentoraz hlava z hudobného naštudovania, a to napodiv zo solistickej zložky. Nie preto, že by výkony boli podpriemerné, že by predstavenie nemalo svoj solídny štandard. Ale preto, že v Barbierovi sa jasne a v celej nahote odokryli slabiny v niektorých hlasových odboroch bratislavského ansámblu. Zdá sa, že obdo-

ako skľz z jednotlivých tónov a tiež na spôsob rôznych nástrojov. Využíva tiež vibrácie jednotlivých tónov (zväčša v rozpätí malej sekundy).

Zbor ...večer cintoríny reprezentuje akordickú koncepciu tektoniky, ktorá sa strieda s melodikou založenou na väčšom intervalovom rozpätí. Tento kontrast je zvukove dopĺňaný postupmi paralelných útvarov, či už v podobe vibrujúcich sekundových strapcov alebo jednotlivých tónov v rozpätí malej sekundy.

Už samotný popis „technického inventára“ skladieb nám umožňuje posúdiť rozmanitosť tektonických „riešení“ a pestrosť zvukovej výslednice jednotlivých skladieb, pretože každý zbor cyklu po tejto stránke prináša vlastné kvality.

Ak by sme chceli teda spoločným menovateľom vystihnúť základný charakter jednotlivých zborov, v hlavných črtách by sme to mohli naznačiť takto:

Prvý zbor vyniká zvukovou stránkou a dynamizmom melodickej línie; druhý —

bie, keď v opere SND excelovala sólistická zložka, pred niekoľkými rokmi ako celok určite najkvalitnejšia v republike a prekvapujúco disponovaná aj v porovnaní s renomovanými spevákmi zahraničných scén, je na ústupe. Bez nárokov na vyčerpanie problému niekoľko príčin: najstaršia garda (s výnimkou obdivuhodných „nezmarov“ M. Česányiovej a M. Hubovej) nestačí už na úlohy, ktoré ešte pred pár rokmi s úspechom interpretovala. Výrazne sa prejavil aj odliv spevákov na zahraničné scény, práve tých, ktorí dnes prichádzajú do najlepších umeleckých rokov. Ani naše vysoké hudobné školstvo neprodukuje v posledných rokoch toľko výrazných talentov, ako povedzme v druhej polovici päťdesiatych rokov. Je len pochopiteľné, že všetky tieto faktory sa museli odraziť na tvári súboru. To neznamena, že časť sólistov nejde výkonnostne hore, alebo si neudržiava dobrú úroveň výkonov uplynulých sezón. Zúžila sa však sólistická špička — preto je dnes problém navrhnuť do niektorých titulov druhé obsadenie, preto dnes nemôže opera hrať povedzme dve verdiovky bezprostredne za sebou, ale musí kombinovať v prevádzkovom pláne „veľkú“ operu s komornými titulmi a dňami voľna.

Opera SND nemá s výnimkou G. Zelenaya basistu, ktorý by bol schopný spievať veľké partie svetového repertoáru. Za tejto situácie spieva Zelenay všetko — od „seriózneho“ Zachariáša, až po bufónne postavy. V Barbierovi vytvára postavu Dona Basilia, do hereckého stvárnenia prináša niekoľko pôsobivých nových prvkov, hlaso-

spôsobom organizácie tektonického materiálu (kontrapunktické postupy umocnené zvukovými „efektami“); tretí — dôrazom na zvukovú stránku a štvrtý kontrastom akordickej a melodickej zložky. Charakter tektoniky týchto zborov, pochopiteľne, toto konštatovanie nevyčerpáva. Popri týchto momentoch pôsobia tu aj na pohľad často vedľajšie prvky, ktoré však v konečnom dôsledku dokresľujú výsledný charakter štruktúry napr. clustry, glisandá a pod.

Tieto analýzy zborových skladieb slovenských skladateľov nie sú vyčerpávajúcím dokladom súčasných tendencií v slovenskej zborovej tvorbe. Sú však dôkazom toho, že aj v tomto žánri máme dostatok hodnotnej literatúry. Ostáva už len na našich zborových telesách, ktoré sa týchto partitúr ujmu, aby ich realizáciou (ktorá tiež poskytuje možnosti objavovať) potvrdili ich kvality.

Štefan Klimo ml.

Tohoročný jarný cyklus abonentných koncertov Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave ako celok zapôsobil trochu rozpačito. V dramaturgii odpadla očakávaná novinka (pre Bratislavu) — Očenašov klavírny koncert; na druhej strane zostal zachovaný princíp uvádzania slovenskej skladby na každom koncerte — a možno povedať, že sa zachovala i prevaha súčasnej hudby. Po tejto stránke dramaturgia cyklu nezaostala; menej šťastnú ruku mala pri výbere cudzej súčasnej skladby. Výkony boli tentoraz menej podarené: udržali si síce svoj dobrý štandard, no v konečnom hodnotení cyklu nepriniesli veľa mimoriadneho. Hovoriť o veľmi zlej propagácii — tejto chronickej chorobe rozhlasových cyklov — už nie je zaujímavé, hoci to neprestalo byť aktuálne: zostáva nám iba údiv nad tým, že napriek tejto propagačnej „práci“ sála nezíva prázdnotou!

14. januára 1968. Dirigent: Alois Klíma (Praha). Program: Vladimír Sommer: *Antigóna* (predohra), Jozef Kresánek: *II. orchestrálna suita*, Johannes Brahms: *I. symfónia c mol*, op. 68.

Umelecký dojem z tohto podujatia veľmi handicapovala tesná blízkosť vynikajúceho dirigentského výkonu amerického dirigenta českého pôvodu Petra Hermana Adlera na predchádzajúcom decembrovom koncerte. V takejto situácii boli sme prinútení stať sa svedkami opätovnej reprizy prímeru a štandardu vystúpení tohto telesa. Z hľadiska dramaturgie nezaznela tu síce ani jedna bratislavská premiéra, v každom prípade žiada sa však kladne vyzvihnúť „renesancia“ Kresánkovej suity, ktorá napriek svojim nesporným kvalitám už po niekoľko rokov neozvala na koncertnom pódii.

Klíma sa ukázal ako typ dôkladne a svedomito pracujúceho dirigenta plnokrvnej, zdravej muzikality. Táto typicky česká

muzikantská črta sa prejavila záľubou v sýtych, zreteľne ohraňovaných orchestrálnych farbách, pričom Klíma využíval každú možnosť, aby touto paletou čím viac zahýril.

Sommerovu *Antigónu* využil tak na účinné stvárnenie vášnivo vyhrotených dramatických konfliktov, ktoré protipostavil pochmúrnej lyrike. Farebne hýrivý naturel českého dirigenta sa znamenite vyžil v Kresánkovi, ktorého podanie, technická úroveň interpretácie patrili k najväčším kladom tohto koncertu.

Týmto znakmi sotva by sme mohli kvalifikovať i Brahmsa, ktorého reprodukciu dost výdatne ochudobňovalo priam chronické poľavovanie na technickej precíznosti niektorých nástrojových skupín

voval v opere SND Václav Nouzovský.

Druhým veľkým problémom novonastudovaného Barbiera je gróf Almaviva. Opera SND nemá v súčasnosti lyrického tenora, o rossiniovsky-mozartovskom hlase už ani nehovoriac. Diery v tejto oblasti pláta zvyčajne univerzálny J. Zahradníček, ktorý je vo svojom vlastnom spinto odbore určite dnes v Československu tenorom číslo jedna. Pri svojich výskarských dispozíciách si bravo a bez podstatnejšieho vybočenia zo štýlovej roviny poradil aj s úlohami Lindora (v Talianke v Alžíri) a Grófa Oryho v rovnomenne Rossiniho diele. Ale k požiadavkám Almavivu, k jeho koloratúram, kadenciám, ľahkému a svetlému tónu má veľmi ďaleko. Alternujúci P. Gábor, výborný buffo-tenor, vyhovuje predstave Almavivu azda svetlejšim sfarbením hlasu, lenže má v tejto úlohe viaceré spevácke, prevažne technické problémy.

V predstavení Barbiera sú však aj nádejné a kvalitné výkony. Predovšetkým vynikajúca Rosina J. Smyčkovej, ku ktorej sa úspešne priradujú i obaja mladí Figarovia — J. Raninec a J. Onišenko.

Jaroslav Blažo

napr. i sláčikových vo finále. Pritom však stojí za zmienku konštatovať, že práve plechy intonovali pomerne veľmi slušne. Klímová koncepcia Brahmsa prejavovala intenzívne tendencie k monumentalite. Od-

11. 2. 1968. Program: Oto Ferenczy: *Finále*, Hiroshi Oghuri: *Divertimento pre sláčikový orchester*, Robert Schumann: *Koncert pre violončelo a orchester a mol*, op. 129, Anton Bruckner: *V. symfónia B dur*. Dirigent: Takashi Asahina (Japonsko, sólista: Sasa Večtomov).

Vystúpenie Takashi Asahinu v minulosti so Slovenskou filharmóniou vzbudilo záslužnú pozornosť. Z toho vyplynuli očakávaná pred týmto koncertom, ktoré však neboli celkom splnené. Ferenczyho *Finále* podal Asahina brilantne, s presvedčivým spádom a v jednotlinatej dramatickej línii. Naproti tomu Bruckner bol rozťahovaný, bez spádu, ťažkopádny a miestami rozdrobený. Dirigent zrejme nezvládol enormné proporcie tejto symfónie natoľko, aby prekonal nebezpečie únavy z takého časového celku. Nejde, pravda, iba o stránku dirigentovho výkonu, ale aj o dramaturgiu. Ak nás historici informujú, že túto symfóniu nevedeli prijať Brucknerovi súčasníci (a to boli ľudia, ktorí k tomuto spôsobu myslenia mali oveľa bližšie než človek v dnešnom veku rýchlosti a stručnosti), čo od nej môžeme čakať dnes? Neko- nečne reprizy naivných tém, zoznam nápadov „à la Deviatu“ vo finále, finále stále iba začína a dlho trvá než vyústi do mohutnej dvojitej fúgy (azda jediné miesto, ktoré ešte dnes zaráža poslucháčovi dych — je to však na cca 90 min. hudby málo) — chápem, že to nenadchlo poslucháčov v 19. storočí; nechápem však, prečo by to malo nadchýňať nás! Voľba tejto skladby

10. 3. 1968. Program: Tendrik Andriessen: *Ricercare pre orchester* (čs. premiéra), Antonín Dvořák: *Scherzo capriccioso*, Eugen Suchoň: *Ad astra*, Igor Stravinskij: *Petrúška*, *Suita z baletu*. Dirigent: Henrri Arends (Holandsko). Sólistka: Drahomíra Tikalová (ND Praha).

Ani pri voľbe holandskej skladby nemala dramaturgia šťastnú ruku. Andriessenova skladba rovnako nemala toľko originality a zaujímavosti, aby do našich koncertov vniesla nový, osobitný a neopakovateľný tón. Tento *Ricercar* (mimocho- dom: nie je jasné, prečo je to *ricercar*, s historickou formou tohto názvu vyka- zuje málo styčných bodov) je skladba, ktorá svojím výrazom má azda najbližšie hud- be Dvořákovskej, trochu naostrenej disonan- ciami začiatku tohto storočia; nemá, prav- da, dvořákovskú spontaneitu a spád. Mies- tami sa zablyskne kompozične vydatý detail — zdá sa, že tieto detaily boli tiež veľmi presne interpretované — ale vcelku je toho málo, čím môže skladba zaujať.

Vzhľadom na to, že úvodom sa Arends predstavil skladbou nám neznámou a vcel- ku málo zaujímavou, jeho majstrovstvo vystúpilo do popredia iba v priebehu kon- certu. Dvořákovské *Scherzo capriccioso* podal

zrkadlilo sa to aj v tempovom rozvrhnutí jednotlivých úsekov, najmä v I. časti a po- chopiteľne v konečnom dôsledku i v prí- liš utahanom a prišedom dojme z interpre- tácie.

Vlado Čížik

musí byť pre dirigenta vopred prehratou bitkou, ak nejde o mimoriadneho génia (i v tom prípade mu veľa šanci nedá). Na- ša úcta k slávnym menám a hodnotám mi- nulosti by sa azda mala spájať s rozumnou selekciou, vyplývajúcou zo zamyslenia nad proporciami a únosnosťou uvádzaných diel.

Divertimento Hiroshi Oghuriho kvituje- me ako snahu zoznámiť nás s japonskou hudbou; nepochybujeme, že táto hudba má svoje kvality a stojí za to, aby ju Európa poznala. Žiaľ, romanticky ladená chroma- tika prvej časti a mierne exotické pizzica- ta v druhej, naočkované na veľmi krot- ký spôsob európskeho myslenia, tieto kva- lity nepredstavili.

Schumannov violončelový koncert bol azda skutočným vrcholom večera (popri Ferenczyho *Finále*). Sólista i dirigent tu postupovali v dobrom porozumení a vy- tvorili koncíznu, na detaily bohatú kreáciu, ktorej vcelku neublížilo ani málo vyrovna- né ladenie drevených nástrojov v prvej časti. Večtomov podal sólový part s úpl- nou technickou samozrejmosťou; i keď disponuje skôr komorne ladeným tónom, ktorý miestami nebol dost prierazný, pred- sa upútal hlavnú pozornosť a výrazove bol vždy na výške.

s vyrovnanou mierou spontánnej hudob- nosti a noblesy. Orchester mu znel plas- ticky a presne, so všetkým bohatstvom Dvořákovskej partitúry. Prekrásne plasticky vyznel i Suchoňov cyklus piesní *Ad astra*. Tak jemne a predsa jasne a pôsobivo mo- delovanú partitúru orchestra v týchto piesňach sme v Bratislave ešte nepočuli. Tak bolo vytvorené výborné zvukové pro- stredie pre citlivý prednes Drahomíry Ti- kalovej, u ktorej sme obdivovali úplnú technickú istotu v náročnej skladbe, pre- cíznu dikciu textu, ale najmä výrazne di- ferencovaný prednes, vytvárajúci v kaž- dej piesni neopakovateľné ozvušie.

K svojim doteraz najlepším kreáciám sa orchester pod Arendsovým vedením pri- blížil k Stravinského suite z baletu *Petrúška*. Táto mnohotvárná partitúra, ná- ročná najmä na rytmickú súhrnu, rozozvu- čala sa tu všetkou krásou bohatého de- tailu.

7. 4. 1968: Program: Ivan Parík: Hudba k baletu (premiéra), L. van Beethoven: Koncert pre husle a orchester D dur, Paul Hindemith: Maliar Mathis – symfónia. Dirigent: Bystrík Režucha. Sólista: Pavol Farkaš.

I medzi domácimi mladými umelcami nájdeme takých, ktorí dávajú oprávnenie k nádejám, že dokážu pritiahnuť publikum rovnako ako zahraničné hviezdy. O Režuchových dirigentských kvalitách netreba sa osobitne šíriť, bolo by to opakovaním toho, čo sa už neraz povedalo. V programe tohto koncertu mal široké možnosti umeleckého prejavu, od prvého predvedenia (Parík), cez sprievod koncertu až po kreáciu významného diela klasiky 20. storočia. Ťažko hodnotiť výkon v novej skladbe, ktorá zaznela po prvý raz: celkový kladný dojem, ktorým zapôsobila, je v mnohom vkladom dirigentovej práce. Ako partner Pavla Farkaša v Beethovenovom husľovom koncerte bol Režucha presný, vychádzal v ústrety sólistovmu poňatiu a voľbou jemnej dynamickej hladiny celého prejavu dal orchesterálnemu partu poetičnosť bez toho, že by tým utrpeli typické znaky Beethovenovho štýlu. V plnej šírke rozvinul svoje schopnosti v Hindemithovej symfónii, kde zdôraznil nielen jej priam žulovú architektúru, ale i osobitú Hindemithovu zvukovosť.

Farkašovo stvárnenie Beethovena bolo veľmi príjemným prekvapením. Z jeho doterajších sólových vystúpení vo funkcii koncertného majstra sme nadobudli dojem, že Farkaš má azda až prehnany sklon k lyrizovaniu. Samostatné vystúpenie v Beet-

hovenovom koncerte tento dojem veľmi priaznivo korigovalo; i keď Farkaš svojlyrický naturel nezaprel, predsa preukázal vysoký stupeň štýlovej disciplíny. Zostala mu iba istá subtilnosť tónu, ktorá nebola jeho prejavu na škodu, naopak, ukázala Beethovena v nezvyčajnom svetle. Výstavba formy, spád tempa a agogiky – všetko bolo k podstate na správnej úrovni, takže jeho prednes bol zrozumiteľný a poetický. Sólistické vystúpenie Pavla Farkaša s rozhlasovým orchestrom nám dáva nádej, že tohto nádejného mladého umelca budeme mať možnosť častejšie počuť v našom koncertnom živote.

Trocha málo výrazne zapôsobila premiéra Hudby baletu Ivana Paríka. Skladba stavia najmä v pomalých častiach (ktoré prevažujú) na jemnej zvukovosti a rytmickej precízności: táto milá drobnokresba však obvykle pri prvom počutí nezanecháva strhujúci dojem. Strhujúce a spádové rýchle úseky nemali taký rozsah, aby prevládli svojou spontánnosťou. Názov Hudba k baletu stavia poslucháča pred otázkou určitých hoci minimálnych vizuálnych predstáv, v ktorých sa mu neposkytlo vodidlo. Z čiste hudobného hľadiska je to skladba zaujímavá, technicky precízne vypracovaná a emocionálne účinná.

Juraj Pospíšil

Bílek bis

• SF

Aprílové podujatia SF v kontexte doterajších koncertov sezóny reprezentujú dramatické obohatenie repertoáru o niekoľko hodnotných skladieb. Sympatická je účasť hudby XX. storočia a programovanie slovenských skladieb (na Bílkových koncertoch). Konečne sa podarilo prelomiť priehradu dramatickej šedivosti a s výnimkou Bacha pomerne úspešne sa udržal i dosť vysoký umelecký štandard výkonov.

4. a 5. apríla 1968. Orchester Slovenskej filharmónie, dirigent: Zdeněk Bílek, sólista: Michal Karin (klavír). Program: Ivan Parík: Predohra pre veľký orchester, Sergej Prokofiev: III. koncert pre klavír a orchester C dur, op. 26, Bohuslav Martinů: V. symfónia.

M. Karin uviedol Prokofieva pri príležitosti svojej šesťdesiatky a ukázal, že ešte zďaleka ho nemôžeme pokladať za odstaveného umelca. Oddiv vzbudzovalo jeho muzikantské nadšenie, fyzická a psychická výdrž. Je pravda, že niektoré detaily boli bi si zaslúžili väčšiu pozornosť; koncepcia sa však zameriavala na celkový účinok.

Paríkova predohra nie je práve najre-

prezentatívnejším dokumentom umeleckých výbojov mladého skladateľa, a ani jej podanie nenieslo znaky zaangažovanejšieho prístupu zo strany dirigenta. A tak umeleckým vyvrcholením koncertu sa stalo jedinečné podanie Martinů, v ktorom excelovala koncepcia a bohatá umelecká fantázia dirigenta, dôkladná príprava orchestra.

11. a 12. apríla. Orchester a Spevácky zbor SF. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter, zbormajster: Ján Mária Dobroďinský. Sólisti: Anna Kajabová-Peňaszková (soprán), Yveta Czihalová (alt), Juraj Záhradníček (tenor), Zdeněk Kroupa (bas), Oldřich Spisar (tenor – evanjelista), Hans Martin Nau (bas – Kristus [NDR]), Cecilia Lévaiová, Ľudovít Buchta, Pavol Sloviak (členovia Speváckeho zboru SF), Ladislav Holásek (čembalo), dr. Ferdinand Klinda (organ). Program: Johann Sebastian Bach: Jánove pašie.

Rozsiahle, bezmála trojhodinové Bachovo dielo vyžadovalo podstatne viac skúšok, než účinkujúci stačili zabsolvovať. Najviac to odniesla úroveň orchesterálneho sprievodu, ktorá miestami akoby sotva prekročovala štádium, keď sa vôbec dá dať dokopy mohutný aparát účinkujúcich. Nie je to prvý, a zdá sa, žiaľ, ani posledný prípad v histórii SF. Veľký kolos diela vyznel potom, pochopiteľne, (i zásluhou voľby dosť pomalých temp – zrejme zapríčinených zlým stupňom naštudovania) nudne, šedo a zdĺhavo.

Písať podrobnejšie o úrovni predvedenia bolo by v podstate iba reprízou chronic-

18. a 19. apríla. Orchester SF, dirigent: Zdeněk Bílek, sólista: Dino Ciani (Taliansko – klavír). Program: Ludwig van Beethoven: Leonora č. 3 (ouvertúra), Klavírný koncert č. 3 c mol, op. 37, Alexander Moyzes: VII. symfónia.

Mladý taliansky pianista Ciani i napriek laureátstvu a ostrieľanosti z viacerých medzinárodných súťaží svojím prístupom k beethovenovskému štýlu vyvolal skôr rozpaky ako sympatie. Hlavný kameň úrazu bol v mladíckej výbušnosti, v sklone k virtuóznym manierom, čo v konečnom dôsledku vyúsťovalo do prílišných agogických výkyvov, do robustnosti, až neuhladenosti jeho prejavu. Cianov Beethoven mal romantické črty, prílišný pátos, prudkú farebnú kontrastnosť, virtuóznou bravúru a miestami i nedisciplinované prepedalizovanie.

Opätovné uvedenie Beethovenovej predohry pokladám zo strany Bílka za úspešný pokus rehabilitovať svoju interpretáciu ouvertúry Fidélia v nedávnej minulosti.

25. a 26. apríla. Orchester SF, dirigent: Francesco Mander (Taliansko), sólista: Alexander Cattarino (klavír). Program: Ildebrando Pizetti: Tri prelúdiá k Sofoklovej tragédii Kráľ Oidipus, George Gershwin: Koncert pre klavír a orchester F dur, César Franck: Symfónia d mol.

Predohry k Oidipovi boli milým prekvapením svojou osobitosťou, meditativnou, hlboko emocionálnou rečou; z hľadiska štýlu tkvie síce v romantizme, no autorovi sa akosi podarilo obísť všetky úskalía tohto smeru: neutápa sa v prázdnom patetizovaní, v dramatizme, v prehustenej partitúre, ale celkovým ladením, prostredníctvom jednoduchých výrazových prostriedkov, sústredením len na program a jeho vyjadrenie dosahuje neobyčajný, silný účinok.

Svojím výkonom v G. Gershwinovi môže Cattarino pridať k svojim umeleckým trofejám ďalšiu, zásluhu výborného technického zvládnutia, skvelého železného

kých meditácií a súdov: o dobre pripravenom zbere, o slabšom orchestri a o nevyrovnaných výkonoch spevákov. Náročnosť sólového partu najviac postihla Spisara, ktorý spieval azda i viac ako polovicu všetkých speváckych sôl. Inštrumentálne traktovanie spevného hlasu zo strany skladateľa, rozsah partu a nie v poslednom rade i spôsob tvorenia hlasu prejavovali sa potom u Spisara neúmerne často v poľavovaní čistoty intonácie, kvality tónu a v súhre. Ostatní sólisti prajmenej uspokojili (Záhradníček, Kroupa). Farbou a spôsobom prednesu upútal najmä Nauov Kristus a sóla našich dvoch spevácov.

Tentoraz Leonora patrila k najväčším úspechom večera. Po stránke technickej bola dobre vypracovaná a vystavaná v detailoch i v celkovej koncepcii, pričom dirigent i napriek uplatneniu živého temperamentu a fantázie nespustil zo zreteľa požiadavky klasického štýlu a v plnej miere uplatnil svoj vytríbený vkus a intelekt.

K Moyzesovej symfónii pristupoval Bílek už z iných pozícií, s iným pomerom hierarchie umeleckej spontánnosti a rozvahy. Jeho úsilie sústredilo sa na čo najvyššie postihnutie náladových kontrastov, pričom najviac zaujali predovšetkým lyrické časti a úseky. Miestami sa však nechával príliš uniesť spádovými skladby, čo sa najvýraznejšie prejavilo v interpretácii najnáročnejšom finále.

rytmu so znamenitým zmyslom pre jazzové prvky. Cattarinova koncepcia Gershwinovho koncertu v ideálnej rovnováhe stmelovala požiadavky nástrojovej virtuozy, brilantnosti, širokého dynamického spektra, intenzívneho emocionálneho náboja a umeleckej rozvahy s bezprostrednosťou.

Ak prvú polovicu tohto koncertu kvalifikujeme ako dramatický prínos, menej to už platí o Franckovi. Z hľadiska dirigentovej koncepcie zaujal fakt ako Mander šetril zvukom orchestra a dynamickými vrcholmi najmä v prvej časti, takže kulminácia vo finále mu vyšla tým zreteľnejšie a účinnejšie.

Vladimír Čížik

Dúfajme, že nové prúdy v našej spoločnosti dokážu zmeniť i skostnatelú schému našich agentúr, ktoré svoj účel vidia najmä vo vykazovaní činnosti, ale už menej v serióznej príprave koncertných podujatí! Cyklus novej hudby, ktorý pripravil Kruh priateľov komornej hudby spolu s KDK, pokračoval 31. 3. 1968 práve vinou tejto agentúry ďalším zmätkom: KDK je zrejme presvedčená, že bez toho by si poslucháč neprišiel na svoje — a pokiaľ nie je „zmätok“ na programe, musí sa o to pričiniť agentúra! Tak KDK pozvala mňa, ako aj množstvo iných, na koncert Komorného súboru Kolínského rozhlasu do koncertnej siene SF, aby sme až tam zistili, že ide o anticipovaný prvoaprilový žart: tu sa konal celkom iný koncert. Náš spomínaný koncert bol v koncertnej sieni Čs. rozhlasu!

Bol to zámer? Alebo iba indolencia a neschopnosť? Neviem posúdiť: faktom zostáva, že táto skutočnosť neposlúžila ani jednému z oboch kolidujúcich podujatí. A navyše prítomný pracovník KDK oznámil zmenu v zložení účinkujúcich, no neuznal za vhodné ospravedlniť sa za zmätky, ktoré KDK spôsobila (v Redute totiž nebolo ani upozornenie, že sa tu koncert kolínského súboru nekoná a mnohí návštevníci to zistili iba v sále!). Nebolo by na čase riadne preveriť efektívnosť a prospešnosť monopolu neschopnej KDK v našom koncertnom živote a uvažovať o jej náhrade pružnejšími organizáciami?

Pravda, keď už som sa na tento pravý koncert konečne dostal, zabudol som — zrejme ako i ostatní postihnutí — na všetky prekážky, ktoré nám „vynachádzavosť“ KDK nastavala do cesty. Bol to zážitok, aký v tomto cykle koncertov zatiaľ nemá páru!

Stockhausenove skladby, ktoré tvorili náplň večera, sú dnes už vlastne klasickými skladbami Novej hudby. Ukazujú jasne, že stávanie otázky, či Nová hudba existuje a má právo na existenciu, je dávno prekonané, hoci i prax KDK okolo tohto koncertu jasne hovorí, že stretnutie s takýmito názormi nepatrí ešte celkom minulosti. Na Stockhausenovej práci sme sa opäť presvedčili, že v hudbe ktorejkoľvek epochy vždy záleží, aké skladateľské osobnosti túto hudbu tvoria. Stockhausenov talent a silu jeho osobnosti nemožno neuznávať; možno s touto hudbou polemizovať, ale nemožno jej upierať špecifickú invenciu a dokonalosť techniky.

Dávno teda pred nami nestojí otázka, či hrať alebo nehrať Novú hudbu. Tento koncert však zdôraznil otázku, ako hrať Novú hudbu. A opäť: tak ako hudba každej epochy, i táto stojí a padá s adekvátnou interpretáciou. Proti tomu nič nezmôže u nás nedávno obľúbená demagógia, ktorá by chcela dokonalosť a pôsobnosť Novej hudby prisúdiť iba interpretácii, a nie skladbe, ako to r. 1963(!) „dokazoval“ na príklade Webera v Hudobných rozhľadoch dr. Viléma Pospíšila (pre moju reakciu na túto múdrosť HR vtedy miesto nenašli). Myslím si, že neuškodí, ak si občas pripomenieme samozrejmosti i postoje k nim. Takou samozrejmosťou, ktorá nás však priam šokovala, bol seriózny prístup k príprave koncertu a z toho rezultujúca priam podmaňujúca dokonalosť interpretácie skladieb, ktorým sa u nás často venuje iba okrajová pozornosť pri návstu (a podľa toho tiež obyčajne predvedenie vyzerá!). Strhujúca virtuosita Christopa Caskela ohromila obecenstvo už v úvodnej skladbe Cyklus pre hráča na bicie nástroje. Čo všetko a v akých súvislostiach môže zaznievať z batérie bicích nástrojov! Koľko nuansí môže byť v obyčajnom virbli na malom bubne! V predvedení hráčom takých kvalít sa odhaľuje strhujúca muzikalita skladby pre nástroje, doterajším vývinom hudby odsúdené iba na dopĺňajúcu úlohu.

Nemenej strhujúce bolo podanie Klavírnej skladby XI. Aloysom Kontarským. Jednak skladba bola prirodzišla a v druhej polovici pre striedanie pomerne krátkych úsekov s dlhými pauzami pôsobila i rozvláčne (prvé prekvapenie dlhej pauzy príliš početným opakovaním tohto nediferencovaného časového úseku, akým je negatívny zvukový jav — pauza, sa veľmi rýchlo vybilo), predsa v detailoch bola veľmi interesantná. Použitie rôznorodého technického materiálu — od súzvuuku cez virtuózne behy ku clustrom — vyznelo práve vďaka dokonalkej technike hráča celkom organicky, vyrovnane a za všetkých okolností funkčne.

Kontakty pre elektronické zvuky, klavír a bicie nástroje — prvé predvedenie v zahraničí (Aloys Kontarsky — klavír, Christoph Caskel — bicie, Karlheinz Stockhausen — zvuková réžia), boli vyvrcholením večera. Zdá sa, že tu skladateľovi išlo viac o stále novú organizáciu málo rozmanitého materiálu, než o stále nový zvuk. Dôsledkom je to, že pre poslucháča, ktorý sa ťažšie orientuje v štruktúre skladby, pôsobí

toto dielo dosť jednotvárne. Čo však prekvapilo a priamo ohromilo, bola naprosto dokonalá synchronizácia jednotlivých akcií hráčov s elektronickým záznamom. Dá sa tu hovoriť o novom cítení rytmu v situácii, keď chýba takt a možnosť ním merať trvanie pauzy. Táto skladba a najmä jej predvedenie na tomto koncerte nám otvára obzor celkom novej interpretačnej problematiky, o akej sa nám dosiaľ ani nesnívalo,

problematiky, ktorá mimoriadne zvyšuje požiadavky na technickú pripravenosť hráča. Nové požiadavky skladobné si žiadajú nový prístup k technike interpretačnej, rozširujú nečakane doterajšie možnosti. To naostatok bolo a zostáva nervom movens vývinu hudby.

Juraj Pospíšil

KOMORNÉ KONCERTY III.

V porovnaní s predchádzajúcim cyklom môžeme III. cyklus komorných matiné označiť za umelecky vyspelejší a dramaticky zaujímavejší.

Cyklus otvorila 28. januára sopranistka Vlasta Mlejnková so svojim manželom barytonistom Janom Soumarom v spoločnom recitále za klavírneho sprievodu Ľudovíta Marcingeru.

Mlejnková uviedla sa ako typ speváčky nevelkého hlasu, kultivovane ovládaného, intonačne i technicky dobre pripraveného. Konceptia jej programu sústreďovala sa najmä na muzikálne vystihnutie celkovej atmosféry piesne. V jej podaní odznel výber z piesňových cyklov Bohuslava Martinu Písničky na jednu stranu a Písničky na dve strany, kde upútala jedinečným vystihnutím ich prostoty, nefalšovaného ľudového prejavu. Počiatkový Mozart (piesne) utrpel sčasti začiatočnou trémou. Najvyššie méty podarilo sa Mlejnkovej dosiahnuť v piesňovom cykle Květiny od Ilju Hurnika.

Jej manžel — Jan Soumar upútal šírkou svojho výrazového registra, bohatou umeleckou fantáziou a znamenitou technikou. Výčítu si zaslúži jedine programovanie piesní C. Lőveho, ktoré svojím charakterom silne inklinujú k vyššiemu populáru, ináč však program obidvoch spevákov by obstál aj v najprisnejších kritériách.

Ďalšou symptickou črtou tohto vystúpenia bolo, že Soumarovci sa vyhli zaraďovaniu duet, čím ich vystúpenie získalo na štýlovej jednotnosti. V podaní J. Soumara odznela aj československá premiéra piesňového cyklu Ohnivě léto od mladého

českého skladateľa J. Soukupa, ktorý svojím štýlom silne pripomína svet Debussyho i Janáčka. Umeleckým vyvrcholením koncertu stal sa záverečný, majstrovsky zrelý, fantázijne neobyčajne bohatý, i harmonicky dosť odvážny cyklus piesní Mateřídouška od O. Máchu vo vynikajúcom podaní J. Soumara.

25. februára vystúpil so sonátovým recitálom mladý koncertný majster Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave, odchovanec Aladára Móziho — Pavel Farkaš,

Náročná dramaturgia Farkašovho programu svedčí jednak o veľkej odvahe, o ambícii tohto umelca a o snahe popasovať sa s veľmi náročnými reprodukčnými problémami. Farkaš upúta technickou zdatnosťou, bezpečnou intonáciou a najmä krásnym, nosným, šťavnatým, sugestívnym tónom. Svojím vystúpením predstavil sa ako typ vrúcneho, temperamentného, pribojného hudobníka, ktorý zaujal najmä v takých skladbách, kde sa môže plne, bez zábran vložiť do tvorivého procesu. Za takejto situácie umelecky presvedčivejšia bola najmä druhá polovica programu, do ktorej mladý huslista začlenil Sonátu pre husle a klavír od Štefana Németha-Samorínského — dielo intenzívne pripomínajúce výdobytky francúzskeho impresionizmu a mladšieho Bartóka — a Brahmsovu Sonátu d mol, op. 108. Naproti tomu je pozoruhodné, že i pri prílišnom vibráte upútal Farkaš disciplínou tempa v úvode veľkej Bachovej husľovej sonáte h mol. Najviac výhrad patrí podaniu 5., Jarnej husľovej sonáty Ľudviga van Beethovena, v ktorej popri menších rytmických kazoch a neistej súhre s klavírom (najmä v prvej časti)

bolo by sa žiadalo menej pátosu, viac próstoty, ľahkosti a poetičnosti.

Farkašov partner pri klavíri, skúsený majster Michal Karin už faktom, že svoje veľké sprevádzачské umenie, vysokú kultúru tónu, jedinečný vkus neváhal venovať mladému, nastupujúcemu umelcovi, zaslúži si plné uznanie a obdiv.

Veľkým nešvárom nášho hudobného života je nedostatočná propagácia všetkých podujatí a najmä zlá propagácia práve tých, ktoré v konečnom dôsledku môžeme kvalifikovať ako najväčšie prínosy koncertnej sezóny. Táto uniformita v reklame postihla i pohostinské vystúpenie Stockholmského komorného súboru, ktorý vystúpil v mimoriadnom termíne 29. februára v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie.

O výkone, možnostiach, technike, prednese, o discipline a pedovšetkým o dramaturgii tohto vystúpenia môžeme hovoriť iba so slovami najvyššieho uznania. Súbor má 28 spevákov (15 žien a 13 mužov — jeden z nich je súčasne aj čembalistom súboru), dvaja inštrumentalisti (kontrabasista a violončelista) a vedie ho dirigent Erik Ericson. Priemerný vek súboru je veľmi nízky; ukázalo sa však, že tento fakt je jeho kladom. Zaujímavé by bolo tiež prezviedť sa niečo o kritériách výberu členov, o spôsobe práce, o množstve skúšok. Vzorová úroveň vystúpenia švédskych hostí, dramaturgia koncertu (zo 17 uvedených skladieb, s výnimkou slabšej štvrtiny, ťažisko programu tvorila súčasná tvorba, najmä avantgarda) zasluhujú si slová najvyššieho uznania a zároveň žiadajú vysloviť poľutovanie nad slabým záujmom obecnstva, ktoré sa malo grupovať predovšetkým z radov početných bratislavských zborových spevákov (amatérov i profesionálov). Lepšiu školu a príkladnejší prístup k interpretácii si vari ani nemožno predstaviť. I ten najprieberčivejší a najnáročnejší divák iba ak s lupou našiel niečo, čo by sa dalo vyčítať (menšie nepresnosti v Monteverdim a v da Venoso-vi).

Originálne a nanajvýš pôsobivé bolo i zostavenie tohto programu, ktoré nebralo ohľad na chronologický sled autorov, slohov, ba naopak vychádzalo výlučne z dôsledného ohľadu na vnímanie možnosti poslucháčov. Dramaturgia koncertu snažila sa byť názornou školou najrozličnejších zborových technik od veľmi náročného unisona (Dalecarlia), cez madrigaly Monteverdiho a da Venosa, k polyfónne veľmi komplikovanému motetu J. S. Bacha, ktoré i napriek technickej náročnosti odznelo ako strhujúca úvodná skladba. Vyber skladieb avantgardných autorov

sledoval cieľ predviesť v čo najširšom rozsahu smerovanie a výboje zborovej avantgardy v technicky dokonalom tvare. Či to boli neobarokové tendencie F. Poulenca, mixtúry, či dynamické, alebo farebné efekty G. Ligetiho, imitácia elektronických zvukov (Folke Rabe), alebo konkrétnej hudby vokálnymi hlasmi P. Oliverosa, či náročný trojzbor Poliaka K. Pendereckého Stabat mater, všetko zaujalo kultivovaným, vrúcny, technicky fascinujúcim podaním.

Jednotlivé hlasové skupiny švédskeho súboru boli priam ideálne i timbrove jednotné, frázy mali neopakovateľne plastický, uvoľnený dych, prejav bol svieži, nenútený, harmónie boli jasné, vyrovnané, pritom zamatovo mäkké a ohybné. Nástup v polyfónii nielenže boli zreteľné, ale každý hlas bol ideálne spevne vedený, vzdušný a samostatný v rámci celku.

Prítomné obecnstvo napriek pomerne slabej návštevnosti zaslúžene ocenilo švédskych spevákov búrlivým potleskom a vynútilo si 5 prídavkov (2 švédske ľudové piesne, černošský špirituál, Mozarta a Morleyho), čo iba potvrdilo štýlovú mnohvrstevnosť a nevyčerpatelnú tvorivú interpretačnú invenciu tohto jedinečného súboru, ktorého vystúpenie malo skutočnú festivalovú úroveň a súčasne bolo vyvrcholením nielen komorných matíné, ale celej koncertnej sezóny vôbec.

S mesačným oneskorením uskutočnilo sa 3. marca vystúpenie záhrebského ansámblu Kvarteta pro arte v zložení Miroslav Šimora, Branko Podreka, Miroslav Miletič a Željko Švaglič. Tento súbor nezaújal technickou virtuozitou, intonačnou vyspelosťou či ideálnou jednotou alebo súhrou v rýchlych partiách. Doménou týchto štyroch hráčov je predovšetkým intímny, pravý komorný prejav, zamatova mäkkosť a jednoliatosť harmónií. Ťažisko ich úsilia a tvorivého procesu sústreďuje sa na podčiarknutie nálady, výrazu, poetičnosti. Je to kvarteto ideálnych komorných hráčov, technicky dosť podkutých, nie však perfektných. Ich hra zaujme širokým dynamicko-farebným tieňovaním s prevahou jemnejších obdivuhodne stvárňovaných nuansov.

Pochopiteľne, že s takými predpokladmi hráči excelovali predovšetkým v interpretácii XI. sláčikového kvarteta op. 122 od Dimitrija Šostakoviča. Svet romantizmu, nežnej lyriky, bujarosti priblížili juhoslovanskí hostia v Sláčikovom kvartete G dur, op. 2 od Alexandra Grečaninova.

Z domácej juhoslovanskej tvorby vybrali si umelci dve diametrálne odlišné skladby — tradičnú, v duchu postimpresionistických výbojov v syntéze s juhoslovanskými folklórnymi prvkami — Lyrické kvarteto J. Slávenského op. 11 (ktoré, mi-

XII. týždeň novej tvorby pražských skladateľov

Tohto roku sme sledovali túto udalosť v dňoch 11. až 15. marca, teda v čase značne rušného politického života, zvýšenej verejnej aktivity väčšiny národa. V programe prehliadky, pripravenom dávno pred januárom, sa však táto situácia nijako neodzrkadlila — a vôbec neutrpela ani návštevnosť.

NOVÁ TVORBA A OBECENSTVO

Záujem verejnosti bol nadpriemerný, pravda, bez ilúzií si môžeme priznať, že základný káder poslucháčstva tvorilo publikum prevažne odborného zamerania. Až na jedinú výnimku: posledný koncert mal neočakávane vysokú návštevnosť, celkom

vypredaná sála robila dojem, že ide o vrcholnú umeleckú udalosť, akej sme svedkami len niekoľkokrát za sezónu. Dodnes neviem s istotou nájsť koreň tohto spontánneho záujmu verejnosti; najoprávnejšia bude asi domienka, že ho vyvolalo uvedenie Ebenovho oratória Apologia Sokrates, ktoré sa aj dočkalo priam manifestáčného ohlasu a postúpilo tak medzi najúspešnejšie diela celého Týždňa. (Záujem o antické témy nie je náhodný: myšlienky, ktoré osvedčili takú výbornú odolnosť proti neúprosnej skúške vekov, priťahujú najmä mladých ľudí v literatúre aj vo výtvarnom umení čoraz silnejšie — pozri populartu rozhlasovej Antickej knižnice!)

mochodom, odznelo na otváracom koncerte 1. komorného cyklu 9. októbra v podaní Záhrebského kvarteta) a výrazovo priebojnejšie, avantgardne orientované, nie však veľmi osobité kvarteto autorskej dvojice Branimira Sakača a Miroslava Miletiča (violistu tohto kvarteta). Najväčším dramaturgickým prínosom tohto koncertu bolo pozoruhodné, zvukovo vynaliezavé Sláčikové kvarteto Krzystofa Pendereckého.

10. marca piesňovým koncertom sólistky opery SND v Bratislave Jarmily Smyčkovej a viedenského basistu dr. Waltera Poduschku skončil sa III. komorný cyklus. Z tejto speváckej dvojice — náhodou súčasne vystupujúcej — sa zaslúžene s väčším ohlasom stretlo umenie sopranistky Jarmily Smyčkovej. Umelkyňa so svojím krehkým, príjemným, koloratúrnym sopránom narába obdivuhodne. Ovláda ho citlivo do najjemnejších detailov, a tak podaniu všetkých skladieb svojho polrecitálu dala hlboko prežitú, plne presvedčivú podobu. Jej hlas nemá síce veľký dynamický rozsah, no prírodou dané medze dokáže skutočne maximálne využiť a vybrúseným vypracovaním premeniť piesne v malé, trblietavé drahokamy. Aj keď charakter hlasu tejto sopranistky ťahne skôr k lyrike, snívá poetičnosť nie je jediným náladovým okruhom, v ktorom sa cíti doma. Najlepšie to dokazuje technicky prepracova-

ná, farebne a dynamicky neobyčajne bohatá, pestrou umeleckou fantáziou priam hýriaca interpretácia troch recitátívov J. Křičku Jaro pacholátko, op. 29. Tým, samozrejme, nijako nechceme azda znížiť úroveň ostatného programu, v ktorom Smyčková interpretovala ešte Cacciniho, Pergolesiho, Anonyma a Rachmaninove 4 piesne.

W. Poduschka predstavil sa skôr ako typ inteligentného, muzikálneho speváka, so značnou dávkou vkusu, no málo podloženou speváckou technikou. To ho nútilo pri interpretácii postihnúť predovšetkým základný charakter nálady a menej sa sústreďovať na detaily. Takto potom jeho hlas v niektorých registroch a tiež v piánach strácal lesk, ohybnosť a kvalitu. V Poduschkovom podaní vypočuli sme 3 Haydnove anglické cenzonetty, 3 piesne od Huga Wolfa, Tri bláznivé piesne zo Shakespeareovej hry Ako sa vám páči od Paula Angerera a konečne staré francúzske pijanské a ľúbostné piesne zo XVII. storočia od anonymov.

Klavírny sprievod Michala Karina, ktorý prejavoval umeleckú zrelosť, vysoko vypestovaný vkus, môžeme právom označiť za zatiaľ najumeleckejší klavírny sprievod na koncertnom pódiu v Bratislave od začiatku koncertnej sezóny.

Vlado Čížik

NOVÁ TVORBA NA EXPORT?

Týždeň novej tvorby teda svojich poslucháčov našiel a tým splnil jednu časť svojho poslania: podal informáciu o najlepších tvorivých hodnotách za obdobie zhruba posledných dvoch rokov. Druhým motívom prehliadky sú dôvody propagačné; zameriava sa nielen na domácich interpretov, v ktorých skladby prehliadky vzbudí chuť k vlastnému predvedeniu, no počíta aj s cudzinou. A tieto snahy sú pomerne novým momentom v histórii prehliadok. Vlastne iba druhý rok pozorujeme sympatickú snahu urobiť z týchto „týždňov“ viac než púhu „pracovnú prehrávku“ nových skladieb — tradíciu akéhosi malého reprezentačného festivalu súčasnej tvorby so všetkými náležitosťami, ktoré k tomu patria. Tak tohto roku ohlásilo svoju návštevu asi 40 pozorovateľov — zväčša odborníkov, kritikov, skladateľov, rozhlasových pracovníkov — z Východu i Západu. Mnohí z nich považujú našu súčasnú tvorbu do tej miery zaujímavú, že ju neváhajú presadzovať do programov svojej krajiny, ako to urobil napr. p. André Gaillard z Lausanne, predseda Medzinárodnej spoločnosti zborového spevu: usporiada štyri prednáškové večery o českej súčasnej tvorbe a z nich jeden venuje našim zborom. Na ďalšie príklady si budeme musieť ešte počkať, lebo uvedenie nového diela do života vyžaduje predsa len dlhšiu časovú prípravu. Počas Týždňa usporiadalo Hudobné informačné stredisko vo svojich klubových miestnostiach spoločenské stretnutie so zahraničnými hosťami; zmieňujem sa o tom najmä preto, že túto príležitosť využil i Slovenský hudobný fond a veľmi pohotovo ponúkol našim hosťom gramofónové platne so slovenskou tvorbou. Spolu s ďalšími platňami, na ktorých boli zachytené premiéry z prehliadky, mohol získať zahraničný záujemca predsa len celistvejší obraz o súčasnej hudbe našich národov. Možno len ľutovať, že zišlo z prislúbenej účasti holandskej a západonemeckej televízie. Pracovné štáby oboch spoločností skutočne do Prahy prišli, no napokon sa im videl oveľa atraktívnejší ruch, ktorý bol mimo koncertnej siene. K hudbe sa teda nedostali — a nemožno im to v tých vzrušených dňoch, keď fakty starli skôr, než ich verejnosť stačila stráviť, ani zalievať.

V KONCEPCII ZMENA K LEPŠIEMU

Hudba prehliadky túto aktuálnu príchut skutočne postrádala, zato jej hodnoty sú schopné pôsobiť i po dlhšom časovom odstupe. Vzniká otázka, či si novinky, ktoré sme vypočuli, zaslúžia, aby sa opäť obja-

vili v hudobnom živote. Na rozdiel od minulých rokov sa nazdávam, že značné percento skladieb má reálnu nádej na dlhší život, že niektoré z nich získajú dokonca základné postavenie v kontexte našej súčasnej hudby. Ale to sa už dostávame k samotnej koncepcii Týždňa novej tvorby.

Ako sa zmenila vonkajšia tvár prehliadok — od púhych prehrávok k reprezentatnému festivalu — tak sa zmenila aj ich koncepcia. Rozhodne nejde o aritmetický prierez novej tvorby so všetkými jej nedostatkami a experimentovaním, ale o výber značne vysokého štandardu. Píše o tom aj dr. Volek v úvodnej stati programu: „Nemalo by zmysel predstavovať tvorbu vo vertikálnom priereze hodnôt väčších i menších i celkom problematických, nejde tu totiž o reprezentatívnu vzorku v zmysle sociologickom, ale o dynamický útvar, ktorý má zohrať určitú úlohu v boji za nové hodnoty českej hudby“.

O účasť na prehliadke sa skladatelia musia teraz uchádzať, zadávať svoje partitúry na posúdenie osobitne pre to stanovené komisii J. Feld, J. F. Fischer, S. Havelka, J. Jaroš, M. Kabeláč. Zo šesťdesiatich skladieb poslednej sitom kritiky 23 — a tie si našli miesto v programoch piatich koncertov. Je teda Týždeň novej tvorby do značnej miery elitnou, výberovou záležitosťou — a tým je daný aj jej význam. Istež nemožno na príklade týchto 23 skladateľov z Prahy usudzovať na celostátne tendencie. Za pozornosť však stojí niekoľko nápadných črt, ktoré, zdá sa, majú všeobecnú platnosť: nedostatok veľkých cyklických foriem, absencia inštrumentálnej programovej hudby a rozmanitosť tvorivých postupov. Touto prehliadkou akoby sa zotierali ostré hranice medzi Novou hudbou a hudbou tradičného zamerenia. Programy sa vyznačovali vzácnou toleranciou — za to treba vďaka dramaturgii — jednotlivých smerov. Považujem to za zdravý jav. Napokon výsledky ukazujú, že najdôležitejší je konečný výsledok, a nie teoretický postup, ktorým sa dosiahne.

NÁLADY A DOJMY

Inak nemožno nasledujúce poznámky nazvať; po jedinom posluhu — eventuálne po repríze z magnetofónového záznamu — nie je možné vynášať konečné sudy, lež skôr impresie.

Začnem od komorných skladieb. Ich základným znakom je neuniformita, individuálne riešenie kompozičného zámeru i konečného cieľa. Niektoré z nich nesú výraznú inšpiráciu interpretačným ume-
ním. Priznáva sa k nej Václav Kučera vo

svojej Doudráme pre basklarinet a klavír, v ktorej síce poznávame jeho zmysel pre žhavý výraz a dramatický svár, no v konečnom dojme nedosahuje úroveň svojich predchádzajúcich komorných skladieb. Rovnako Klement Slavický našiel pre svoje Intermezzi mattutini podnet v inter-pretáčnom umení: dielo však nesie pečať dokonalého hudobného zážitku a pritom krajnej virtuóznejšej štylizácie (Slavického typický znak poslednej doby; pozri klavírne Etudy a eseje, Partitu pre sólové husle a i.). Flautu harfu, a koloratúrny soprán vyžaduje Jan Kapr pre svoje Cvičení pro Gydli; autor realizuje originálny zámer: používa prvky detského ľbobotania (zo slovníku svojej malej dcéry!) pre virtuózne etudy, ktoré vyznievajú ľahko a žartovne; no tají sa v nich premyslená a detailná kompozičná práca. Znamenití interpreti podnietili aj Zdenka Sestáka ku kompozícii Sonáty pre dva klarinety, basetový roh a basklarinet, teda pre značne nekonvenčné zoskupenie, ktoré má však nádej iba na príležitostný život; skladba je, pravda, po obsahovej stránke svojimi šťastnými nápadmi a formovou skĺbenosťou prekvapivým. V Črtách pre klavírnu kvarteto sa Karel Reiner dostáva pred úlohu zvládnuť predovšetkým zvukový materiál: využíva tradičné zoskupenie neobvykle, usiluje sa o nové kontrasty, darí sa mu udržať výrazové napätie. Za plnohodnotné a zrelé dielo považujem III. sláčikové kvarteto Lubora Bártu. Skladateľ sa nesnaží o experiment, snaží sa vysloviť svoje umelecké krédo prirodzenou rečou, ku ktorej dospel doterajším dielom: výsledkom je pôsobivá kompozícia, ktorá môže zaujať v našej kvartetovej literatúre popredné miesto. Rovnako si cením aj Kalabisove Akcenty — jediné rýdzo klavírne dielo prehliadky: je to skladba majstrovskej štylizáciej koncepcie, ktorá potvrdzuje doterajší smer Kalabisovej tvorby; aj ona by nemala svoj život končiť len prehliadkovým predvedením.

Väčší komorný súbor vyžadovali partitúry Zdenka Lukáša a Marka Kopelenta, diela v ničom vzájomne nepodobné. Lukáš je sympatický v logickej, progresívnej línii svojho diela — Sonata concertata pre klavír, dychy a bicie dáva znamenité vysvedčenie jeho zvukovej i formovej predstavivosti. Kopelent vo svojom Rozjímaní podáva jemnú, s rozmyslom odváženú štúdiu farieb a dynamiky; nielen pre Rozjímanie, ale aj pre iné kompozície (III. kvarteto, Snehah) ho kladiem medzi našich najbystrejších tvorcov a propagátorov Novej hudby.

Ako obstáli zborové skladby? Rýdzo vokálne diela predložili V. Hanousek (ženské zbory Nič než domov na slová J. Ho-

ru), J. Boháč (Vdovy — mužský zbor na staroindický text) a L. Fišer (Caprichos pre komorný a miešaný zbor). Hanousek kladie ženskému zboru náročné technické požiadavky, no nevybočuje z obvyklých žánrových tendencií. Boháč sa vo vonkajších prostriedkoch až nápadne zhladol v Janáčkovom Potulnom šialencovi (mužský zbor s altovým sólom, zhudobnený staroindický text!), ale je to naozaj len podobnosť vonkajšia, v hudobnej koncepcii a zameraní je poplatný iným, krotším vzorom. Tak len Fišer prichádza s výrazovou kompozíciou, ktorá „zabrala“ na prvý posluh, aj keď si užitý aleatorný princíp vyskúšal už na svojich orchestrálnych Pätnástich listoch.

Ďalšie vokálne skladby vyžadujú vokálny aparát. Najskromnejší je Zbyněk Vostřák (jeho skladba Kantáta na text F. Kafku je z r. 1964, teda najstaršia z celej prehliadky): ako vždy vo svojej dobe je ďaleko vpredu, ale nie vždy celkom presvedčivý; skvelý text F. Kafku (časť kapitoly z románu Proces) vyznieva na skoro polhodinovú skladbu monotónne a často nevýrazne. V tomto „zamrazení“ miešaného zboru bol, pravda, zámer, rovnako ako v jeho kontraste — dynamickejšej palety dychových a bicích nástrojov. Inak — už ako skladba umeleckej zrelosti a prežitia — pôsobia Máchove Štyri monológy na texty dramatickej básne F. X. Šaldu Zástupové; umocnenie textov do dramatickej polohy, dokonalý odhad výrazu a formová vybrúsenosť stavajú Máchovu skladbu medzi cenné diela prehliadky. Absolútnu palmu víťazstva si však odniesol — súdiac podľa ohlasu publika i podľa skutočných hodnôt kompozície — Peter Eben s oratóriom Apologia Sokrates. Dielo dozrievalo dlhší čas; dostalo premyslenú formu a pochopenie obsahu starovekých úvah O cnosti, O zle, O smrti. Je to Ebenovo chef d'oeuvre, ktoré si zasluhuje hlbší a pozornejší rozbor a pozornosť.

Orchestraľná tvorba zaznela tiež v zaujímavej konštelácii. Dve skladby pripomenuli už uzavretú tvorbu svojich tvorcov: predohra Vivat Rossini Išu Krejčího s neodolateľným zmyslom pre jas a vtip a Partita pre sláčiky, gitaru a bicie Ludvíka Poděsta — dielo, ktoré mohlo znamenať použitím nových štylizáčnych prostriedkov i novú cestu vo vlastnej tvorbe.

Věroslav Neumann ukazuje v poslednom čase sústavný záujem o voľnejšie výrazové prostriedky a vo svojom Pozvaní na kokaťal postupuje od viazanej štylizácie až k voľnému improvizáčnému spôsobu. Oba inštrumentálne koncerty prehliadky nie sú práve najšťastnejšími skladbami. Josef Matěj dokázal síce vo flautovom koncerte opäť kus svojho prirodzeného muzikant-



SMOLENICE 1968

Uplynulo už temer päť rokov odvtedy, čo si na druhom zjazde skladateľov Nová hudba na Slovensku vydobyla svoje spoločenské uplatnenie. Získanie tohto postavenia nebolo výsledkom zhovievavého gestá funkcionárov, ale vyplývalo z cieľavedomého tlaku mladých skladateľov a teoretikov, ktorí už predtým boli orientovaní v základných otázkach hudobného programu vo svete a aj doma chceli držať krok s dobou. Pravda, za tých päť rokov sa všetky predstavy nemohli splniť, a preto po prvých rokoch opojenia z možnosti voľného zmýšľania badať pokles aktivity. Aj keď skladatelia mohli voľne komponovať, predsa v domácich reláciách chýbali možnosti, ktoré by im pomohli aktivizovať sa.

stva — najmä v prvej, voľnej časti, vcelku však vyznel — možno menej výraznou invenciou — až príliš bezvýrazne (vinu nemožno dávať znamenitému sólistovi Z. Bruderhansovi). Vačkárov klarinetový koncert je sklamaním nielen v nesprávnom odhade akustických proporcií, ale i v samotnej výrazovej a invenčnej oblasti. Je tu mnoho nejasností, všeobecností, hudobnej chudoby. Ostávajú dve diela, ktoré treba prirátat k aktivitám Týždňa Novej hudby: Symfonia Karla Janečka, dielo zrejme hlbšieho osobného vyjadrenia, vytvárané s rozmyslom a skúsenosťou vynikajúceho teoretika i citlivého hudobníka; muzikanstvo tentoraz prevládalo nad úvahami. A druhé dielo: Lyrická fantázia Hommage à Grieg Jana Klusáka, dielo na spôsob koláží z griegovských fragmentov, ktoré má, pravda, neopakovateľnú náladu, impresívne ladenie a je vo svojom vyznení celkom osobité.

Na koncertných pódioch odznievali ich diela sporadicky, špeciálne orientovaný súbor Hudba dneška nestačil všetko suplovať a nakoniec aj on bol vystavený ekonomickému tlaku, pričom mu hrozilo zániknutie. Chýbal vzájomný kontakt, výmena skúseností, platforma, kde by sa osobné názory uplatňovali, prípadne vyvracali a pod. Bol tu síce Darmstadt, bola tu Varšava, ale každý viac-menej prichádzal i odchádzal odtiaľ uzavretý vo svojej individualite, s množstvom poznatkov, postrehov a možno aj túžby po slovenskej mutácii týchto podujatí — či už Darmstadtu, Varšavy alebo aj záhrebského bienále. Pravda, doma sa poznatky uplatňovali sporadicky len vo vlastných skladbách, pri-

23 skladieb — 23 pražských premiér. Ukazujú šírku záujmov, talenty v rozlete i hotové osobnosti. Nezveličím, keď vyhlásim, že XII. týždeň novej tvorby bol zatiaľ najkvalitnejšou prehliadkou noviniek v celej doterajšej histórii týchto zvzťahových akcií. Svoj podiel na úspechu majú aj účinkujúci. Je ich priveľa, než by sa dalo všetkých vymenovať. Predsa by som však na záver rád vyzdvihol niekoľko výkonov, podľa mňa, reprezentačných: sólistov Z. Bruderhansa (Matěj), P. Toperczera (Kalabis), Pražské duo — V. Žilka a D. Platilová (Slavický, Kapr), Talichovo kvarteto (Bárta), spevákovi A. Švorca, E. Zikmundová, L. Márová, J. Jindrka, rozhlasový zbor (Eben), orchester FOK s dirigentom Z. Košlerom. Tuná naozaj nešlo iba o prehrávky, ale o skutočne zažité a plne hodnotné umelecké výkony.

Karel Mlejnek

padne z nedostatku adekvátneho a predstavovaného uplatnenia zanikali. Myšlienky o domácich festivaloch, ktoré sa čoraz rozhodnejšie ozývali v posledných rokoch, narážali na nepochopenie vedúcich orgánov. A ovzdušie letargie, ale aj očakávania vládlo ďalej.

Uskutočnenie I. smolenických seminárov pre súčasnú hudbu bolo výsledkom osobnej iniciatívy niekoľkých jednotlivcov a zásluhou ich osobných konexií sa uskutočnili na takej úrovni, akej sme boli svedkami v prvom aprílovom týždni. Nevieť, či sa aj budúce semináre budú koncentrovať na určitú oblasť kompozičného vývoja, no v tomto prípade osobná účasť prvoradého predstaviteľa európskej avantgardy, zasvätenca elektronickej kompozície — Karlheinz Stockhausena spolu s jeho komorným teamom kolínskeho rozhlasu dala pečať celému podujatiu. Stockhausen neprichádza ako mesiasť novej hudby, ani si nepotrpí na okladzanie. On už vyše 15 rokov uskutočňuje svoj húževnatý zápas s materiálom, ktorý nám rozvoj techniky zrazu ukázal taký nehomogénny a mnohýznačný. A práve vyrovnávanie sa s týmto materiálom nebolo len jeho vecou, ale tvorilo v príspevkoch skladateľov a teoretikov leitmotív smolenických seminárov.

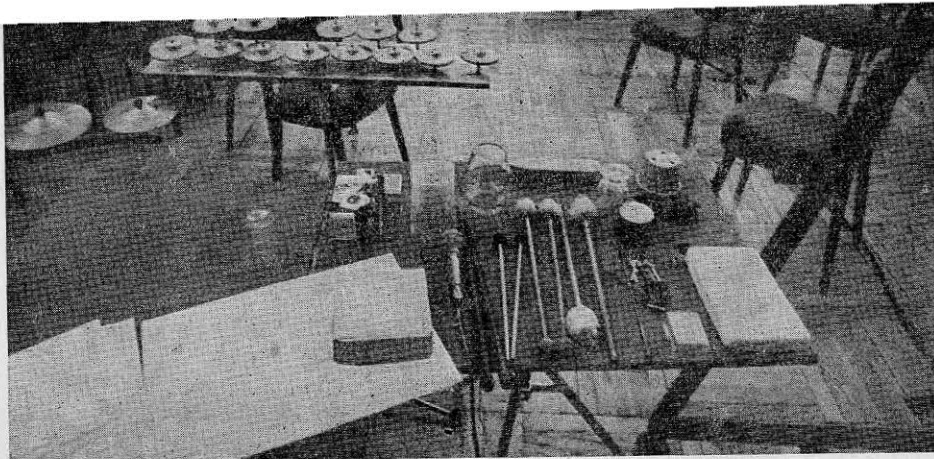
Stockhausenove skladby možno počuť, možno prečítať dvojzväzkový výber z jeho teoretických úvah, ale k úplnosti predstavy nevyhnutne patrí osobný styk s ním. Predovšetkým jeho sugestívny, neefektívny spôsob prednášania, kde s minucióznou presnosťou, tak ako ju poznáme z „Texte...“, analyzuje svoj Prozession pre tamtam, violu, elektrónium, klavír, mikrofóny a upravovače zvuku. Upozorňuje na spôsob okamžitého formovania, koncepciu známej Momentform, ktorá tak nekompromisne útočí na doterajší konvencionálny spôsob počúvania. Skladba predpokladá rozvíjanie procesovosti najmä schopnosťou interpretov realizovať predpísaný Ereigniss — presne určený citát z niektorého predchádzajúceho autorovho diela. Popri variabilite parametrov použitie citátov z Prozession nadväzuje na nedávnu snahu Stockhausena — počnúc Mikrophonie I — nachádzať ďalšie možnosti analýzy materiálu s vytváraním ďalších súvislostí. Táto tendencia sa markantnejšie prejavila v elektronickej a konkrétnej hudbe so sólistami Hymny — jej zaznenie v úvodný večer v Smoleniciach vlastne predstavovalo prvé zahraničné predvedenie mimo územia NSR. Aj keď skladba trvá temer dve hodiny, púta spôsobom použitia materiálu a najmä jeho syntetickým zlúčením vo výsledný zvukový celok. Fragmenty hymien viacerých krajín tu slúžia ako podklad pre kolážovú techniku, pri ktorej sa domysel-

ne spájajú a kombinujú s elektronicky preparovaným zvukom inštrumentov a ľudského hlasu. Vyhranený tematický materiál hymien nevdojak slúži poslucháčovi na formovú orientáciu, hoci Stockhausenov zámer určite nie je taký. Vypočutie Hymien zanechalo u poslucháčov obdiv k rôznym transformáciám zvukového materiálu, ktorého je elektronická hudba schopná. Pravda, skladbu treba počúvať v štádiu jej okamžitého vznikania so Stockhausenom za režisérskeho stolom — ináč zážitok nemôže byť tak autentický. Účasť na realizácii Hymien možno považovať za prvé vyvrcholenie Seminárov.

Prednáška Ulricha Dibelia na tému Možnosti a nebezpečenstvá v súčasnej hudbe bola venovaná jednak sledovaniu genézy materiálu, jednak spôsobu práce s ním tak, ako sa využíva v súčasnej fáze elektronickej hudby a jej podobným tendenciám. Počnúc Schönbergovým op. 16 cez Webera až k Ligetimu a Stockhausenovým Carré je zreteľná nová mobilizácia zvuku. Pozornosť venuje odlišnému spôsobu kompozičného procesu — kým elektronika počíta a stavia na možnostiach improvizácie — použitím aleatornej techniky, Ligeti vychádza z predpokladu zvuku, ktorého zaramovanie je presne dané. Expozícia zvuku sa deje rozpínavosťou z jediného centra. Značný čas svojej časove predimenzovanej prednášky venoval potom Dibeliu analýze Ligetio Apparitions, obohatenej o ukážky z magnetofónového pásu.

Peter Kolman venuje pozornosť čiastočnej otázke spracovania materiálu v súčasnosti. Je to technika plošnej kompozície. Skúma, za akých historických predpokladov došlo k týmto tendenciám. V súvislosti s tým konštatuje, že tri základné princípy organizácie: lineárny, punktuálny a plošný sa začínajú spájať v kompozičných tendenciách II. viedenskej školy, avšak náznaky na plošnú organizáciu voči evidentnej linearite sú už u Debussyho. U Webera skrátenie línie, až rozbitie na 2—3 tóny predstavuje vlastne rozbitie lineárnej súdržnosti — vymenenie skupín, nakoniec i jednotlivých tónov predstavuje punktualizmus. Totálny serializmus znamená vlastne dovŕšenie tohto procesu, z ktorého je nevyhnutný postup k organizovaniu kompaktných zvukových plôch, tendencie, v ktorých našla uplatnenie aleatorika a elektronika. Clustre ako tónové strapce, ktoré sa používali už pred nástupom týchto smerov, sú už určitým statickým prípadom plochy.

Ďalej sa Peter Kolman zaoberal opisovaním rozdielnosti v organizácii plochy. Z tohto hľadiska rozoznáva plochu kontinuitnú (s určitým spektrom, napr. bicie nástroje), plochu rastovú a plochu štatis-



tickú, určenú množstvom bodov, ktoré podliehajú oscilácii a tým podmieniajú pohyb plochy. Opisoval spôsob práce s plochami — expanziu, ktorá znamená jednak zužovanie a rozširovanie plôch, jednak obalovanie tónu ďalšími.

Svoju úvahu na tému Statika a dynamika procesu v hudbe nevenoval Peter Faltin analýze pojmov materiál, štruktúra, forma len z hľadiska technologického procesu, ale venoval pozornosť kategórii, ktorá ich uskutočnenie umožňuje a nevyhnutne podmieňuje — kategórii času. Čas, jeho pojmové ozrejmienie, no najmä jeho funkcia pri realizácii hudby ako takej sa často ani neuvedomuje, chápe sa ako niečo celkom samozrejmé. Z toho potom vznikajú nedorozumenia a ťažkosti napr. pri apercepcii takej stockhausenovskej Momentform, kde sa nevyhnutne počíta s uvedením si časových jednotiek, no najmä súvislostí, v ktorých splňajú funkciu. Napríklad problematika vzťahu materiálu a procesu sa v základe vyčerpáva uskutočnením a uvedením si sprievodného časového plynutia. Vďaka tomu môžeme v tejto súvislosti hovoriť o napätí, dynamizme a pod. Neuvedením si časovej zložky často sa hľadá materiá, príp. štruktúra zamieňa s formou. Aktivizačnú úlohu matérie, teda formovú organizáciu podmieňuje čas. O hudobnej forme môžeme hovoriť len vtedy, keď vnímame v čase — teda forma iba na základe počutého (keď partitúra znie, nie keď je napísaná).

V ďalšom priebehu prednášky sa Faltin zamerával na charakter procesu z pozície časovej diferenciácie. Aby proces mohol byť procesom, vyžaduje si súhrn motivácie a členenia, dosahovaného opakovaním, variáciou, kontrastom. Opakovanie neznamená, že proces je totožný vďaka tomu, že čas plynie. Nakoniec aj každú variáciu, kontrast, zmenu si uvedomujeme na základe časového plynutia. Vymedzil čas z hľadiska filozofického, všimol si vzťah a funkciu času v pomere k statickému a dynamickému procesu a na záver formu-

loval názor na súčasnú situáciu a problémy procesu.

Teoreticky fundovaný a rozhladený Laco Kupkovič prispieva do diskusie na tému materiál svojimi požiadavkami z pozície skladateľa. Uvedomuje si doterajší a častý klišéovitý spôsob uplatnenia materiálu v skladateľovom zámere. Často sa skladateľ sústreďoval viac na vlastnú kompozičnú diferenciáciu, než na definovanie materiálu. Jednou z možností, ako sa sústreďiť na zložky materiálu a pracovať s nimi v duchu svojej koncepcie, vyplývajúcej však zo spomenutých zložiek materiálu, je obohacovanie dobove autentického materiálu. Toto obohacovanie musí začívať aj do histórie, hoci s rizikom, že výsledok sa bude považovať za „štýlove neadekvátny“. Uvedená replika na spôsob skladateľovej práce neobstojí už z toho hľadiska, lebo úmyslom nie je obohatiť sa na hotových výsledkoch (azda z nedostatku invencie), cieľom nie je recesia z rozporu, ale ide tu čiste o nový zdroj pre diferenciáciu materiálu a táto diferenciácia sa uskutočňuje štýlove čistým a dobove autentickým spôsobom.

Takéto je Kupkovičovo východisko zo záplavy neorganizovaného materiálu. Jeho systém, ktorý nechce nič iného ako získať bohatú a použiteľnú paletu vzťahov a súvislostí, je možno kuriózný, ale čo, ak je to poctivá snaha nájsť pravú cestu tým, že sa vracia k materiálu ako k podstatnému zdroju hudby? A tým, že sa skladateľ nemusí obmedzovať len na naivné rozmelňovanie dobove autentického materiálu (zhruba od Webera podnes), ale má k dispozícii pre svoje kompozičné zábery všetky materiály a všetky spôsoby diferenciácie, ktoré sa v priebehu dejín hudby vyskytli a ktoré považuje za vhodnú príležitosť na uplatnenie. Predchodcom v tomto je Stravinskij, v ktorého spôsobe však azda prevažovala parodická stránka nad snahou obohacovať sa. Stockhausenovo použitie citátov z vlastných skladieb v Mikrophonie I a v Prozession je jeden z mož-

ných spôsobov využiť starší a novší materiál, pričom oba sú zhodné v jednom dobovom autentickom rámci. V skladbe Hymny však používa materiál hymien v rozpore s tým, ako sa používajú a zúčastňujú na diferenciácii konečného zvukového výsledku.

Kupkovičova prednáška bola vhodne časove zaradená, lebo nasledovala po uvedení kolektívnej skladby Profily, kde autor svoje príspevky koncipoval v zmysle ním uvedenej teórie, a tak bolo možné aj z praktického posluchu konfrontovať si kompozičný výsledok s teoretickou koncepciou, prípadne s ňou polemizovať.

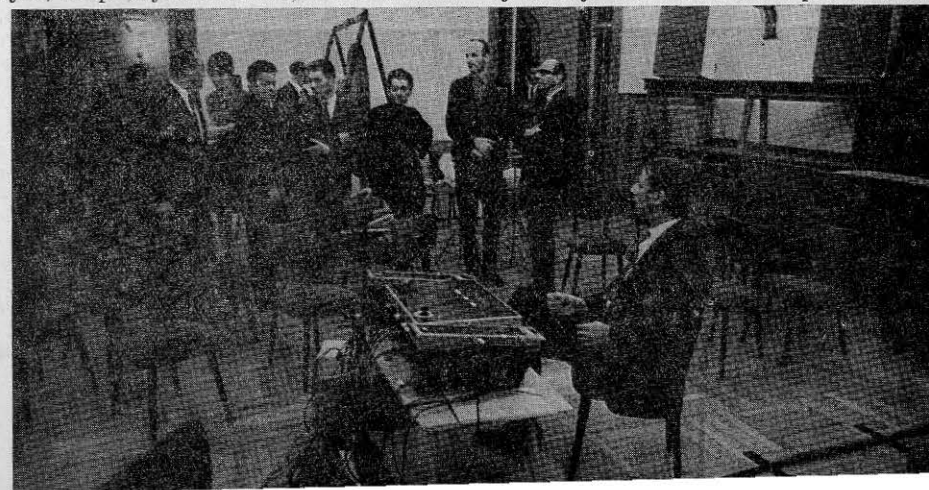
Spomínané Profily nie sú ani tak skladbou či koncertom, sú skôr určitým spoločenským podujatím. V pôvodnom programe Seminárov mal súbor Hudba dneška predniesť kolektívnu skladbu západonemeckých autorov Ensemble, ktorú našťastovali v Darmstadte a z ktorej hodinový úryvok zaznel na jednom z koncertov Hudby dneška. Smolenické semináre však poskytovali jedinečnú možnosť spolupráce viacerých autorov. Aj keď vznik Profilov bol čiastočne podmienený výzorom západonemeckého pendantu (rovnaké trvanie, priestorové rozsadanie interpretov, použitie technických prostriedkov) na rozdiel od Ensemble, ktorý je, ako sa dalo súdiť podľa hodinového výseku, zvukove homogénny; Profily sú mozaikou, kde sa osobitosť jednotlivých autorov výrazne prejavuje.

Základným zmyslom Profilov je ich vzťah k poslucháčovi. Princíp variabilnej stereofónie predpokladá jednak rozsadenie interpretov na širšej ploche — dirigent ich usmerňuje pomocou mikrofónu a dvanaástich slúchadiel, zvuk nástrojov je zosilňovaný reprodukcijným zariadením, ale jednak aj zariadením, ktoré elektronickou cestou preparujú pôvodný inštrumentálny zvuk. K dispozícii ďalej slúžia magnetofóny, používané pri synchrónnom zaznievaní iného materiálu (napr. citátov z vlastných, resp. iných skladieb). Poslucháči

je takto umožnené voľne sa pohybovať v priestore, pričom sleduje zvuk alebo skupinu, ktorá ho najviac zaujíma. Interiér smolenického zámku, poskytujúci zaujímavé a nekonvenčné možnosti v členení priestoru, vhodne podmienoval nevšedný posluchový zážitok.

K jednotlivým skladbám len stručne. Kupkovič realizuje svoj spôsob diferenciácie materiálu jednak použitím historicky staršieho tematického zdroja (banálna téma Barkaroly z Hoffmannových poviedok od J. Offenbacha, Elgarovo Capricieuse), jednak reminiscenciou na svoje predošlé skladby. Podobným spôsobom rieši Parík svoje Koláže, no tu sa mi zdá, že ich realizácia sa autorovi vymkla z rúk; interpreti príliš skoro podľahli recesii. Škoda, výsledok vzhľadom na predpokladané materiálové zázemie mohol byť zaujímavý. Paríkove sólové skladby pre trúbku, flautu a violončelo používajú už ošúchané postupy. Možno mali pôsobiť ako zvukový kontrast svojou komornosťou, no Profily neobohatili. Malovec v Mobile a Ortogenesis sa predstavil ako schopný režisér náporu elektronického zvuku, Mobile II však bolo až neúmerne dynamicky preforsované. Kolman zaradil do kolektívneho diela svoju staršiu Molizáciu, jeho ostatné príspevky Sólo skupiny a Coda pokračujú v tvarovaní jemného zvuku, komorného výrazu, tak typického pre Kolmanove skladby.

K úplnému obrazu smolenických seminárov chýbajú dve prednášky, ktoré sa priamo nepodieľali na celkovej názorovej koncepcii. Hans Peter Reinecke pokúšal sa charakterizovať psychologické aspekty, ktorými Nová hudba musí počítať. Jeho príspevok sa však vyznačoval skôr nemicky dôkladným systémom ako do konca dovedenou argumentáciou. Eduard Herzog v podstate rozvíjal číselné zákonitosti všestupňových dvanásttónových radov, známe z jeho štúdie v zborníku Nové cesty hudby. HIS uskutočnilo pre zahranič-



ných účastníkov prehrávku z diel slovenských autorov zastúpených Bergerovými Transformáciami, Hatrikovým Cantom responsoriale a Šimaiovým zborom Sen a ráno. V priliehlych miestnostiach bola zriadená výstavka hudobní, z ktorých mnohé partitúry sa dali použiť ako študijný materiál k prednáškam.

Tažko dajako vyčerpávajúco a najmä definitívne zhodnotiť I. smolenické semináre. Ani tieto riadky si nenárokuju zaujímať meritórne stanoviská a robiť kritické závery. Mnoho zámerov a akcií zostalo nedopovedaných, naznačených, mnohé sa ešte

ani neprejavili. Niektoré momenty vyplývali aj z premiérovosti podobného širšieho podujatia (napr. strnulá atmosféra na prednáškach, možno len z úcty k menám prednášateľov; prednášky domácich autorov vzbudili v poslucháčstve živší ohlas). Dôležité je, že účastníci seminárov sa po týždni rozchádzali s pozitívnym dojmom, so zistením, že aj u nás vieme robiť dobré, zaujímavé a pre rozvoj hudby užitočné akcie. Oblasť Novej hudby je mnohomenšia, možno teda očakávať, že budúce smolenické semináre prinesú množstvo ďalších poznatkov. **Lubomír Chalupka**

Detvianska Zlatá ruža

Vlani ešte kde-ko neveril, že detviansky festival amatérskych spevákov tanečných piesní sa stane niečím viac ako úspešnou krajskou záležitosťou, na usporiadaní ktorej sa rovnakou mierou podieľali pracovníci banskobystrického rozhlasu, Závodného klubu Andreja Sládkoviča v Detve a Krajský výbor ČSM v Banskej Bystrici. Druhý ročník podujatia však už niesol punc celoslovenskej akcie — čo je potešiteľné — nielen v hlavičke festivalu, ale aj vzhľadom na hodnotenie organizačnej a najmä umeleckej stránky.

Na rozdiel od predošlého ročníka bol tohoročný festival rozšírený o autorský večer, na ktorom odznali po prvý raz novinky slovenskej tanečnej piesne. Skladby boli vybrané zo skladateľskej súťaže, ktorú vypísalo Štúdio Banská Bystrica roku 1967. Na autorský večer bolo vybraných 19 piesní, ktorých prednes bol súčasne podmienkou pre účasť spevákov na detvianskej súťaži interpretov. Okrem tejto pôvodnej tanečnej novinky mohli si interpreti vybrať pre dva semifinálové večery dve ľubovoľné skladby, vyhovujúce ich hlasovému naturelu a speváckemu podaniu. Je zaujímavé, že mnohí speváci (medzi nimi napríklad aj favoritka súťaže Eva Szepesiová) napokon volili pre finálový večer namiesto výberovej skladby novinku slovenského autora. Vzhľadom na autorskú súťaž vystalo niekoľko problémov, ktoré sa podrobnejšie rozoberali na posedení s novinármi a speváckmi po festivale. Jedným z hlavných okruhov otázok bol ten, či je vhodné amatérsky prednes (akokoľvek vysoko hodnotený) spájať so skladbami niekoľkých profesionálnych autorov. Stali sa totiž prípady, že amatérske podanie piesne poškodilo celkový dojem zo skladby — a paradoxom je — že porota, ktorej verdikty neboli vždy celkom objektívne, práve z tohto dôvodu tieto piesne v cel-

kovom hodnotení nadsadzovala. Stojí však za úvahu — napriek vyššie spomínaným poznámkam — či nevymedziť v Detve pole iba skladateľom neprofesionálnym, alebo — v druhom prípade — zabezpečiť rovnakú kvalitu interpretácie všetkým autorom (teda aj profesionálnym) speváckmi, ktorí sú viacej ostrieľaní a vedia, ako narábať s novým hudobným materiálom, prípadne dokážu priniesť do novej skladby svojský duch a osobitosť. Všetky pripomienky možno rešpektovať, ale treba pripustiť aj to, že v druhom prípade sa vyžaduje širšia ekonomická zainteresovanosť aj ostatných inštitúcií, pretože nemožno žiť z ilúzií, že traja zúčastnení organizátori vydržia s dychom tam, kde vyrastá celoslovenský, i keď menší, ale predsa kolos...

Výsledky autorskej súťaže sú napokon dnes už známe z dennej tlače. Prvú cenu získala dosiaľ neznáma autorská dvojica z Istebného na Orave: skladateľ Eduard Feix a textár Eduard Stanovský piesňou šansónového charakteru pod názvom Pieťrot a Colombina v podaní Košičanky Evy Szepesiovej, 21-ročnej medičky. Druhú cenu (skladateľská súťaž bola pomerne vysoko finančne ohodnotená sumami 3000, 2000 a 1000 Kčs) získal Lubomír Kotrba z Trenčína piesňou beatového charakteru Prázdny trón v podaní finalistu Zlatej kamery a víťaza žilinského San Rema — Juraja Fábryho (pre zaujímavosť treba dodať, že interpret sa neprebojoval do finále, napriek predchádzajúcim úspechom a veľmi peknému výkonu v Detve, čo len potvrdzuje vysokú interpretačnú úroveň detvianskej Zlatej ruže). Tretie miesto získala autorská dvojica Igor Bázlik — Viola Muránska s piesňou Bláznivý mesiac. Práve na tretiu cenu sa vzťahuje poznámka o pomerne slabej interpretácii, ktorá rozhodne piesni viac ubrala, ako pridala.

V súvislosti s autorským večerom sa

treba zmieniť aj o úrovni aranžmán, ktoré bolo pomerne veľmi slušné, až na výnimky (vyslovene zlé bolo napríklad v piesni skladateľa, textára a interpreta Ichniovského z Bratislavy Okamih a slza padá). Treba si však zároveň uvedomiť, že v Detve odznelo takmer šesťdesiat piesní, ktoré bolo treba vo veľmi krátkych termínoch nielen zaranžovať, ale aj v predstihu pripraviť na play-back — pre potreby spevákov i prípadných rozhlasových nahrávok. V súvislosti s tým treba mimoriadne oceňovať výkon orchestra Armádného umeleckého súboru z Prahy pod vedením Pavla Bayerleho, ktorý stál vlastne už pri prvých krokoch detvianskej Zlatej ruže, nezištné a rozhodne bez veľkých finančných výhod ukázal solídny profesionálny výkon, na ktorý by sa sotva podujalo niektoré zo slovenských telies tohto zamerania. Detviansky festival — to sú štyri dni finišu, keď sa vlastne až do poslednej minúty skúša, zohráva a piluje predstava prípravného štábu, interpretov i všetkých zúčastnených umeleckých pracovníkov.

Štyri večery (1. až 4. februára) mali svoje finále predsa len v posledný deň, keď deväť najúspešnejších spevákov bojovalo o trofeje: zlatú, striebornú a bronzovú ružu. Ak nemožno mať námietky voči hodnoteniu poroty vo finálový večer, treba jej vyčítať niektoré lapsusy v druhý semifinálový večer, keď vyslovene nadsadila Karolovi Konárikovi, ináč speváckovi zaujímavému štýlom podania i osobitou interpretáciou, a znížila latku hodnotenia u ostatných interpretov (napríklad u Hany Laššovej v piesni Mon credo, Viery Lamačovej vo Wickovej novinke Útek zo žltého mesta alebo u banskobystrického speváka Juraja Šváča). Ku cti detvianskeho publika patrí, že veľmi citlivo reagovalo na tieto nesprávne verdikty, aj keď, samozrejme, nemohlo ovplyvniť záverečné hodnotenie. Do finálového večera sa totiž skutočne dostali interpreti výbornej úrovne, ktorých spevácke hranice susedili s profesionalitou — i keď to isté nemožno tvrdiť o pohybovej stránke, tak veľmi dôležitej u speváka pop-music. Všetky tri prvé ceny získali naprosto odlišné spevácke zjavy, z ktorých každý by si bol asi zaslužil Zlatú ružu, pretože oblasť jeho speváckeho výrazu bola naprosto originálna a osobitá. Prvé miesto získala prekvapivo štrnásťročná Marika Klesniaková z Banskej Bystrice, ktorá upútala nielen milým zjavom, pohybovou suverenitou a zaujímavým hlasovým fondom, ale hlavne neobvyčajne vyspelým poňatím výrazu každej z dvoch interpretovaných výberových skladieb (Láska je stúl bílý a Crazy). Je to interpretka, ktorá si zrejme vie poradiť nielen s beatovým a sweetovým žánrom, ale

ktorá má skryté fondy aj v oblasti jazzu. Ukáže sa to najmä po vypočutí niektorých jej nahrávok na magnetofónovom páse. Bola by škoda nechať ju celkom bez odborného vedenia, najmä ak uvažíme jej vek, možnosti ďalšieho hlasového vývoja. Pravda, človek uvažuje, či sa tieto plány dajú u nás vôbec realizovať: veď na Slovensku vlastne neexistujú špecializovaní hlasoví pedagógovia v oblasti tanečnej hudby, ktorí by vedeli správne poradiť a pôsobiť i na čiste ľudský vývoj nádejnej hviezdy.

Trochu prekvapením bolo druhé miesto Košičanky Evy Szepesiovej. Pravda, pri troche objektivite treba priznať, že na finálovom večere nezopakovala svoj suverénny výkon z prvého semifinále. Je to vec zodpovednosti a nevyhne sa mu napokon žiadny favorit súťaže (vlani to bola Eva Máziková, ktorá napokon skončila ako tretia). Bez ohľadu na to treba Eve Szepesiovej priznať čaro osobnosti, zaujímavý hlasový fond, zmysel pre šansónové piesne, hlboký a dramatický účinok, ktorý zanecháva každá jej pieseň v divákovi. Je to speváčka vyrastajúca zrejme zo svojej silnej osobnosti a vysokej muzikálnosti. Stane sa z nej hviezda — akú zatiaľ nemáme? To skutočne závisí len od toho, či sme na Slovensku vôbec schopní využiť príležitosť.

Eugen Šváb je akýmsi korunným princom detvianskej súťaže. Vlani druhý — tohto roku tretí. Tento pomer by mal vlastne hovoriť v jeho neprospech. Ale nie je to pravda. Od minulého ročníka sa jeho prejav zlepšil, je to výrazný swingový spevák, ktorý by sa mal z vlastnej iniciatívy zúčastňovať vyslovene na jazzových prehliadkach spevákov.

Okrem spomínaných troch držiteľov ruží sú tu aj ostatní finalisti. Takmer profesionálne vyspelí, treba im však zrejme dosiahnuť to, čo nechýba prvým trom: výraznejšiu osobitosť podania, väčšiu skúsenosť (áno, aj v práci s mikrofónom), hlasové školenie a pomoc pri výbere repertoáru. Pozorovateľovi je napríklad ľúto, že taký Milan Ichniovský nevie lepšie narábať svojim veľkým hlasovým fondom po stránke dynamickej, že sympatický a dravý Karol Konárik má problémy s presnou intonáciou (čo je v tomto prípade vec väčšej skúsenosti a zbavenia sa trémy), že neexistuje človek, ktorý by dokázal na pódiu „uvoľniť“ príliš meravého Petra Sedláka, veľký talent v oblasti piesní lyrického charakteru. Prekvapením bola z finalistov aj Zuzka Kollárová z Banskej Bystrice, ktorá vlastne „zaskakovala“ za Noru Sládečkovú-Bláhovú, a napriek tomu priniesla na javisko detvianskeho klubu suverenitu a pripravenosť po každej stránke.

Tereza Ursinyová

IV. stretnutie mladých hudobníkov v Egeri

V týždni od 22. do 27. apríla t. r. konalo sa v Egeri IV. stretnutie mladých skladateľov a muzikológov socialistických krajín (medzi nimi bol aj skladateľ a dirigent v jednej osobe Bulhar Ivan Ivanov Filev). Stretnutie bolo orámované návštevami Budapešti — pri druhej z nich sa konalo záverečné posedenie za účasti ministra kultúry MLR.

26 účastníkov stretnutia — za pomoci štábu organizátorov, technikov a tlmočníkov — absolvovalo denne 2 zasadnutia, s prehrávkou skladieb jednotlivých krajín a s nasledovnou diskusiou. Výnimkou boli pondelok a sobota (22. a 27.): predpoludnie jedného zabrala cesta z Budapešti do Egeru, popoludnie druhého bolo venované vypracovaniu záverečnej rezolúcie; streda (24.) zas bola oddychovým dňom — maďarskí hostitelia pripravili naň výlet do blízkych Bukovských hôr, Miškolca a kúpeľného mesta Miskolcztapolcze.

Celkovým priebehom a výsledkami — zhrnutými v záverečnom dokumente — bolo toto štvrté stretnutie mladých socialistických hudobníkov (aspoň tak sa to javí pisateľovi týchto riadkov) prelomovým: bolo pripravené ešte konvenčným spôsobom, v jeho priebehu sa zotrvačnou silou prejavovali (najmä spočiatku) formalistické maniere, ale zároveň sa už objavilo mnoho nových prvkov, ktoré našli svoj výraz najmä v rezolúcii. Konkrétne: výber skladieb sa dial zväčša ešte oficiálnou cestou, následkom čoho mladá sovietska, rumunská a čiastočne slovenská hudobná kultúra boli zastúpené nereprezentatívnym výberom (čo rumunskí a slovenskí účastníci aj otvorene konštatovali); diskusné príspevky niektorých mali zbytočne akademický, neraz vyslovene špekulatívny a odľahčený charakter. Naproti tomu väčšina účastníkov sa od týchto spôsobov otvorene distancovala a v priebehu rokovania presadila pracovný charakter zasadnutia so zameraním na konkrétne a špecifické hudobné problémy. Obzvlášť záverečný dokument je veľmi inšpiratívny: pre budúce stretnutie ponúka skladateľským zväzom zjednotiť sa na pojme „mladý skladateľ“ — chápali ich ako dvadsiatnikov-tridsiatnikov (do 35. r.), iba ZSS si tento pojem vyložil ako dvadsiatnikov; pripraviť naozaj reprezentatívny výber všetkých smerov a snažení zo skladieb nie starších než 2—3 roky (najlepšie špeciálnou komisiou mladých — vyskytli sa totiž i skladby komponované pred 4 až 5 rokmi); postarať sa o kvalitné nahrávky všetkých skladieb (tentoraz neboli vždy na výške) a o mož-

nosť dôkladne sa s nimi oboznámiť pomocou partitúr (objavovali sa iba sporadicky), ako aj o kvalitné informačné materiály vrátane serióznych rozborov (t. r. iba Maďari pripravili ozaj vzorový materiál — hoci aj Bulhari, Juhoslovania a Poliaci priniesli zaslúžené štúdie). Proklamovala sa tiež sloboda umeleckého — a teda všestranne ľudského — prejavu. Pritom treba bez nadsadenia konštatovať, že práve československí účastníci mali podnetný vplyv na celkový priebeh zasadnutia a náplň rezolúcie.

Predchádzajúc k stručnému referovaniu o hudobných kolekciiach jednotlivých krajín, vopred upozorňujem, že ide o naprosť subjektívne prvé impresie, iba občas podopreté zoznamami s notovými zápismi; žiaľ, nie je to moja vina, ale následok nie práve najlepšej predchádzajúcej prípravy stretnutia. Budem sa pridŕžovať poradia, v akom sa prehrávky a diskusie v Egeri konali.

Hneď v prvý deň príjemne prekvapili Bulhari — aspoň mňa osobne — tromi skladbami: II. časťou Koncertu pre husle a orchester Dimitrova Christova, Epizódami pre 4 zvukofarebné skupiny Ivana Spasova a skladbou Vasila Kazandžieva Complexi sonori. Prvá z nich zaujme minimálnym sprievodom orchestra — sólový nástroj hrá zväčša a capella, druhá kultivovanou koloristikou a tretia svojráznym využívaním výdobytkov poľskej školy, najmä v melických fragmentoch — inak zrejme ovplyvnených bulharskou ľudovou melodikou.

Juhošlovanský seriál opäť potvrdil dojem, ktorý som spoločne s M. Kunom vyslovil v článku Dialóg juhošlovanskej tvorby (SH/67 č. 2) o rozmanitosti ciest tejto nám tak blízkej kultúry, ktorým však zväčša chýbajú nadpriemerné umelecké výsledky. Výnimkou bola tentoraz koláž Chorváta Dubravka Dettoniho, nazvaná Šifry, striedajúca prostriedkami Novej hudby expresívne i impresívne úseky vo vyvázenej proporcionality. Ostatným juhošlovanským skladbám bol cudzí zmysel pre čas — boli neúmerne pridlhé.

Dalším prekvapením — žiaľ, nepríjemným — bola sovietska prehrávka. Odznali na nej skladby iba dvoch autorov: Kyjevčana Miroslava Skorika (dokonca dve) — čo bolo výnimkou na celom stretnutí — a Leningradčana Valeria Gavrilina (to je ale vzhľadom na početnosť a rozmanitosť slohových tendencií hudobnej kultúry národov ZSSR skutočne nepochopiteľné!). Navyššie spomínaní autori predstavujú kon-

zervatívny smer, ktorý má právo na existenciu ako jeden z množstva iných, lež jeho preferencia vrhla podivné svetlo na Zväz sovietskych skladateľov (čo je tým nepochopiteľnejšie, že napr. pri stretnutí československých a sovietskych mladých skladateľov v Moskve koncom lanského roku sa hrali prevažne diela avantgardné). Tento výber ublížil najmä talentovanému Gavrilinovi, jeho Ruskému zošitu pre mezosoprán a klavír na ľudové texty: skladbe, nadväzujúcej zreteľne na tradíciu ruskej romancy, chýbal kontrastný protipól takého Denisova, Šnitkeho, Slonimského, Silvestrova a i.

Poľsko sa opäť prezentovalo ako hudobná veľmoc. Z jeho bohatého výberu na mňa najviac zapôsobili Kontrasty pre dychový orchester a dva klavíry Jana Wincenty Hawela pre svoju brutistickú výrazovosť, rytmickú impulzivnosť i bohatú kontrastnosť — čo do striedania nástrojových skupín i náladovej atmosféry. Veľmi silný dojem zanechalo tiež dielo Edwarda Boguslawského Apokalypsis pre recitátora, miešaný zbor a inštrumentálnu skupinu, postavené na princípe niekoľkých gradácií s meditatívnym epilógom; minimálnymi prostriedkami (zbor a nástroje sú využívané zväčša komorne) dosahuje veľmi silný účinok — na ňom sa, pravda, významnou mierou podiefa i veľmi silný text básnika J. Goreca-Rosinského. Concerto breve Tomasza Sikorského pre klavír, 24 dychové nástroje a 4 bicie sa prezentovalo svojou expresívnosťou — i keď trochu jednostranne. Antipódom tejto skladby bola Polychromia Zykmunda Krauseho vo verzii pre klarinet, trombón, violončelo a klavír; kým všetky predchádzajúce poľské skladby patria do štýlu novej poľskej školy, Polychromia je svojráznou štúdiou hudobného materiálu — a poslucháčovej pozornosti.

Súbor skladieb NDR a Rumunska ostal temer bez ohlasu — bol príliš jednostranne akademický. Z nemeckých skladieb ako určitý prínos — pravda, relatívny v rámci tamojšej hudby — možno menovať iba Portrét z Troch portrétov na slová Jakuba Barta od lužicko-srbského skladateľa Jana Pavla Nagela pre výstižné zvýraznenie dominantného textu a tretiu z Invencií Siegfrieda Matthusa — jediná z nemeckých používala modernejší hudobný jazyk; z rumunských v podobnom zmysle možno menovať iba Piccolu sonatu pre flautu sóla Dana Voiculescu, skladbu prevažne pastórálneho charakteru, veľmi stručnú.

Československo, presnejšie mladá česká hudobná kultúra, dosiahlo na egerskom

stretnutí nesporne najväčší úspech. Skladba Luboša Fišera Capricos pre dva zbery — komorný a miešaný — bola jediná, ktorej sa dostalo spontánneho potlesku. Fišer, inšpirovaný slávnym Goyovým cyklom, vytvoril jednoduchými prostriedkami hudobnú transformáciu otrasnej umeleckej výpovede. S veľkým úspechom bola tiež prijatá skladba Zdenka Lukáša Začíkavani milého pre ženský zbor, flautu, kontrabas a bicie nástroje — na modálnom základe, spestrenom chromaticizmami, dosahuje skvelou gradačnou prácou (pomocou výborného využitia rytmických prvkov) a striedaním rôznofaktúrnych plástov skutočne magickú atmosféru. Osviežením bola tiež kompozícia Ivany Loudovej Rapso-die in black pre koncertnú hoboju a orchester.

Slovenskú kolekciu tvorila Ouvertura pre orchester Ivana Konečného, Sequenza pre orchester Vladimíra Bokesa a Sláčikové kvarteto v troch častiach od Jozefa Sixtu; posledná z nich mala veľmi vrelý ohlas najmä u maďarskej delegácie. Som však presvedčený, že keby v kolekcii boli skladby Hatríka, Podprockého, a, samozrejme, Kolmana, Malovca, Salvu, Paríka, Kupkoviča, mohli sme vyjsť z tejto konfrontácie ako suverénni víťazi.

Maďarskí kolegovia sa prezentovali premysleným výberom. Zaujali najmä: Fioriture per orchestra od Zsolt Dúrkó — očarili kultivovaným narábaním s inštrumentárom a zmyslom pre kontrast (ide o akúsi neobarokovú suitu, či sonátu), Dialoghi per fagotto e pianoforte Miklósa Kocsára virtuóznym využitím nekonvenčne stvárneného partu sólového nástroja za citlivého sprievodu klavíra, II. sláčikové kvarteto Istvána Langa tektonickou výstavbou a všestranným využitím tohto zdanlivo konvenčného ensemblu a Dialogo pre klavír a orchester Lajosa Pappa zaujímavým striedaním stabilných nástrojových zoskupení, ako aj výbornou formovou organizáciou.

Hlavným prínosom IV. stretnutia mladých skladateľov a hudobných vedcov socialistických krajín v Egeri bolo nesporne nadviazanie osobných kontaktov medzi účastníkmi a ich spoločné predsavzatie odstrániť stále pretrvávajúci formalizmus v stykoch medzi hudobnými kultúrami socialistického tábora a z nej plynúcu nedostatočnú, prinajlepšom torzovitú informovanosť. Kiež by sa to podarilo!

Igor Vajda

Recenzujeme

LUBOMÍR DORUŽKA — IVAN

POLEDNĚK:

ČESKOSLOVENSKÝ JAZZ — MINULOST A PŘÍTOMNOST

(VYDAL SUPRAPHON N. P. PRAHA 1967; 312 STR. TEXTU, 44 STR. OBRAZOVÉJ PŘÍLOHY, 5000 VÝTISKOV, 42 KČS.)

V mnohých z jazzového hľadiska veľmi dôležitých európskych krajinách (napr. Francúzsko, Švédsko, Poľsko) sa zatiaľ ešte neukázali knižne spracované regionálne dejiny tejto hudby. Tým vypuklejšie sa javí závažnosť činu Lubomíra Doružku a Ivana Poledňáka, ktorí s impozantnou dôkladnosťou zachytili a zhodnotili doterajší vývoj jazzu v Československu. Kniha zahŕňajúca rozpätie rokov 1920 až 1966, skladá sa zo štyroch častí (Rané infiltrácie, Epocha swingu, Predpoklady dneška, Československá jazzová škola); ďalej tu nájdeme poznámky, anglické zhrnutie, diskografiu a fotografickú časť.

V prvej časti, ktorú by sme z dnešného hľadiska mohli označiť za predhistorickú (do polovice tridsiatych rokov), si vďaka jej výstižnému spracovaniu markantnejšie ako dosiaľ uvedomujeme, že jazzové hnutie od svojich prvopočiatkov bolo u nás spojené s progresívnymi myšlenkovými a umeleckými prúdmi. Ukazuje sa, že závažnosť skúmania histórie nášho jazzu presahuje úzky rámec daného žánru a že sa pri ňom objavujú súvislosti rozširujúce náš obzor o ľavicovom ameleckom hnutí vôbec. Kniha tiež rozsiahlymi citátnymi približuje neprístupnú dobovú literatúru (obzvlášť zaujímavé pôsobia pasáže z Burianovej knihy Jazz z r. 1928). Autorom sa podarilo od začiatku práce triezvo odstupňovať význam jednotlivých osobností a charakterizovať z dnešného hľadiska mieru ich progresívnosti. Za jediný vážnejší nedostatok prvej časti môžeme pokladať

neúplne faktografické zachytenie účinkovania významných zahraničných hudobníkov v Československu. Na druhej strane tu nájdeme dosť presne zachytené hosťovanie hudobníkov malej dôležitosti, pričom niet zmienky o prvom účinkovaní autentického amerického orchestra z r. 1925, v ktorom hrali sólisti historického významu, ako napr. Gene Sedric a Tommy Ladnier. (O tejto udalosti nájdeme informáciu v publikácii Leonarda Feathera: The new edition of The Encyclopedia of Jazz, Horizon Press N. Y. 1962. E. T. Vogel tu na str. 491 píše: „The first impact of jazz in Czechoslovakia came with the importation of American records and, in 1925, the first visit by an American band, that of Sam Wooding, featuring Tommy Ladnier, Gene Sedric and Garvin Bushell. Wooding still remembers the excited response to his music during the Band's two weeks in Prague.“) Nepresvedčivo vynieva tiež formulácia (str. 18): „Občas proskakujúci tvrzení, že v Praze v této době hostovala kapela v níž hral Sidney Bechet, se patrně — podle našich šetření, nezakládá na pravdě.“ Aspoň v poznámkach mohli byť konkrétnejšie podrobnosti o charaktere uvedených šetrení.

V kapitolách zachycujúcich obdobie od konca tridsiatych rokov až po r. 1948 priniesli autori najviac nových pohľadov. Dôkladne zhodnotili najmä dianie okolo Gramoklubu, ktoré svojou vyhranenosťou a cieľavedomosťou môže dodnes pôsobiť ako podnecujúci príklad. Zo spôsobu, akým sú udalosti prezentované (t. j. vyzdvihnutie vzťahu ľavicových síl a jazzového hnutia), mimoriadne jasne vystupuje anomália ďalšieho vývoja, t. j. rokov 1948—1960. V knihe nájdeme dosť materiálu, ktoré odzrkadľujú atmosféru doby, ako aj citované názory osobností, ktoré v protijazzovom ťažení prevzali iniciatívu (prítomní mohli z konkrétne menovaných majú v súčasnom hudobnom živote,

a to i v jazzovom, dôležité postavenie). Nadpis poslednej časti knihy — Československá jazzová škola, vyznieva síce nadsadene, no samotný text je triezvy a svojím spôsobom potvrdzuje neadekvátnosť nadpisu. Autori dotiahli problematiku až po rok vydania knihy a dokázali výstižne charakterizovať i problémy zatiaľ nezavreté.

Napriek serióznej a dôkladnej práci, niekoľko tematických okruhov si nevyhnutne vyžiada ďalšie štúdie a spracovania. Publikácia dosť ostala dlžná najmä mimopražskému dňaniu. Autori sú síce povznesení nad preferovanie regionálnych záujmov, ide však skôr o to, že neprejavili dosť všestrannú aktivitu v získavaní informácií. Kým v niektorých problémoch zásadne rozšírili doterajší obzor, v mimopražskom dňaní sa uspokojili len so sumarizovaním už publikovaných materiálov iných autorov. Hoci nemožno povedať, že by závery boli nesprávne, alebo nevýstižné; nedostatky sú skôr vo vzájomných proporciách hĺbky spracovania. Zoberme len jeden typický príklad: V kapitole K vývoji organizace jazzového dění nájdeme podrobne spracované začiatky činnosti pražského Kruhu přátel jazzové a taneční hudby (str. 124—126), no o brnenskom klube, ktorý vznikol približne v tom istom čase, je len niekoľko všeobecných viet (str. 127). Prítom význam brnenského klubu nebol o nič menší; v porovnaní s Prahou jeho činnosť bola nekompromisnejšia a mala i dosť široký dosah (o. i. Brno poskytovalo skupinám z rôznych miest jedinu stálejšiu bázu pre vystupovanie). Problematické je i prezentovanie histórie slovenského jazzu. V publikácii je spracovanie tejto témy prevzaté približne v nezmenenom rozsahu z Poledňákových Kapitolek o jazze. No kým v pôvodnom prameni bol rozsah voči českej časti primeraný, v novej konštelácii sa samozrejme táto rovnováha narušila.

Dôležitou súčasťou knihy mala byť diskografia; jej spracovanie zverili pracovníkom Supraphonu, a tak táto časť sa autorom vymkla z rúk. Z charakteru knihy nepochybne vyplýva požiadavka úplnej diskografie, namiesto toho však nájdeme spracované len nahrávky Supraphonu z rokov 1945—1967, čiže duplicitu filmných propagačných diskografií. To, že diskografia do r. 1945 už vyšla v zborníku Taneční hudba a jazz 1964—65, zďaleka neznamena, že toto obdobie nemusí byť zahrnuté i v knihe. Ďalej za závažný nedostatok považujem opomenutie povojnových nahrávok československých skupín pre zahraničné firmy (napr. Muza, Amiga, Philips, Fontana a i.). Diskografia ukázala i povrchnú dokumentáciu Supraphonu — formulácia „obsazení orchestru neznáme“, objavuje sa často aj pri nahrávkach z posledných rokov. — Zostavenie kompletnej diskografie československého jazzu je teda úlohou, ktorá ostala otvorená i po vydaní knihy.

Publikácia Československý jazz určite vyvolá mnohé polemiky. No nech už sa objavia najrozličnejšie výhrady a doplnenia, predsa nezastrú fakt, že ide o dielo fundamentárneho významu.

IGOR WASSERBERGER

BOŽENA ORMISOVÁ-

ZÁHUMENSKÁ:

SÚPIS HUDOBNÍN Z BÝV.

PREMONŠTRÁTSKEHO

KLÁŠTORA V JASOVE.

I. ZBIERKA Z BÝV. JEZUITSKÉHO KOSTOLA SV. TROJICE V KOŠICIACH. MARTIN, MATICA SLOVENSKÁ 1967. 125 STR. BEZ UDANIA CENY.

Súpis hudobných fondov na Slovensku z minulosti sú zriedkavosťou, a preto tým vítanejšia je každá novinka, ktorá sa objaví na našom knižnom trhu.

Pracovníčka MS B. Ormisová-Záhumenská po usilovnej historickej práci spracovala súpis hudobného fondu, ktorý bol v užívaní pri jezuitskom chráme Sv. Trojice v Košiciach v 18. storočí a ktorý je dnes uložený v Matici slovenskej v Martine. Celkove popísala v súpise 102 jednotiek (tlače a odpisy), čo na prvý pohľad nie je vysoké číslo, ale možno ho odôvodniť tým, že r. 1793 zúril v Košiciach veľký požiar, ktorému padla za obeť aj časť jezuitskej knižnice a archivu. Takto dnešný stav predstavuje prakticky len torzo, čomu napomohli aj rôzne administratívne zásahy, ako zrušenie jezuitského rádu (1773), reorganizácie a premiestňovanie knižnice, pričom sa niektoré pamiatky stratili alebo zničili. Napriek všetkému zachované pamiatky svedčia o tom, že organizátori knižnice udržiavali čulý styk s európskymi kultúrnymi centrami a pre knižnicu získali viaceré hudobné novinky, resp. ich odpisy.

Samotný súpis je spracovaný solidne. Po historickom úvode obsahuje popis 24 tlačených hudobnín a popis 78 odpisov. Všetky jednotky sú podrobne popísané, obsahujú všetky náležitosti, a tak uľahčujú okamžitú identifikáciu či po stránke obsahovej, či po stránke formálnej. Pri popisoch sú bibliograficke poznámky, ktoré umožňujú lepšiu identifikáciu a zvyšujú hodnotu súpisu pri každej hudobnине (rkp) notové incipity, čím práca nadobúda vedecký ráz. Na konci súpisu je menný register skladateľov, odpisovačov a majiteľov hudobnín, register textových incipitov, register tlačí podľa rokov vydania a register vydavateľov.

Je isté, že súpis splní svoju funkciu nielen u nás, ale že oň prejavia záujem aj zahraničné inštitúcie a bádatelia.

(J. P.)

JURAJ POTÚČEK:

SÚPIS SLOVENSKÝCH

NENOTOVANÝCH SPEVNÍKOV

MARTIN, MS 1967. 215 (CYKLOST.) STR. BEZ UDANIA CENY.

Súpisu nenotovaných spevníkov, ktorých vyšlo najmä do roku 1918 na Slovensku veľké množstvo, nevenovala sa doteraz sústavná pozornosť. Ojedinele boli spracované bibliograficky niektoré vydania (Cithara sanctorum, Zpěvník), ale všeobecne chýbalo celkové spracovanie všetkých druhov až po prítomnosť. O toto sa pokúsil autor v uvedenom súpise. Celkove popísal bibliograficky 1250 jednotiek (spevníky, kancionále, funebrále, pašie, spoločenské spevníky, libretá opier a príbuzné tlače) domácej proveniencie, a to od najstarších čias až po prítomnosť (1965). Všetky popísané jednotky sú v súpise rozdelené do 2 hlavných skupín a 30 podskupín. V rámci jednotlivých oddielov je materiál radený chronologicky. Pri každej popísanej jednotke je údaj, v ktorej knižnici sa vydanie nachodí, alebo prameň, z ktorého boli údaje čerpané, ak sa vydanie nenachádza vo verejných knižniciach.

Za hlavnou časťou súpisu nasleduje zoradenie všetkých vydaní v chronologickom poradí. Ďalej obsahuje súpis autorský a názvový register a napokon register vydavateľstiev a tlačiarov. Historik hudby, ktorý bude hodnotiť hudobný život na Slovensku v minulosti, neobíde sa bez tohto špeciálneho súpisu, kde v systematickom prehľade nájde zoznam všetkých domácich vydaní nenotovaných spevníkov, ktoré v minulosti v nejednom prípade zohrali významnú kultúrnú a spoločenskú úlohu.

(R. K.)

InfoMáCie

Piccola Scala v Miláne uvedie v sezóne 1968/69 Operu Henri Pousseura Váš Faust na text Michela Butora. — Nemecká štátna opera v Berlíne objednala operu od Alana Busha s názvom Joe Hill, muž, ktorý nikdy nezomrel. Autorom libreta je Barrie Stavis. Dielo bude mať premiéru na jar 1969.

Hamburská štátna opera získala pre nové naštudovanie Mozartovej Čarovnej flauty Petra Ustinova. Dirigovať bude Georg Solti, scénu navrhne Jean-Denis MacLés.

Nemecká opera nad Rýnom uvedie v novembri t. r. Lukulla od Paula Dessaua. Hudobné naštudovanie prevzal Bruno Moderna, réžiu Franz Reinhard; scénografom má byť Heinrich Wendel.

Krzystof Penderecki dostal od Spojených štátov ponuku napísať dielo na pamiatku deklarácie o ľudských právach Organizácie Spojených národov. Skladbu majú uviesť v decembri 1970 na 22. výročie tejto deklarácie.

Hans Ludwig Hirsch dostal od Bavorského rozhlasu ponuku napísať z príležitosti olympijského roku 1972 televíznu operu.

Karel Ančerl prevezme v sezóne 1969/70 vedenie Symfonického orchestra v Toronte. Doterajší dirigent orchestra Seiji Ozawa odíde ako nástupca Josepha Kripsa za šéfdirigenta symfonického orchestra v San Francisku.

Sonningovu hudobnú cenu na r. 1968 udelili Benjaminovi Brittenovi. Cena je dotovaná 55 000 dánskymi korunami. Britten prevezme cenu na dánskom baletnom a hudobnom festivale v Kodani. — Karl Böhm bol vyznamenaný americkou Brucknerovou

spoločnosťou medajlou A. Brucknera na r. 1967.

Šéfdirigent SF Ladislav Slovák dirigoval v Melbourne 1. symfóniu Georga Dreyfusa v predvedení miestneho symfonického orchestra.

Pre hudobné bienále v Zagrebe na r. 1969 píše Günther Beckers komornú hudbu pre sláčikové kvarteto, harfu, gitaru a čembalo.

V programe festivalu v Aldeburgu sú dve premiéry: Punch a Judy od Harrisona Birtwistla a Zázračný syn od Benjamina Brittena.

V marci t. r. umrel v Los Angeles Mario Castelnuovo-Tedesco, ktorý žil od r. 1939 v Spojených štátoch. V období medzi dvoma svetovými vojnami bol často v programoch hudobných podujatí.

Luciano Berio dostal od Newyorských filharmonikov ponuku napísať skladbu pod názvom Sinfonia pre malý orchester so saxofónmi s hlasmi. R. 1968 v októbri ju majú uviesť Swingle Singers.

Frank Martin napísal Magnificat na text Martina Luthera pre soprán, husle a orchester. Skladbu venoval Irmgard Seefriedovej a Wolfgangovi Schneiderhahnovi. Premiéru bude dirigovať Bernard Heitnik na slávnostných týždňoch v Luzerne.

V rámci I. smolenických seminárov súčasnej hudby uskutočnilo Hudobné informačné stredisko prehrávku z magnetofónových záznamov. Odznali skladby J. Hatrka — Canto responsoriale, P. Šimaia — Sen a ráno a R. Bergera — Transformácie (III. a IV. časť). Hodinka slovenskej hudby mala u prítomných dobrú odozvu, obzvlášť u zahraničných hostí. Dr. Brenecke Rennert z mníchovského rozhlasu zarádi na základe tejto prehrávky do programu relácie o slovenskej hudbe.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, prom. hist. Peter Faltin, CSC., Ľubomír Chalupka. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSC., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrka, dr. Ivan Hrušovský, CSC., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSC., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSC., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia: Západoslávské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PSK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,—. Číslo 6 zadané do tlače 20. 5. 68.

V Gere uskutočnila sa vo februári t. r. premiéra baletu skladateľa R. F. Spišiaka Princezná so zlatou hviezdou.

Kniha n. p. a Mestská knižnica v Prahe vydali výberovú bibliografiu Vítězslava Nováka, ktorú zostavil Ratibor Budiš.

Michael Tippett komponuje svoju tretiu operu, ktorá má predbežne názov Labyrinth. Premiéra sa má uskutočniť v londýnskej Covent Garden opere r. 1969.

Nemecká opera v Berlíne požiadala Borisa Blachera o napísanie opery pre Slávnostné týždne 1969. Libreto si vzalo za námet rozprávku Šolema Aljchema a volá sa 200 000 toliarov.

Werner Egk píše svoj tretí balet Casanova v Londýne, ktorý bude mať svoje prvé predvedenie r. 1969 v Mníchove. Choreografom predstavenia bude John Cranco.

Birgit Nilsson bola vyznamenaná štokholmskou hudobnou akadémiou Medajlou na podporu hudobného umenia. Stalo sa po prvý raz, že túto cenu — ktorá bola určená skladateľom — získala interpretka.

Ian Hamilton pracuje na opere podľa námetu The Royal Hunt of Sun od Petra Shaffera. Libreto má za námet potlačenie Inkov Pizarrom v 16. storočí.

V máji t. r. uviedli v Cincinnati (USA) Moralities od Hansa Wernera Henzeho. Skladateľ napísal skladbu na objednávku Cincinnati May Festival Association.

Eugen Ormandy, vedúci philadelphského orchestra, požiadala Leonarda Bernsteina o napísanie skladby väčšieho rozsahu k príležitosti dvestoročného výročia americkej nezávislosti r. 1976.

Karlheinz Stockhausen zložil pre Vokál. kolégium rýnskej hudobnej školy Kolín — ktorú vedie Alfred Deller (Londýn) — väčšiu skladbu a capella. Premiéra sa uskutočnila v júni v rámci Stour-Festivals v Ashforde (Anglicko).

Prvý moskovský Svetový tanečný festival usporiadajú na jar r. 1969. Sergeja Lifara pozvali do medzinárodnej poroty.

V rámci gražského festivalu uvedú v miestnej opere novú verziu Milhaudovej opery Krištof Kolumbus na text Paula Claudela.

27. Beethovenove slávnosti v Bonne sa uskutočnia až r. 1970 na dvestoročné výročie narodenia tohto hudobného génia. Okrem mnohých známych sólistov vystúpia tu Leningradská štátna filharmónia, Berlínski filharmonici pod taktovkou Karajana, Viedenski filharmonici (pravdepodobne s dirigentmi Bernsteinom a Böhmom) a Concertgebouw Orkest Amsterdam.

20. januára t. r. zomrel vo veku 60 rokov hudobný skladateľ a šéfdirigent SEUKu Július Mőzi. Svoje ťažisko práce v slovenskom hudobnom živote zameriaval predovšetkým ako člen rozhlasového orchestra a orchestra Slovenskej filharmónie v Bratislave, neskôr ako dirigent Cymbalu a ako šéfdirigent Slovenského ľudového umeleckého kolektívu, pre ktorý okrem úprav slovenských ľudových piesní napísal úspešné hudby k tancom ako Priadky, Terchovská veselica, Tanec valachov, Cigánsky tanec a iné. — Z orchestrálnych skladieb často boli programované Švihrovská a Rumunská rapsódia.

Z radov členov Sekcie koncertných umelcov Zväzu slovenských skladateľov odišiel 20. marca 1968 ich nestor Ernest Riegler-Skalický, ktorý ako profesor Konzervatória a neskôr Vysokej školy múzických umení zaslúžil sa o rozvoj koncertného organového umenia na Slovensku a vchoval rad žiakov.

V novembri t. r. bol by sa dožil 70 rokov hudobný skladateľ František Alvin, ktorý nás náhle opustil 17. apríla 1968. Do odchodu na odpočinok pôsobil ako hudobný režisér v Čs. rozhlase v Bratislave. Venoval sa predovšetkým tvorbe tanečnej, zábavnej a scénickej hudby k rozhlasovým hrám. Zložil tiež celý rad budovateľských a mládežníckych piesní a pochodov.

K 50. výročiu vzniku ČSSR uvedie opera SND 28. októbra ako československú premiéru novú operu Tibora Andrašovana Biela Nemoc. Libreto je dielo Karla Čapka s rovnomeným názvom. Autorom je Jozef Budský. Pre réžiu a najmä hudobné vedenie tu skladateľ postavil neľahký problém. Treba pracovať asi s 35 sólistami, okrem veľkého symfonického orchestra sa v diele uplatňuje dychovka, organ, niektoré pasáže patria jazzu a oblasti zvukov (hukot lietadiel, tankov atď.). Hudobné naštudovanie opery preberá dirigent Viktor Málek, réžiu Miroslav Fischer, scénu pripraví Pavol Mária Gábor, kostýmy Ľudmila Purkyňová.

Vo vydavateľstve Supraphon v Edícii kníh o hudbe pripravujú vydanie rozsiahlej monografie o J. S. Bachovi od slovenského muzikológa dr. Ernesta Zavarského, ktorý je u nás známy už mnohými vedeckými prácami. Autor sa v nej snaží na základe nových výskumov podať ucelený nový pohľad na osobnosť a tvorbu skladateľa. Rozširuje doterajšiu diskusiu o problémy sociologické, psychologické a do svetonázorových vnáša širšie hľadiská. Obširne sa zaoberá tvorbou, jej začlenením do hudobného vývoja európskeho a zdôrazňuje jej vplyv na ďalší hudobný vývin až po súčasnosť. V III. knihe sa venuje otázkam interpretácie, estetiky a života Bachovej tvorby v súčasnom hudobnom živote. Práca tohto rozsahu bude prvou v československej literatúre a jej vydanie sa pripravuje aj v Poľsku a v NSR.

III. medzinárodný hudobný festival v Brne v dňoch 28. 9. až 6. 10. 1968 sa zameria na skladby Leoša Janáčka a jeho európskych súčasníkov. Predvedú sa tu v premyslenom výbere diela Janáčkovy tvorby a významné diela súčasných skladateľov (Stravinskij, Prokofiev, Skriabin, Bartók, Honegger, Webern) v interpretácii našich i zahraničných súborov a sólistov. Súčasťou festivalu bude hudobnovedecké kolokvium Leoš Janáček et musica Europaea za účasti našich i zahraničných muzikológov a medzinárodná súťaž domácich i zahraničných rozhlasových staníc o najlepšiu magnetofónovú nahrávku.

Komorný orchester konzervatória v Bratislave s dirigentom J. Pragantom mal koncom mája 1968 2 koncerty v Salzburgu. V tejto výmennej akcii bol partnerom komornému orchestru známeho Mozarteu. Program sa skladal prevažne zo slovenských skladieb.

15. mája už druhý raz účinkovali Madrigalisti SF (dir. L. Holásek) v rámci Festivalu komornej hudby v poľskom Lancute. Okrem starej hudby renesančnej a barokovej spievali skladby Šimbrackého, Mozarta, Dvořáka, Zimmera a Šimaia. V septembri ich čaká zájazd do Talianska, kde okrem niekoľkých koncertov v benátskej oblasti koncertujú na festivale v Rovigu. 8. a 9. októbra sa zúčastňujú 2 koncertami na Berliner Festtage.

Mladá slovenská klaviristka Silvia Čáková, poslucháčka III. ročníka VŠMU z triedy prof. A. Kafendovej, absolvovala v dňoch od 15. marca do 2. apríla koncertné turné po Sovietskom zväze. Šesť celovečerných koncertov (Jalta, Jevpatorijsk, Soči, Suchumi, Kislovodsk, Vladimír) vo vypredaných sálach so srdečným a vnímavým obecenstvom bolo dobrou podporou mladej začínajúcej umelkyni. V medzinárodne ladenom programe koncertov sa stretli s veľkým ohlasom Tatranské potoky J. Cikkerá.

Dirigent SF dr. E. Rajter dirigoval 26. apríla 1968 na verejnom koncerte Symfonický orchester Ľskeho rozhlasu a televízie v Dubline za spoluúčinkovania speváckeho zboru Choral Society z Limericku a sólistov z londýnskej Covent Garden opery. Program tvorila Glagolská omša L. Janáčka, kantáta J. S. Bacha Weinen Klagen a V. symfónia L. v. Beethovena.

Národný umelec E. Suchoň venoval klaviristke K. Havlikovej nový klavírny cyklus — Kaleidoskop. Skladba, ktorá je profilom autorovho skladateľského vývoja, odznie v programe, ktorý klaviristka pripravuje na koncerty v Bulharsku usporiadané v jeseni k 60. narodeninám E. Suchoňa. Program dopĺňajú Kontemplácie — s bulharským recitátorom —, Metamorfózy a Malá suita s passacagliou. Dielo prof. Suchoňa sa stretáva vždy väčšími so záujmom bulharských hudobných kruhov. V Starej Zagore uvedú na jar 1969 Krútnavu.

V Slovenskom národnom divadle sa predstavil dňa 30. apríla Vojenský umelecký súbor s novým programom. Prvú polovicu vyplnila baletná rozprávka pre dospelých Balada o strome, v druhej časti uviedli rekvizitnú frašku Lysistratiáda. Autorom hudby je Milan Novák, libretá, choreografia, réžia je dielom Jána Guotha. Dirigoval Pavol Bagin.

Symfonický orchester bratislavského rozhlasu absolvoval v dňoch od 7. do 20. mája koncertné turné po Taliansku (Treviso, Lucca, Savona, Milano, L'Aquila, Taranto, Bari, Messina, Palermo). Zo slovenských diel odznelo v Tarante Concertino pre klavír a orchester od J. Cikkerá v podaní Ivana Paloviča a Hudba pre orchester od J. Malovca (v Bari dirigoval dr. O. Trhlík, v Messine a Palerme B. Režucha).

SLOVENSKÁ HUDBA

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 6, ročník XII.

Cena Kčs 3,—

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 7/68

Ročník XII.

vedie
OSKÁR ELSCHKEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSĐORFOVÁ,
M. POTEĐROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN
KLIMO ML.

návrh obálky
JÁN BERGER

v čísle

venovanom šesťdesiatinám Eugena Sucho-
ňa píše

J. KRESÁNEK o jeho poslednej tvorivej
fáze

L. BURLAS o jeho pedagogickej činnosti

Š. KLIMO ML. o jeho melodickom myslení

L. CHALUPKA o prieniku jeho diel do za-
hraničia

v budúcom čísle

HUDBA V DIVADLE A TELEVÍZII

OBSAH

J. Kresánek: Klasik Suchoň . . .	289
L. Burlas: Suchoň pedagóg . . .	294
Š. Klimó ml.: K melodickému myse- niu E. Suchoňa . . .	301
Koncertní umelci o interpretácii Su- choňových diel (K. Havlíková, R. Macudzinski, D. Pandula, L. Rajter)	305
L. Chalupka: 30 rokov dialógu so svetom . . .	313
Rozhovory s interpretmi (D. Žura- vleva) . . .	325
Hudobný život — umenie — infor- mácie . . .	328

INHALTSÜBERSICHT

J. Kresánek: Suchoň — Klassiker . . .	289
L. Burlas: Suchoň — Pädagog . . .	294
Š. Klimó jun.: Zum melodischen Deken E. Suchoň's . . .	301
Künstler über die Interpreta- tion Suchoň's Werke (K. Havli- ková, R. Macudzinski, D. Pandula, L. Rajter) . . .	305
L. Chalupka: 30 Jahre des Dialogs mit der Welt . . .	313
Gespräche mit Interpreten (D. Žu- ravleva) . . .	325
Musikleben — Rezensionen — Infor- mationen . . .	328

CONTENTS

J. Kresánek: Suchoň — Classic . . .	289
L. Burlas: Suchoň — Pedagogue . . .	294
Š. Klimó, jun.: On Melodic Thought of E. Suchoň . . .	301
Concert Artists and Performers of Suchoň's Music (K. Havliková, R. Macudzinski, D. Pandula, L. Raj- ter) . . .	305
L. Chalupka: 30 Years of the Dialo- gue with the World . . .	313
Talks with the Performers (D. Žura- vleva) . . .	325
Musical Life — Reviews — Infor- mations . . .	328

K

L

A

S

I

K

S

U

C

H

O

Ň

JOZEF KRESÁNEK

Klasicizmus z rozhrania 18. a 19. stor. dosiahol vo vývoji hudby jednu z vrcholných syntéz všetkých skladobných zložiek. V ďalšom vývoji od začiatku 19. stor. začala sa táto jednota postupne rozpadávať. Romantizmus akoby svorka vlkov vtrhol do usporiadaného behu a začal rozháňať na všetky strany. Činiteľmi rozkladu pod jeho egidou bola nová filozofia prameniaca na jednej strane z francúzskeho racionalizmu a ducha veľkej francúzskej revolúcie, na druhej strane z odcudzenia sa človeka človeku. Delba práce a s ňou moment konkurencie priniesli špecializáciu a v jej duchu stupňovanie až ad absurdum v úzko vymedzenom úseku. Berlioz naznačil nový, osobitý vývoj v oblasti dynamickej formy a sonoristiky už

v prvej polovici 19. stor. Nasledovali ho Liszt, Wagner. V súvislosti s dynamickou formou i sonoristickou sa musela vyvíjať osobitne i harmónia; musela umožniť nové napätia i nové zvukové farby. Beethovenov odkaz dokonalej tematickej výstavby rozvíjali do vycizelovanej dokonalosti Reger, Brahms a ďalší.

Takto sme dospeli k hudbe 20. stor., ktorá je umením akoby rozprávaného stáda na všetky strany od diatonického folklorizmu až po dodekafóniu; od expresionizmu po strohú novú vecnosť; od sólistickej komornosti až po mamutie orchestre; od masového, určeného pre predmestské krčmy až po „Privataufführungen“ a len vyvolených jedincov na festivaloch; od skladieb tesne viazaných na programovosť až po čistú hudbu úplne negujúcu akúkoľvek programovosť; od snahy vysloviť hudbou vrcholné etické až metafyzické výšavy až po grotesku a parodovanie všetkého, čo by len mohlo byť človeku drahé a sväté atď. Každý jedinec sa snaží bežať cestou svojej špecializácie, resp. niekoľkých špecializácií, ktoré časom strieda v presvedčení, že iba takto predbehne druhých. Lebo predsa musí predbehnúť, inak by sa nedostal do dejín — to sa ukazuje dnes ako to najhlavnejšie.

V Suchoňovi akoby staré rímske vestálky udržiavali oheň klasickej syntézy. V žiadnom prípade však táto klasiccká syntéza neznamená nevýrovnosť. Znamená iba vývoj nie smerom k tak extenzívnemu rozpadu na prúdy úzko špecializované, ako je to typické pre 20. stor. Znamená skôr hľadanie nového celkového poriadku tak, aby to zodpovedalo človeku s perspektívami a nádejami v lepší život, človeku nie navzájom odcudzenému, ale človeku so zvýšenou sociabilitou i v tom zmysle, že si nájde spoločnejšiu platformu so spoločnejšou rečou v umení. V tomto malom pohľade na Suchoňove diela hlavne z posledného obdobia, po Svätoplukovi, pokúsím sa sledovať takto naznačené tendencie klasickej syntézy tak pri hľadaní hudobnej reči, ako aj pri reagovaní na mocensko-módne nárazy, ktoré sme v posledných rokoch prežívali. Začnime teda prvou otázkou okolo klasickej syntézy vo vzťahu k hudobnej reči.

Skúmajúc Suchoňovo hľadanie novej hudobnej reči, navodzuje sa nám obraz pripomínajúci francúzskych encyklopedistov z obdobia klasicizmu: Diderota, Rousseaua, ako aj ich súčasníka a protivníka Rameaua. Suchoň na nich v žiadnom prípade nenadviazal priamo a spojitost' je tu vpraveď daná len duchom klasicizujúcim. Francúzski encyklopedisti vehementne zavrhovali preumelkovanosť melodiky opery serie a hlásali prirodzenosť jednak v zmysle napodobenia reči, dokonalosti deklamácie, jednak smerovania až k ľudovosti. Primknutie sa k reči a dokonale prevedenie rečovej intonácie do intonácie melodickej prešlo, ako vieme, aj ďalej do deklamačného štýlu Mogúcej kučky (Mocnej hŕstky) a Musorgského predovšetkým cez literárny a vôbec umelecký realizmus tiež k Janáčkovi. Všade, kde Suchoň pracoval s textom, rešpektoval predovšetkým najmenšie záchvevy intonácie celých logicky ucelených výpovedí a až po najmenšie záchvevy idúce cez slová až ku slabikám. Pokiaľ u neho nájdeme melizmu, tak len v duchu takto umocnených záchvevov, nikdy nie melizmu v duchu samoučelnej koloratúry, v duchu akoby arióza opery serie. Dokonale deklamačný princíp sa u neho prejavil najmä v operách, kde sa nevyhnutne predpokladá v súvislosti s prejavom na javisku, hoci pieseň ako taká môže si žiadať viac spievanie, a nie sprítomnenie s akciou spojeného transfor-

movania reči. V piesňach Ad astra, ktoré by mohli mať prostý meditatívny charakter bez väčších vzruchov, cítiť u Suchoňa operného skladateľa so široko rozmachnutým gestom. Podobne v melodike zborov O človeku.

Rousseauovský návrat k prírode a k ľudovosti má u Suchoňa tiež klasicizujúci, a nie proste folklorizujúci základ. Smerovanie k ľudovosti znamenalo Suchoňovi smerovanie k prirodzenosti, ba až k etickej sile prirodzenosti, pravdovravnosti, víťazstva dobra u prostých ľudí (Krútnava ako celok, Milena zo Svätopluka). Pokiaľ sa u neho objavil aj aký-taký folklorizmus, bolo to len pod vplyvom impulzov zvonka — v slovenskej hudbe zohrával v posledných štyridsiatich rokoch folklorizmus dôležitú úlohu, a preto v tomto zmysle prichádzala spoločenská objednávka (napr. Terchovské spevy pre SLUK a iné úpravy).

Akoby prototyp prirodzenosti slúžil Suchoňovi folklórny materiál za podklad pre riešenie prirodzeného základu akordiky, harmónie a tonality (prostredníctvom ľudových nástrojov). Modálne prvky lýdickej, mixolýdickej, dórickej a podhalanskej tonality sa u Suchoňa spájali s alikvotnou výstavbou tónov. Tu zmierňoval známy rozpor Rousseau kontra Rameau — zástancu primátu melodiky so zástancom primátu harmónie (akordiky). Na stranu Rameaua sa postavil, keď nastolil ako východisko prírodou daný akord, no s tým rozdielom, že nezostal stáť pri šiestom alikvotnom tóne, ako Rameau, ale pokročil sprvu aspoň po jedenásty a pätnásty, čo mu umožnilo odvodiť spomínanú lýdickú, mixolýdickú, podhalanskú tóninu, čiže ako prirodzené pojať do svojho systému i modálne stupnice. Po Svätoplukovi rozšíril v zmysle terciovkej stavby a na podklade alikvotných tónov systém ešte aj k ďalším parciálnym súčiastkam rameauovského basse fondamentale (základného tónu). Alikvotné tóny ako východisko k výstavbe akordiky si vzal za základ u nás už aj Suchoňov učiteľ prof. Kafenda. V tejto súvislosti je dobre uvedomiť si tento fakt.)

Prekročením počtu alikvotných tónov od jedenásteho ďalej nastolila Suchoňovi samotná akordika, prekročenie diatoniky do chromatiky a tak postupne k celej dvanásttónovej stupnici. Dvanásttónová chromatická stupnica si našla u Suchoňa „prirodzený základ“, iný, než ako sa k nej zväčša dochádzalo dosiaľ. Na sklonku 19. stor. sa k nej dospievalo predovšetkým zhustovaním modulácií (až k likvidovaniu kadencií) a nastolením oscilácií. Oscilácie dané možnosťou spájania každého akordu s každým priviedli k ničím neviazanej dodekafónii. Východisko z tejto hypertrofie sa hľadalo v nastolení série ako činiteľa poriadkotvorného.

Suchoňovo východisko sa pokúša nájsť poriadok za pomoci prírodou daných alikvotných tónov prekračujúcich číslo jedenásť. Keď sa pri tom pripúšťa možnosť voľného výberu a alikvotného radu s možnosťou voľného usporiadania (prevratnosti akordov), dostáva sa pomerne široká paleta. Povšimnutia hodná je tu časová súslednosť dvanásttónového materiálu, s akým sa u Suchoňa stretáme od Svätopluka neskôr, s prekročením prirodzeného základu nad číslo jedenásť. U Suchoňa došlo k tomu približne v rovnakom čase, čo i napriek tomu, že sa nesmieme nechať strhnúť falšným „aequo tempore, ergo propter“, nemôže ujst našej pozornosti. Konečne obdobnú spojitost' možno sledovať u neho aj v prípade modálnych sústav a akordického podkladu idúceho po jedenásty alikvotný tón. Dodekafonické zvraty nájdeme v Suchoňovej melodike v sláčikovom kvartete, op. 2, v Burleske a inde v starších jeho dielach, lenže tam to malo lineárny

základ a lineárne dôsledky na základe obdobného prístupu, aký sa dá sledovať u iných dodekafonistov (napr. Suchoňovo spomínané Sláčikové kvarteto a Schönbergovo Sláčikové kvarteto, op. 7). Nový príklon k dvanaástónovému materiálu prichádza u Suchoňa po období prevažne modálnom, znova vtedy, keď sa mu darí nájsť k nemu svojský z akordiky vychádzajúci prístup.

Požiadavka za každých okolností zaviesť poriadok do dvanaástónového radu je znova požiadavkou klasického ducha. Budovanie série v línii Schönberg-Webern vychádzalo z požiadaviek, ktoré mali za každých okolností odstrániť všetky funkčno-harmonické vzťahy, ba čo i len možnosť vyvozovania a umelého vnášania podobných vzťahov do hudobného prejavu. Suchoň si nedokáže klásť podobné úlohy, videl by v nich veľa náhodnosti a negativistického chaotizmu — on naopak hľadá nové funkčné vzťahy, prirodzene, iné než aké umožňovala diatonika — takto iné funkčné vzťahy hľadal Suchoň už aj v rámci modálnych riešení. To, čo stavia Suchoň ako melodicky za sebou následné tóny — teda čosi ako série — je odvislé od akordických konštelácií podobne, ako bola melódika klasicizmu veľmi odvislá od rozložených kvintakordov a septakordov. Takto vzniknuté útvary sú oveľa stabilizovanejšie po rytmickej a formovej stránke než série, i keď robí aj ich inverzie, užšie obraty a kombinované, ako sa robievalo v sériách. To, že podobne ako série využívajú dvanaástónové stupnice, nemalo by viesť ku konštatovaniu úzkej väzby k sériám. Treba prizerať i na vnútornú konšteláciu jedného i druhého a rovnako i na využitie. Pri využívaní sérií, podobne ako v ich nastolovaní, žiadalo sa vyhýbať opakovaniu (napr. vyhnúť sa opakovaniu tónu, pokiaľ sa nevyčerpá celý ostatný dodekafonický materiál); zatiaľ Suchoň opakuje veľmi rád dokonca doslovne, takže možno hovoriť o častých ostinátach alebo o variačných technikách na spôsob passacaglie. V Kontempláciách je dokonca technika ostinát doslova vládnuťou. V ostatných dielach posledného tvorivého obdobia, i keď nie je totálne vládnuťou, je aspoň podstatnou — napr. v prvej, druhej, štvrtej časti Šiestich skladieb pre sláčiky, v Poème macabre i v cykle Ad astra. Ak by sa takto postupovalo so sériami, porušilo by to základné, čo sa sledovalo: snahu odpútať sa od tonálneho chápania. Suchoň očividne hľadá nové tonálne riešenie, hľadá nové tonálne centrum a prípadne i novú funkčnosť, nové vzťahy k tonálnemu centru. Kým serialisti smerovali preč od tonality, Suchoň hľadá nový poriadok, nové zjednocovacie princípy. Nové zjednocovacie princípy hľadá ostatne i v samotnej akordike, a teda v sonoristike. Táto črta je u neho nápadne sledovateľná v Krútnave — akord cis, dis, g, h je centrálnym zvukom. Obdobne zložené akordy dosahujú v Suchoňových dielach posledného obdobia jednotu sonoristiky, skoncentrovaný zvukový ideál. Rozhodne skoncentrovanejší, než ho vytvárali serialisti, ktorých lákala mnohorakosť, i keď u serialistov — u Webera — nájdeme dokonca paralelizmy akordov. Po tejto stránke má Suchoň bližšie k impresionistom, čo možno sledovať obzvlášť v Rapsodickej suite pre klavír a orchester (s ravelovskými črtami).

Klasickú jednotu vytvára Suchoň zjednocujúc rozmanité výrazové zameranie. Ani v posledných dielach nechýbajú tanečné prvky (Tempo di valse ako druhá časť v Šiestich skladbách pre sláčiky, bizarný tanec v Poème macabre, Nedokončený pochod v Rapsodickej suite). Blízko k tanečnosti je motorizmus a groteska (vo IV. skladbe zo Šiestich skladieb pre

sláčiky, Tempo di valse tamtiež, Skeč ako posledná časť Rapsodickej suity). Nechýba však ani vrúcnosť (stredná časť Rapsodickej suity a obzvlášť koniec tejto strednej časti) a čo je hlavné, Suchoň sa nevzdal v skladbách po Svätoplukovi svojej rapsodičnosti. Základ tejto rapsodičnosti možno nájsť v parlandovej melodike slovenských ľudových piesní: v zhusťovaní začiatkov a predlžovaní koncov jednotlivých fráz, prípadne v ich scendencnej melodike. Klasický príklad takej rapsodičnosti poskytuje piata časť zo Šiestich skladieb pre sláčiky. V prejave tohto druhu sa v syntéze stretá rousseauovský obdiv ľudovosti s racionalizmom klasicizmu; živelnosť s poriadkom; adresnosť obrátená prednostne k človeku nášho rodu, ale aj zároveň ku všetkým poznačeným súčasným vývojom hudby vôbec. Je v tom dialektika umenia všetkých čias: tým, že je to eminentne to naše; práve týmto je to zároveň prínosom do vývoja svetovej hudby. Nie na jednej strane jedno, a na druhej protipól, ako sme to naznačili úvodom, ale klasická jednota na spoločnej platforme ľudstva, humanity.

Ako druhú otázku vymedzili sme pomer suchoňovského klasicizmu k mocensko-módnym nárazom zvonka; reagovanie Suchoňa na vývoj okolo. Od čias, čo sa Suchoň zapojil do celoslovenského hudobného života — asi od roku 1933 dodnes — odohralo sa všeličo, na čo bolo nemožné nereagovať — veď i ľudové porekadlo vraví: do najvyšších stromov najviac hromy bijú. Suchoňovým kompasom však zostávala tá klasická vyváženosť: nikdy sa nemienil uberať jednostranne orientovanou cestou, prisahajúc na samospasiteľnosť len jedného. Od svojho vstupu do celoslovenskej angažovanej tvorby, od tridsiatych rokov, stále si hľadal svojský prejav, v ktorom spájal až racionálnu stavebnosť s expresívnou výraznosťou, pevne tematicky zaokrúhlené formy s dynamickými výbuchmi (v Baladickej suite, v Žalme zeme podkarpatskej). V Krútnave je každý obraz formove uzavretým celkom a všetky sú pospájané v takmer symfonicky jednotný celok v zmysle jednoliatej dynamickej línie. V päťdesiatych rokoch doľahol na nás tlak po sprimitívnení pod egidou zrozumiteľnosti. Suchoňov kompas sa vyrovnal s ním tak, že sa opäť nedal jednoznačne strhnúť ani na túto stranu a odoprel sebakriticky odsúdiť predošlé diela ako formalistické. Po roku 1956 sa Suchoňov kompas vyrovnal s novými prúdmi zase tak, že ani v ďalšom intenzívnom hľadaní nových riešení nezaprel svojský prejav. Diela po opere Svätopluk možno pri prvom počutí frapujú a budia dojem, že Suchoň sa dal na také nové cesty, ktoré nie sú zvládnuteľné. Podrobnejšie štúdium však ukazuje, že ani tu sa nedá strhnúť bezbrehým hľadaním, že i tu vládne klasická vyrovnanosť; že tieto diela priam organicky nadväzujú na jeho predošlé, ba dokonca na diela, s ktorými temer pred 30 rokmi nastupoval.

Prof. Helfert a prof. Zich poukazovali pri zrode Smetanovej tvorivej osobnosti, ako aj v celkovom Smetanovom postoji, rovnako na klasické črty. Nebude to len vec náhody, ale aj vec vedomého sebaovládania, ktoré vkladá vývoj národného slohu ľuďom majúcim dôležité historické poslanie. Sme ešte veľmi blízko všetkých týchto udalostí — resp. sme ešte stále medzi nimi — aby sme význam toho, čo sa tu deje, dokázali náležite posúdiť. Ale už aj to, čo cítime, nás oprávňuje k presvedčeniu, že nám klasik Suchoň práve svojím klasickým postojom stavia solídne základy pre rozvoj nášho národného slohu.

JOZEF KRESÁNEK

S U C H O Ň P E D A G Ó G

Ladislav Burlas

V diele Eugenea Suchoňa celkom osobité miesto zastáva jeho hudobnovýchovná práca a tvorba s funkciou inštruktívnu. Nie je to iba akási izolovaná koľajnica, ktorá by nesúvisela s jeho ostatnou tvorivou prácou: ide o súčasť jeho osobnostných črt i životných osudov.

Prvý popud ku kompozičnej činnosti dostáva Suchoň v pezinskom amatérskom prostredí. Ako pätnásťročný mládenec upravuje rôzne užitkové skladby pre inštrumentálny súbor. V tom istom čase púšťa sa už aj do vlastnej skladateľskej činnosti. Učiac druhých učil seba: v rokoch 1923—31 pracuje v Pezinku so salónnym orchestrom, ktorý v rokoch 1926—31 sa rozrastá i na orchester symfonický. Súbor mal vtedy už 17 stálych členov a jeho počet sa príležitostne zdvojnásoboval priberaním hudobníkov z Bratislavy. Tak si mohol trúfnuť naštudovať postupne i náročnejšie skladby hudobnej literatúry až po Beethovena a Smetanu. Aby mal súbor aj dorast, zakladá Suchoň r. 1925 aj orchester mladých, ktorý sa už v r. 1926 prezentoval verejnosti. Pre tieto náučné amatérske potre-

by píše aj svoje prvé inštruktívne skladby, ako je *Miniatúrna predohra*, *Koncertná predohra I., II. a i.* Aj v ďalšom tvorivom období vyčleňuje sa u Eugenea Suchoňa časť skladieb s hudobnovýchovnou funkciou. V dobe keď píše svoj cyklus symfonických básní *Noc čarodejníč*, načierajúci do romantického hudobného sveta, píše aj *Symfoniettu* pre malý symfonický orchester s mozartovsky prehľadným štýlom — vychádzajúc v ústrety inštruktívnej funkcii. K vrcholom jeho amatérskeho pedagogického pôsobenia v Pezinku patrí symfonický koncert 9. marca 1930, na ktorom odznelo okrem Smetanovej *Slávnostnej predohry C dur* aj Beethovenova I. symfónia a jeho *Slovenské ľudové piesne* pre miešaný zbor, sóla a malý orchester, ktoré sú i dnes stálym repertoárom číslom našich orchestrov.

Suchoňove pôsobenie v Pezinku nemožno odmyslieť i od súkromného vyučovania hry na klavír v r. 1925—1936. Je to — mimochodom — charakteristické pre vtedajšie pomery: Suchoň v 30. rokoch už bol v Bratislave na čele vývoja skladateľskej moderny a ešte stále bol nútený dávať súkromné hodiny klavíra, a to mimo Bratislavy! Zdá sa však, že to všetko bolo pre formovanie jeho osobnosti užitočné nielen tým, že temer v každom žánri prakticky vyskúšal technické a mentálne problémy hudobného amatéra i dieťaťa pri styku s hudbou; začal si totiž uvedomovať i nevyhnutnosť väzby medzi tvorbou a hudobnou vzdelanosťou spoločnosti. Problémy hudobnej výchovy sa mu stali, možno povedať, celoživotným údelom a kým bol zamestnaný, nebolo to nikdy iné miesto ako miesto hudobno-pedagogické.

Suchoňova hudobnovýchovná a organizátorská práca v Pezinku má aj ďalší význam. Je to doklad, ako sa jednotlivcovi podarilo za 5—6 rokov rozhybať miestny hudobný život; dokázal strhnúť záujem spoločnosti pre aktívne pestovanie hudby i pre formovanie hudobného obecnstva. Zveladenie hudobnej kultúry často závisí v prvom rade na osobnej a nezištnej aktivite jednotlivcov a azda až v druhom rade je závislé od finančných podmienok. Rozvoj našej hudobnej kultúry bude i v budúcnosti závisieť na takýchto agilných pracovníkoch, ktorí dokážu strhnúť svoje prostredie pre pestovanie hudby.

Roku 1932 zakotvil Suchoň ako učiteľ v bratislavskom hudobnom živote. Vyučoval spev na Odbornej škole pre ženské povolania a na Učňovskej škole vytvoril súbor dychových nástrojov, sláčikový súbor a spevácky zbor. Tu plne využíval svoje skúsenosti z Pezinka pri vyučovaní amatérov v hre na rôzne nástroje a pri súborovej hre. Pre svoj súbor na Učňovskej škole napísal svoju fantáziu pre zbor a malý orchester s názvom *Kvetý Slovenska* (1932).

V Bratislave začal vyučovať súkromne i hudobnoteoretické disciplíny. Pre potreby dievčenského zboru na OŠŽP vznikla jedna z jeho najznámejších zborových piesní *Aká si mi krásna* na báseň Petra Bellu a zbor *Tiško letia* na báseň Štefana Krčméryho. V priebehu 30. rokov pokračoval Suchoň v tejto linii, zameranej v podstate na hudobnú výchovu v systéme strednej školy a z príležitosti Festivalu zborového spevu v Prahe napísal pre žiacky zbor *Štátnej reálky* zbory: *Medzi horami*, *Keď sa Slovák*, *Bodaj by vás...* a pre zbor štátnych meštianskych škôl v Bratislave zbory: *Ešte sa nevydáam*, *Keď sa vlcizišli*. Roku 1947 vzniká podobný zbor *Štefánik*.

O týchto skutočnostiach možno poznamenať: Suchoň začínal výchovou amatérov v oblasti inštrumentálnej hry a neskôr zborového spevu. Z prvotnej úlohy saturovať lokálne potreby pezinské a bratislavské stúpa význam Suchoňových pedagogicky zameraných skladieb na význam nadčasový a celonárodný; viaceré zo spomínaných skladieb získali Suchoňovi nielen veľkú popularitu, ale stali sa základom trvalého repertoáru našich zborov. Zbor a capella *Aká si mi krásna...* má dnes varianty pre mužský i miešaný zbor; podobne aj *Bodaj by vás...* a *Keď sa Slovák...* počuť vo verzii pre miešaný zbor dodnes. Osobitnej pozornosti si zasluhuje skutočnosť, že k vlasteneckej piesni *Aká si mi krásna* napísal Suchoň v roku 1963 pendant: *Pieseň o spoločnej vlasti* na báseň Kristy Bendovej, venovanú Speváckemu zboru bratislavských učiteľiek, a v roku 1967 doplnil svoju tvorbu pre detské zbory cyklom *V Marci* na báseň Rázusovej-Martákovovej.

Ak prihladneme na stupeň technickej náročnosti, možno z týchto jeho zborových skladieb od piesne *Aká si mi krásna* cez *Šesť slovenských ľudových piesní* a skladbu *Štefánik* až po *Pieseň o spoločnej vlasti* pozorovať logický vývojový sled, lebo hoci každý z týchto zborov vznikol z iného popudu, výrazný je tu všade tiež výchovný moment. Podobné stupňovanie, technickú náročnosť badať aj u niektorých jeho ďalších skladbách, ktoré nesledujú priamo inštruktívnu funk-

ciu, sú však zamerané na istý stupeň apercipčnej schopnosti a interpretačnej spôsobilosti. Sem patria žánrove oddiferencované úpravy slovenských ľudových piesní pre zbor a orchester: elegicko-tanečné: Slovenské ľudové piesne (1929), slávnostne ladené Spievanky (1950), lyricko-zbojnícke Terchovské spevy (1952) a zaiste tiež sólové: Bačovské piesne (1930), (Štyri slovenské ľudové piesne (1936) a Piesne z hôr (1938—1943). K tejto skupine skladieb priraduje sa i jedna z najpozoruhodnejších vokálnoinštrumentálnych cyklických skladieb venovaných deťom, Varila myšička kašičku (1965). Sú to zhudobnené riekanky ku kresbám Ľudovíta Fullu. Suchoňove poňatie detských riekaniek sa tu spája s jeho najlepšimi skúsenosťami v oblasti tonálneho a rytmického stvárnenia hudobného materiálu. Našou odbornou verejnosťou nebola doteraz publikácia rovnakého mena dostatočne ocenená, no tempo, akým sa miňa na trhu a aký záujem sa o ňu prejavuje zo strany detí, rodičov a pedagógov, je dôkazom, že dielo bolo majstrovsky vytvorené pre istý typ adresáta. Neváham túto skladbu stavať v mnohom vyššie nad Janáčkovu Rikadla a považujem to za trvalý príspevok do reprodukčného procesu našej hudobnej výchovy. Vo svojom článku Vývoj a jednota v diele E. Suchoňa v SH č. 8/67 som poukázal na súvislosť tejto tvorby E. Suchoňa s jeho ostatnou vokálnou a opernou tvorbou.

Zamerajme teraz pozornosť na priame pedagogické pôsobenie Eugenea Suchoňa.

V školskom roku 1933/34 prijíma Suchoň miesto učiteľa na Hudobnej a dramatickej akadémii. Spočiatku tu vyučuje obligátny klavír na kompozičnom, dirigentskom a organovom oddelení (12 hod. týždenne) a všeobecnú náuku, náuku o harmónii a teóriu kontrapunktu pre všetkých poslucháčov klavírneho, inštrumentálneho a speváckeho oddelenia (16 hod. týždenne). Je neuveriteľné, aké pracovné vypätie muselo znamenať popri takomto zaťažovaní ešte aj komponovať, keď uvažíme, že ďalších týždenne 20 hodín úväzku mal na škole pre ženské povolania a na Klavírnej škole v Pezinku.

V rokoch 1933—1939 študovalo u Suchoňa na akadémii hudobnú teóriu každoročne priemerne 110, obligátny klavír 20 na škole pre ženské povolania 115 žiakov, z nich odchovával vyše štyridsať dnes známych hudobných umelcov, skladateľov a pedagógov.

Počas školského roku 1938/39 v dôsledku známych politických udalostí stratil Suchoň všetkých svojich súkromných žiakov, a preto v decembri 1938 prijíma miesto tajomníka Hudobnej a dramatickej akadémie. Súčasne sa stáva organizátorom a tajomníkom Komisie pre štátne skúšky (predseda Mikuláš Schneider-Trnavský). Suchoňovým cieľom bolo pomôcť pri presadzovaní dávno pripravovanej akcie poštátnenia Hudobnej a dramatickej akadémie a premenovanie na Štátne konzervatórium, zachovať kontinuitu predpisov z I. ČSR pre kvalifikáciu učiteľov hudby a spevu na učiteľských ústavoch, stredných školách a pre súkromných učiteľov hudby. Proces poštátnenia Hudobnej a dramatickej akadémie sa úspešne skončil dňom 1. 9. 1941, kedy sa Suchoň súčasne zriekol funkcie tajomníka školy a venoval sa v plnej miere učiteľským povinnostiam už aj vo funkcii riadneho profesora kompozície Štátneho konzervatória a po trojročnej nútennej pauze opäť začína komponovať. V oblasti pedagogickej práce vychovával aj naďalej čo najlepšie pripravených hudobníkov i hudobných pedagógov. Výchovu skladateľov nepovažoval ani natoľko za primárnu a — pokiaľ si môžem osobne spomenúť — mal aj isté pochybnosti o možnosti „naučiť“ žiakov komponovať. Jediným jeho absolventom v odbore skladby na konzervatóriu je Ján Zimmer.

Po druhej svetovej vojne dáva sa Suchoň opäť plnou vervou popri pedagogickom pôsobení do aktuálnych úloh organizačných. Pracuje v umeleckej a vedeckej rade, stojí pri vzniku Slovenskej filharmónie a napokon, keď sa zriaďuje Pedagogická fakulta, ako nová fakulta bratislavskej univerzity, stáva sa od 1. 10. 1947 jej riadnym profesorom.

Pred Suchoňom sa vtedy otvorili nové horizonty. Jeho dávny sen, rozvoj všeobecnej hudobnej vzdelanosti, zdal sa byť reálne dosiahnuteľným. Snažil sa o vytvorenie širokoorganizovanej siete hudobnej výchovy, ktorá by zasiahla predovšetkým všeobecnovzdelávaciu školu. V rámci pedagogickej fakulty, kde začal budovať

katedru hudobnej výchovy (J. Šamko), pripravoval budúcich učiteľov hudby na všetkých typoch škôl od materských škôl až po gymnáziá. V rámci tzv. doškoľovacích kurzov dopĺňoval odborné vzdelanie učiteľov hudby a spevu na všeobecnovzdelávacích školách v rôznych mestách Slovenska. Vo vtedajších osnovách sa získal pre hudobnú výchovu potrebný počet hodín. Začiatok bol slubný. Suchoň preniesol svoje dlhoročné skúsenosti zo všetkých typov škôl na pôdu vysokej školy, rovnako ako svoj prehľad v otázkach organizačných, v problémoch štruktúry učebných osnov atď. Obklopiť sa na novovznikajúcej katedre hudobnej výchovy pracovníkmi vlastného formátu nebola u nás ľahká vec. Spočiatku sa tu zapojili do práce takmer všetci renomovaní vedci a skladatelia. Pozitívne výsledky práce tejto katedry by sa boli iste výrazne prejavili vo vyučovaní hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách, keby nebolo bývalo hrubého zásahu do štruktúry všeobecnovzdelávacej školy pri jej reforme z roku 1953. Koncepcia polytechnickej výchovy vytlačila okrem iného aj hudobnú výchovu z SVŠ. Vzhľadom na stav hudobnej vzdelanosti mládeže nebolo možné vyžadovať pri prijímaní poslucháčov predbežné hudobné vzdelanie. Absolventov PF a neskôr VŠP nebolo možné umiestniť.

Výchova konzumenta umenia, to bolo Suchoňovým veľkým cieľom. Tento cieľ sa na VŠP v plnom rozsahu nepodarilo dosiahnuť predovšetkým pre nedostatok vonkajších podmienok; organizačných daností a negatívneho postoja zo strany štátneho aparátu. Napriek týmto skutočnostiam treba hodnotiť Suchoňove pôsobenie na Vysokej škole pedagogickej veľmi pozitívne. I keď administratívny zásah zarazil ďalší vývoj tejto katedry a zhoršil postavenie hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacej škole, na tejto škole vyrástli nielen mnohí nadšení hudobní pedagógovia, ale i hudobní odborníci, ktorí sa dobre uplatnili i mimo školského pôsobenia (v publicistike, rozhlase, vedeckej práci a pod.). V roku 1960 si Suchoň vyžiadai z vysokej školy dovolenku, aby sa mohol venovať svojim kompozičným a teoretickým zámerom.

Pokiaľ ide o metódu vyučovania hudobnej teórie, treba konštatovať, že na Hudobnej a dramatickej akadémii a Štátnom konzervatóriu v dobe rozvoja slovenskej hudobnej moderny (30. a 40. roky) križovali sa vplyvy dvoch hudobnoteoretických škôl. Jednou z nich bola škola nemecká, reprezentovaná lipskou školou. Jej základy u nás vytvoril Frico Kafenda (žiak St. Krehla, S. Jadassohna a H. Riemanna). Druhú reprezentoval Alexander Moyzes (žiak O. Šina). Pokým česká škola sa u nás reprezentovala v harmónii funkčných systémov (Funktionslehre), zatiaľ nemecká škola vychádzala zo stupňovej koncepcie (Stufenlehre) v kombinácii s funkčným poňatím. Systém hudobných náuk, ktoré prednášal Suchoň, nadväzoval na kafendovskú školu a cez ňu smeroval ku škole nemeckej. Učebnica harmónie od Louisa Thuilleho a hudobnoteoretické príručky St. Krehla z kontrapunktu a Stöhrve, Leichentrittve a Jirákové učebnice o hudobných formách tvorili východiskovú bázu Suchoňovho učenia o hudobnej teórii. Suchoň osvojil si racionálne jadro týchto systémov vypracoval si osobitý postoj metodicko-didaktický tak, že mal ucelenú metódu pre rozbor literatúry z každého obdobia. Formulácie jednotlivých kapitol, najmä poučiek z harmónie, kontrapunktu a foriem, mal tak presne stabilizované, že poznámkové zošity žiakov z rôznych ročníkov sú temer identické, takmer bez odchýliek. Suchoň vyžadoval veľkú technickú zručnosť a pohotovosť pri riešení harmonických a kontrapunktických úloh. Sám veľmi pohotový, sledujúci súčasne všetky možné alternatívy riešenia príkladov, podával svojim žiakom súbor dobre uplatniteľných pravidiel, užitočných aj pre menej nadaných, no usilovných žiakov. V jeho triedach sa riešilo všetko uvedomele, s racionálnym vysvetlením a zdôvodnením. Analytická noetika bola vždy sprievodným procesom riešenia technických úloh tak, že sa u jeho žiakov vytvárala predstava o možnosti dokonalej syntézy a simultánnosti medzi invenčnou-tvorivým a analyticko-kontrolným, teda invenčným a racionálnym prejavom ľudského psychického. Suchoň dokázal odhaliť aj tú najmenšiu povrchnosť a nedôslednosť v prácach svojich žiakov (možno, že v tom bol vzorným nasledovníkom svojho učiteľa Frica Kafendu), čo, pravda, zveľaďovalo ich úctu ku kompozičnotvorivému prejavu.

Na pôde vysokej školy zachoval základ svojej učiteľskej metódy. Pravda, zvýšil akcent na analytickú poznávaciu stránku hudobnej teórie. Na PF a na VŠP dochádza v praktickej výuke harmónie k nevyhnutným kompromisom, vyplývajúcim z charakteru štúdia na vysokej škole. Keďže v rokoch 50-tych menej mohol vplývať na výber poslucháčov z hľadiska ich odbornej hudobnej prípravy a vysokoškolský semester bol v podstate kratší než školský polrok na konzervatóriu, v oblasti praxe nemal možnosť pracovať do takej hĺbky, i keď sa, samozrejme, splnila funkcia Suchoňových prednášok aj

na pôde vysokej školy, najmä v seminároch rozboru. Suchoňove analýzy Bachových skladieb patria napr. medzi najkrajšie zážitky pisateľa z dôb vysokoškolských štúdií. Majúc na zreteli nedostatok stručne, ale výstižne napísaných učebných pomôcok z oblasti hudobnej teórie, za spolupráce svojho žiaka M. Filipa vydal učebnice, resp. skriptá zo všeobecnej výchovy o hudbe a náuky o harmónii a skriptá o teórii kontrapunktu.

Súčasne s jeho vysokoškolským pôsobením venoval sa Suchoň ako skladateľ problému ako vytvoriť praktický, empirický materiál ako úvod do súčasného hudobného myslenia. Harmonické príklady a úlohy z kontrapunktu sú v podstate sekundárnou hudobnou literatúrou, niečo ako etudy pri nástrojovej výuke. Suchoň sa po dvakrát dal do práce, aby vytvoril skladby — nielen technických problémov nástrojovej hry, ale ako školu hudobného myslenia. V rokoch 1955—56 napísal cyklus Obrázky zo Slovenska. Tento súbor skladieb člení sa na šesť cyklických celkov, ktoré sú nielen školou pre praktických instrumentalistov od prvotných detských krôčkov až po virtuózne stupeň dokonalosti, ale aj školou slovenskej melodiky a základov modálnej harmoniky (maximum po šestzvuk). Hneď po klavírnej verzii píše aj iné, instrumentálne varianty (vokálne, sláčikové trio, kvarteto, malý orchester, symfonický orchester). Horalská suita a Symfonieta rustica sú vlastne kľúčom, predstupňom jeho vlastnej a v širšom význame i celej slovenskej hudobnej tvorby tridsiatych a päťdesiatych rokov.

Suchoňa však trápil náročnejší problém: vyskúmať pre seba i iných aké možnosti poskytuje akordický materiál od trojzvuku až po dvanásťzvuk v rámci modálne chápanej hudby bez ohľadu na národnú intonáciu. Jeho koncepcia náuky o akordike hudby 20. storočia, na ktorej pracoval v rokoch 1960—65, vychádza zo základnej pracovnej hypotézy, ktorá predpokladá graduabilnosť terciových zostáv od trojzvuku až k dvanásťzvuku, v ktorom bude obsiahnutých všetkých dvanásť tónov našej temperovanej sústavy, pričom sa predpokladá paralela medzi vývinom hudobného myslenia a rastom terciovej superštruktúry akordov. Suchoň tak získava vo vertikálnom i horizontálnom význame bohatstvo modálnych variant, a to nielen v rozsahu diatonického radu, ale per analogiam buduje aj modálne určený a určiteľný dvanásťtónový materiál. Princíp obratnosti akordov a možnosť vynechať niektoré tóny umožňuje vytvárať veľké bohatstvo rôznych zvukových kombinácií, najmä však charakteristických intervalových kombinácií, akými sa hudba 20. storočia vyznačuje (kombinácie sekundových, septimových a nónových intervalov, kombinácie tritónu). Pri kompletizácii vertikálne navrstvovaných tercií až po vyčerpanie všetkých dvanásť tónov sa sústava tvorenia akordov z iných intervalov než tercií týmto bez zvyšku vyčerpala. Systém sa stáva logicky uzavretý. Temperovaná sústava dvanástich tónov získava pritom celkom inú štruktúraciu než bol svet chromatickej harmónie graduujúci a zahusťujúci princíp smerných tónov. V jeho učení o akordike hudby 20. storočia vystupuje jednota (a možnosť priestorovej transpozície) medzi melodicko-lineárnym a akordicko-vertikálnym rozmerom hudby s možnosťou vnútornej variácie intervalovej štruktúry súzvukov (mnohozvuk zložený zo sekúnd, tercií, kvárt a ich obrátov, v ktorom sa ukazuje možnosť charakteristického intervalového usporiadania). Tým sa usústavnil nový výrazový rozmer vnútorného napätia súzvukových štruktúr. Syntéza medzi modálnou a dvanásťtónovou hudbou sa stala teoreticky i prakticky skutočnosťou. V obnove jednoty lineárneho a vertikálneho aspektu v narábaní s tónovým materiálom nachádza z odpovedné usporiadanie vertikálnych tvarov — hoci aj v podobe zdanlivo bezohľadného zoskupovania do tónových zhlukov. Tak ako pozná dodekafónia v zmysle lineárnom tzv. predom sformovaný materiál (vorgeformtes Material), tak vytvára aj Suchoň v zmysle vertikálnom jeho obdobu, ako súzvukové vzťahy a sledy v budúcom umeleckom diele.

Ak dodekafónia otvorila cesty k naprostému rušeniu funkčných vzťahov, Suchoňova metóda má byť dôkazom toho, že modálni komponisti XX. storočia dospeli k tým istým výsledkom — ale inou cestou. Z takýchto pohnútok vznikol Suchoňov 6-dielny cyklus Kaleidoskop. Najprv ako „predom sformovaný materiál“ v podobe harmonických príkladov, no v definitívnej podobe získal charakter samostatných kompozícií, ako náročná škola hudobného myslenia našej doby. Budúcnosť ukáže, nakoľko je to v hudobnej pedagogike záslužný čin, ktorý povie slovo i k otázke, nakoľko každý, horizontálny či vertikálny tvar musí byť závislý na umeleckej invencii, ak chce znamenať trvalú hodnotu.



Eugen Suchoň a Karl Böhm

Suchoň teda dovŕšuje svoju vysokoškolskú pedagogickú činnosť na FFUK riešením takých náročných problémov, ktoré sú súčasne diskusným príspevkom do živej problematiky súčasnej hudobnej tvorby.

Hold tejto práci, pretože je najhumánnejšie a najsociálnejšie zameraná, ako to hudobný umelec môže svojím dielom prejať! V dejinách Suchoňovej pedagogickej práce je aj veľký kus dejín našej hudobnej vzdelanosti a zviechania sa z ničoho až k tomu, čo sme dodnes dosiahli.

LADISLAV BURLAS

K melodickému mysleniu

ŠTEFAN

Hovoriť o melodickom myslení Eugena Suchoňa nie je ľahká úloha. Predovšetkým preto, že podliehalo neprestajnému vývoju a vo svojich výsledkoch sa prejavilo tak mnohotvárne a svojrázne, že je veľmi ťažké ohraničiť tento vývoj do nejakých definitívne uzavretých štádií. Metodicky je rozhodne ľahšie poukázať na jednotlivé momenty chronologicky, ako postupne dozrievať, a tak vymedziť tiež charakteristické črty tohto vývoja. Pritom sa budeme snažiť chápať i tento moment v kontexte celého Suchoňovho skladateľského vývoja.

Pozrime sa najprv na historicko-chronologický aspekt!

Ak si zoradíme prvé Suchoňove skladby, môžeme celé prvé obdobie jeho (už opusovej) skladateľskej činnosti charakterizovať takto:

Nesie sa (či už vo sfére kompozičnej techniky alebo melodiky) v znamení nadväzovania na tradíciu, na výdobytky predchádzajúcich období (impresionizmu, expresionizmu) v tom zmysle, ako mal Suchoň možnosť oboznámiť sa s nimi počas štúdií. Treba však poukázať na to, že tieto momenty sa odrazili skôr v technike kompozičnej práce, a už menej v charaktere tektonických prvkov, kde je Suchoň už vo svojich začiatkoch značne osobitý. Čo je už v tomto období typické (a čo je napokon pre Suchoňa typické vo všeobecnosti), to je dokonalosť a prepracovanosť kompozičnej práce. Suchoň je už zručným kontrapunktikom (po štúdiách u Kafendu) a aj v celkovej koncepcii badať architekta, ktorý má značný prehľad v tom celku, ktorý komponuje. Melodické myslenie začínajúceho autora sa pohybuje ešte vo sfére dosiaľ stabilizovaných hodnôt — musíme si uvedomiť fakt, že doma bolo sotva na čo nadväzovať — ale súčasne sa začína prejavovať skladateľ, ktorý sa pripravuje na odpútanie z tejto sféry, aby si po absorbovaní týchto „starých“ hodnôt vytvoril vlastný spôsob melodického myslenia. Dôležité je poukázať na tie znaky jeho melodického myslenia, ktoré — i keď sa len neskôr prejavili v jeho tvorbe — v náznakoch sa objavili už v tomto období.

Už Serenáda pre sláčikový orchester (pôvodne pre dychové kvinteto) využíva tónorod, v ktorom sú obsiahnuté neskôr pre Suchoňa typické znaky — intervaly zväčšenej kvarty a malej septimy, i keď tu sa prevažne uplatňujú ešte v „stupnicovej“ forme (ako stúpajúci sled tónov) napr. v Pochode. Podobne melódia Uspávanky (i keď v lyrickej „podobe“) prezrádza budúceho autora vypätých dynamických gradácií a veľkých melodických oblúkov.

Aj melodika piesňového cyklu Nox et solitudo — hoci stavebne ešte ťažko prevažne z priradovania zväčša pravidelných, i keď už otvorených celkov, koncipovaných ešte v duchu tradičného vyrovnávania napätí, ktoré ťažia prevažne z malých intervalových krokov — prináša viaceré dynamické vrcholy, nachádzajúce sa tiež na konci jednotlivých fráz. Tendenciu budovať väčšie dynamické oblúky badať aj v sprievodnom klavírnom parte.

Rozhodne nemožno nespomenúť aj niektoré miesta zo zborového cyklu O horách. Napr. hneď úvodný zbor Ráno v horách v úvodnej časti ťaží v melodike z intervalov

Eugena Suchoňa

KLIMO ml.

kvarty a sekundy. V tomto zbore (v jeho strednej časti) badať náznakov budovania melodiky z určitého intervalového vzťahu viacerých tónov, predstavujúcich melodické jadro, z ktorého melodika čerpá impulzy. Toto sú však iba zárodky, pretože celkový charakter štruktúry ako celku ešte tieto momenty neovplyvňujú v takej miere ako v neskorších Suchoňových prácach.

Ak si všimneme inštrumentálne skladby, musíme zaznamenať predovšetkým prvý pokus vniknúť v melodickú sféru do ducha ľudovej piesne v Malej suite s passacagliou, kde melodika prináša niektoré črty ľudových piesní a v štruktúre opäť vystupuje do popredia interval kvarty (čistej a zväčšenej).

V nasledujúcej skladbe — Fantázii pre husle a orchester — nachádzame už obidva krajné póly, z ktorých hojne čerpá Suchoňova výrazová zložka: dramatizmus a lyrika. Melodika má rapsodický charakter, stavia na novej koncepcii dynamizmu založeného na gradovaní pomocou priradovania krátkych melodických prvkov v už značne uvoľnenej melodickú líniu, celá však čerpá z dvoch základných melodických jadier.

V období od Baladickéj suity po Metamorfózy, s výnimkou Sonatíny pre husle a klavír, sa skladateľ vyrovnáva s problematikou ľudovej hudby v jej širšom chápaní, v zmysle postihnutia jej hlavných štruktúrnych a výrazových základov i nuansí.

Suchoňovo melodické myslenie nevyhnutne muselo dospieť k tejto konfrontácii. Polyfonická práca i dôraz na architektúre si žiadali práve v oblasti melodickú značnú pestrosť. Už jeho dovtedajšie melodické myslenie anticipovalo niektoré typické znaky ľudového prejavu. Ak teraz dochádza k priamej konfrontácii, pôda pre „prijatie“ týchto prvkov je už pripravená. Ale práve tento spôsob „preberania“ bol vo svojej podstate i v prejavoch osobitý. V melodickom myslení je možné napr. vyčleniť určité intervaly charakteristické pre ľudovú melodiku (niekedy typické zvraty), ale Suchoňovou prednosťou je to, že správne pochopil nielen charakter, ale i funkciu týchto prvkov (toto svedčí aj o dokonalej znalosti ľudového prostredia) a toho najlepším dôkazom je Krútnava.

V Baladickéj suite (hoci cítiť ešte dominantnosť stavebnej zložky a v melodickú sféru početné chromaticizmy) novosťou je využívanie modálnych postupov, i keď ešte v zárodkovej forme.

Žalm zeme podkarpatskej rozhodne nezaprie skladateľa predchádzajúcich diel, ale v melodike prináša tiež nové prvky. Predovšetkým oveľa viac dynamických výpätí, na väčších konfliktoch budujúcu melodiku, vrcholiaci vo viac vygradovaných vrcholoch. Hlavne v sólových partiách tenoru prináša autor niektoré melodické zvraty pripomínajúce ľudovú melodiku, ale i anticipujúce niektoré momenty nasledujúcej Krútnavy. Celá melodika Žalmu je vybudovaná na melodickom jadre, ktoré sa síce ozýva „v základnej podobe“ hlavne v orchestri, ale zaznie tiež na maximálne exponovanom mieste v parte sólistu a je primárne vokálneho pôvodu. Melodika Žalmu predovšetkým

koncentruje v sebe veľký dynamický náboj a po výrazovej stránke prináša v novej podobe dramatizmus i lyriku.

V Krútnave sa realizuje prvé otvorené stretnutie medzi doterajším spôsobom tektonického myslenia a folklórnym materiálom. A možno povedať, že stretnutie veľmi plodné a šťastné. Touto syntézou vznikol veľmi osobitý celok, ktorého podstatné znaky sa považujú za základné znaky Suchoňovho štýlu. V melodickom myslení sa to prejavilo častým používaním typických intervalov a zvrátov ľudovej melodiky. Celková melodická kresba sa stáva výrazove zvrásnenejšou a čo sa týka jej stavebnej zložky uvoľnenejšou a jednoduchšou, závislou voľne od charakteristického melodického jadra, niekedy len intervalu (už od Fantázie pre husle a orchester až po Metamorfózy je takýmto dominujúcim intervalom kvarta). V Krútnave je to tiež zväčšená kvarta, zmenšená kvinta (ktorá je jej obratom) a malá sexta nadol. Využívanie týchto intervalov v melodickej línii nie je však v žiadnom prípade kliše. Aj tu sa Suchoň opiera o dokonalú znalosť ľudového myslenia, neodvrhujúc pritom ani poznatky zo svojej predchádzajúcej tvorby.

Spôsob melodického myslenia a prvá syntéza v Suchoňovom vývoji sa dotvára v nasledovaných dielach: Metamorfózy a didaktickom cykle Obrázky zo Slovenska. Najmä Metamorfózy (ktorých štruktúra sa vyznačuje jasnými stavebnými kontúrami) prinášajú v melodickej sfére striktnejšie využívanie kvartového kroku, či už priamo zastúpeného v melodickej línii, alebo v kombinácii (napr. dve kvarty položené nad seba), ktorá slúži ako kostra melodického jadra.

Melodika druhej Suchoňovej opery — Svätopluk prináša vo vykryštalizovanej forme všetky znaky, ktoré boli dosiaľ typické pre skladateľovo melodické myslenie. Súčasne ho však skladateľ obohacuje. V pohanskej scéne (II. dejstvo opery), siahol (po predchádzajúcom dokonalom štúdiu) až k základným štrukturálnym znakom ľudovej hudby.

Súčasne však Svätopluk prináša ďalší dôležitý moment. Suchoň je už natoľko oboznámený s podstatnými znakmi ľudového prejavu, že jeho základné znaky nielen používa v pôvodnej podobe, ale v ich duchu aj dotvára mnohé prvky svojho hudobného jazyka. V melodickej sfére to pociťujeme vo veľkej nielen štrukturálnej, ale i charakterovej variabilite prvkov.

Svätopluk však (ako to bolo aj dosiaľ v Suchoňovom vývoji) anticipuje mnohé prvky svojho ďalšieho vývoja. Je to cesta k štrukturálnemu i zvukovému zmocneniu sa harmonického i chromatického totálu (ako ich Suchoň nazýva vo svojich prednáškach o harmónii XX. storočia). Čo je však podstatné: Suchoň k nemu nedospel iba teoretickou cestou. Naopak, vyšiel zo svojej tvorby i z tvorby predstaviteľov avantgardy XX. storočia. Lenže tento moment sa ešte vo svojich počiatkoch v primárnej miere odráža v akordickej zložke a len cez ňu ovplyvňuje melodickú kresbu.

Dôsledky zmien, ktoré Suchoň naznačil v Svätoplukovi, odrazili sa definitívne v trip-tychu: O krvi (Ad astra, Poëme macabre, Kontemplácie). Predovšetkým nastala dôležitá zmena vo zvukovom ideále skladateľa. Východiskom mu je teraz viaczvuk (tiež v rôznych podobách, hlavne vo forme výsekov a ich kombinácií). Aj vo sfére melodického myslenia sa viaczvuk musel odraziť. Štrukturálne znaky si melodika naďalej ponecháva (typické intervaly, melodické zvraty atď.), ale dostáva sa do tesnejšej súvislosti so svojím akordickým „podkladom“. Veľmi ťažko je teraz často izolovať melodickú zložku bez toho, že by sme tým neporušili jej charakter. A tak vidíme, ako pôvodne kontrapunktický skladateľ začína ťažiť z akordickej zložky (pochopteľne, nábehy k tomuto môžeme vybaďať už oveľa skôr).

Cyklos zborov O človeku sa už v melodickej sfére vyznačuje nasledovnými znakmi.

1. stavebne — gradovaný melodický oblúk, ktorého jednotlivé časti sú koncipované nepravidelne,

2. melodicky — využívanie melodického jadra tónov,
3. recitatívno-kantabilné úseky väčšieho (prevažne v sólových častiach), či menšieho (v partiách zboru) rozpätia.

Záverečný zbor cyklu Na veselici však pripomína, že skladateľ nepochybne ani na „folklórne“ prvky svojej tvorby.

Skladby posledného obdobia — Rapsodická suita pre klavír a orchester a Šesť skladieb pre sláčiky — sú dokladom ďalšieho zmocňovania sa akordiky stavanej na báze dvanástich tónov chromatickej stupnice a z tohto momentu ťažiackej melodiky, tektonickej koncepcie i zvukovej stránky skladby. Rozhodne však už nemožno hovoriť o súvislejšej melodickej línii v tom zmysle, ako sme to vymedzili v predchádzajúcom Suchoňovom vývoji. V Rapsodickej suite je to melodický tok budovaný v závislosti od následnosti prvkov akordickej zložky a v Šiestich skladbách pre sláčiky sa do tohto procesu zapája technika radu.

Pokúsme sa teraz stanoviť niektoré charakteristické znaky, či oporné body v Suchoňovom melodickom myslení.



V klube skladateľov s M. Schmeidrom-Trnavským

Štrukturálne znaky:

Nadviažeme na niektoré momenty, ktoré sme konštatovali v predchádzajúcom historicko-chronologickom prehľade.

Už sme v ňom poukázali na spôsob stavby melodiky a na charakteristické intervaly. Ak teraz zhrnieme: od počiatočnej pravidelnosti v stavbe myšlienky a chromatismov v melodickej kresbe postupne prechádza Suchoň k nepravidelnej stavbe gradovaného melodického oblúku, ktorý čerpá zo súčasného priradovania i rozvíjania elementov a postupného opúšťania chromatismov v prospech redukcie na „jednoduchšie“ intervaly.

Dynamický moment je u Suchoňa veľmi typický. Ťaží z počiatočného vzruchu či výbuchu — jeho postupným uvoľňovaním, alebo na druhej strane rastie „naberaním“ dynamického náboja melodickej linky.

Ako charakteristické sme v melodike označili určité typické intervaly (hlavne kvarty a kvinty, malé a v poslednom období prevažne veľké septimy). Spočiatku upútava ich dominantné zastúpenie v melodickej kresbe a neskôr spôsob ich kombinácie ako kostry určitého melodického jadra, okolo ktorého sa koncentruje melodické dianie. Tiež používanie modálnych stupníc a radov a neskoršia redukcia na ich typické zvraty zohrali podstatnú úlohu pri formovaní Suchoňovho melodického myslenia.

Suchoň neostal nič dlhší ani progresívnym prúdom v hudbe nášho storočia. A práve z tejto konfrontácie sa zrodila svojrázna akordická paleta a koncepcia jeho posledných diel. Neodvrhuje doterajší spôsob melodického myslenia, ale obohacuje ho o prvky, ktoré z tejto konfrontácie vyťažil. Melodická oblasť sa obohacuje o nové zvraty a intervaly, ktoré prinášajú obohatenie nielen po zvukovej stránke, ale tiež funkčne ovplyvňujú celkový charakter tektoniky jeho posledných prác.

Vokálna melodika posledného obdobia vyniká nielen väčšími intervalovými krokmi, ale aj zvláštnym pomerom ku svojmu akordickému „podkladu“, čomu vďačí za svojráznú zvukovú výslednicu.

Inštrumentálna melodika tiež zaznamenáva prítomnosť prevažne vertikálne koncipovaných akordických prvkov. Neznamená to však jej degradovanie alebo ochudobnenie. Ide o jej novú kvalitu, ktorá ťaží prevažne z toho, že melodickú i akordickú sféru možno teraz veľmi ťažko odizolovať bez toho, že by sme tým neubrali na ich charaktere a neovplyvnili dojem z celkovej štruktúry.

Charakterové znaky:

Melodika Eugena Suchoňa sa v mnohých prácach označuje za rapsodickú.

Treba však povedať, že i v rámci tohto pojmu je možné vyčleniť určité nuansy (či „zložky“). Predovšetkým je to dramatický (v neskorších dielach motorický) „ťah“ jeho melodiky, ktorý vyvažuje jemnú lyriku. Medzi týmito krajnými pólmi existuje však viacero výrazových stupňov, ktoré ťažko vyjadriť bežnou terminológiou bez toho, že by sme nepoužili opis. Za mnohé zo svojich charakterových znakov (a to nielen v melodickej sfére) vďačí Suchoň ľudovému hudobnému prejavu i spôsobu myslenia. Nebudeme ich na tomto mieste vyratúvať (napokon čitateľ má možnosť stretnúť sa s tými podstatnými v historicko-chronologickej časti).

V poslednom období je Suchoň (hlavne vo vokálnej melodike) charakteristický práve určitou úspornosťou a koncentrovanosťou melodického toku. Temer za každým postupom alebo krokom sa ukrýva melodický impulz, ktorý vyvoláva vlnenie melodickej hladiny. Že tento fakt priniesol obohatenie aj pre charakterovú i výrazovú zložku, je pochopiteľné.

STEFAN KLIMO ml.

KONCERTNÍ UMELCI O INTERPRETÁCI SUCHOŇOVÝCH DIEL

K interpretácii diel národného umelca Eugena Suchoňa ma priviedol prirodzený záujem o slovenskú klavírnú tvorbu. Už ako poslucháčka Konzervatória a potom VSMU som hľadala v našej klavírnej tvorbe skladby vyostrejšie slovenské, v ktorých by sa prejavoval génus národa a ktoré by súčasne boli interpretačne výdatné, maximálne využívajúce možnosti klavíra. Netrvalo dlho a zistila som, že týmito požiadavkami vo vrcholnej miere zodpovedajú práve klavírne skladby prof. Suchoňa, dýchajúce neopakovateľnou osobitosťou, poznamenané jedinečným majstrovstvom skladateľa, ktorému je práve klavír nástrojom najbližším. Platí to nielen o starších Suchoňových dielach. Jeho nová a najnovšia tvorba ma v tomto názore iba utvrdila. Dar takejto umeleckej invencie je celkom mimoriadny a nebol daný mnohým iným veľkým skladateľom.

Najskôr som hrala *Metamorfózy*, vlastne ich IV. časť. (Som hlboko presvedčená, že *Metamorfózy* sú predovšetkým klavírnym dielom, a práve preto ich klavírna podoba je autentická.) Postupne som doštudovala aj ďalšie časti a konečne v marci t. r. som hrala celú skladbu v rámci svojich recitálov v Bulharsku. (Pár mesiacov predtým som však nahrala celé *Metamorfózy* v budapeštianskom rozhlase.) Hocke som hrala toto dielo alebo niektorú jeho časť spolu s inými skladbami, vždy sa stretlo s najväčším ohlasom u publika, u odborníkov i u kolegov-klaviristov. Je to zvláštna a nezvyčajná jednota, umocnená presvedčením interpreta o kvalitách diela a o tom, že je vrcholne klavírne. V zmiešaných typoch programu sa ukázalo, že zaradenie V. časti *Metamorfóz* na samý záver je najvhodnejším vyvrcholením. A tu sa už dostávam k novému aspektu, a to, že klavírnosť tohto diela nie je samoučelná, pretože skladateľ chápe klavír ako orchester, a ja sa ho snažím takto pretlmočiť. V takomto názore ma prof. Suchoň utvrdil, keď som mu hrala Malú suitu s *passacagliou*.

V súvislosti s *Metamorfózami* si rada spomínam na svoj recitál v bulharskom meste Trnove. V druhej polovici programu som hrala i všetkých päť častí tohto diela, ktoré malo, pochopiteľne, veľký ohlas u publika. Po koncerte mi prišiel blahozelať aj starší pán, bývalý mešťanosta mesta a veľký nadšenec hudby. Hovoril najmä o *Metamorfózach*, o tom, čo cítil a prežíval. Pýtal sa ma na skladateľa, zdôrazňoval jeho originalitu a povedal, že by spoznal Suchoňovu skladbu medzi tisícami. A na môj údiv mi začal rozprávať, ako si skladateľa predstavuje. Ako mohutného, silného človeka, z ktorého vyžaruje sila a energia. Jeho tvár má markantné črty a ovláda ju rozmerný orli nos. Pravdaže, môj bulharský poslucháč bol ešte viac prekvapený ako ja, keď som mu potom povedala, že prof. Suchoň je skôr krehký, s jemnými, ušľachtilými črtami tváre a že celý jeho fyzický vzhľad je v kontraste k obrovskej sile a nespútanej energii, vyžarujúcej z jeho diela.

Pre Suchoňovu hudobnú reč také charakteristické dve kvarty nad sebou, sekundový interval a zväčšené akordy spolu s obzvlášť výrazným, strhujúcim suchoňovským rytmom možno objaviť v každom jeho klavírnom diele od Malej suity až po Rapsodickú suitu. Každé jeho dielo pociťujem ako jednotlivý celok. Hoci *Metamorfózy* majú päť častí, natoľko sa všetky prelínajú, že tvoria vlastne monolit. S veľkým umeleckým vkusom spája autor strhujúce úseky explozívnej sily s prekrásnymi lyrickými, hlboko precitunými časťami.

Skladateľa možno spoznať a posudzovať predovšetkým podľa jeho tvorby. Je však zvláštnym šťastím, ak interpret môže sledovať už genézu diel, ktoré potom študuje. Prvým takýmto dielom boli pre mňa *Kontemplácie*. Vznikali v atmosfére priprav na 20. výročie Slovenského národného povstania, poznamenananej snahou povedať plnú pravdu o tomto historickom vzopätí nášho národa. Fragmenty z básní povstaleckých básnikov vybral skladateľ v účinnej spolupráci s Jánom Jammickým. Tieto slová udávali akési motto, ozaistnú výpoveď potom nachádzame v pôsobivej hudobnej reči tejto skladby. Prof. Suchoň ju komponoval ako jadro komorného programu... O KRVÍ... , ktorý potom v Divadle poézie aj osobne uvádzal. Jeho slová o autorskom zámere som vždy počúvala veľmi sústredene. Neopakoval text, ale myšlienky. Nevyšľeloval, skôr uvádzal poslucháča do sveta svojej hudby.

Rapsodická suita mi umožnila ešte lepšie nazrieť do jeho „skladateľskej kuchyne“ a bližšie sa zoznámiť s jeho tvorivým naturelom. Predovšetkým som sa presvedčila, že prof. Suchoň nie je tvorcom, ktorý po dopísaní posledného textu skladby viac k nej nesialne, pokladá ju za definitívnu. Rapsodická suita pre klavír a orchester vznikala na objednávku Pražskej jari 1965. Na naštudovanie som ju nedostala naraz celú, ale po čiastkách, ktoré skladateľ ešte aj v priebehu môjho štúdia vybrusoval, dotvrdil do definitívnej podoby. Celkom nakoniec som prevzala prvé taktý pre sólový klavír, učila som sa ich vlastne až dodatočne, keď som už ostatné časti vedela.

Pražská premiéra so Slovenskou filharmóniou a s dirigentom dr. Ludovítom Rajterom sa uskutočnila bez skladateľovej prítomnosti (bol v tom čase v Taliansku), ale aj za úplnej absencie slovenskej hudobnej kritiky. Treba povedať, že nie všetci zo zainteresovaných boli nadšení týmto novým dielom. Mňa však Rapsodická suita od začiatku strhla, cítila som, ako v nej rezonuje naša epocha so všetkou svojou obľudnosťou a paradoxmi až neludských rozmerov. Bola som zvedavá, ako zapôsobí na poslucháča,

pretože len málo diel súčasnej hudby vie koncertné publikum ľahko akceptovať. Premiéra sa neuskutočnila celkom podľa autorových predstáv. Prof. Suchoň predpokladal pre toto svoje dielo určitú adaptáciu klavíra, ktorá by umožnila podstatné zosilnenie jeho zvuku. Takéto aparatúry sa už vyskytujú v zahraničí, no u nás sa nenašiel odborník, ktorý by bol schopný zosilniť zvuk nástroja. A tak som premiéru, ako aj všetky reprízy Rapsodickej suity hrala na obyčajnom klavíri, pravda, s maximálnym úsilím dosiahnuť čo najväčšiu gradáciu na miestach, kde sa podľa pôvodnej skladateľovej predstavy mal použiť elektronický zvuk. Táto snaha o reformu klavíra sa mi zdá zákonná, veď vychádza od skladateľa, ktorý tento nástroj dôkladne pozná, a práve preto sa ho usiluje zdokonaľiť najnovšími výdobytkami techniky. Toto úsilie nájde zrejme uplatnenie v klavírných skladbách prof. Suchoňa, ktoré ešte iba vzniknú.

Moje zánietenie pre Rapsodickú suitu dostalo ľneď po premiére povzbudivé impulzy. Medzi početnými gratulantmi nechýbal ani český klavirista (čo je zjavom dost vzácnym). Bol to Josef Páleníček. Neskrýval svoje nadšenie nad novým dielom. Podobne vyzneli aj kritiky v pražskej tlači. Neprešlo veľa času a hrala som Rapsodickú suitu so štyrmi ďalšími orchestrami. Dostala som príležitosť predviesť ju aj v Taliansku, NSR a Svätcarsku. Budem tento koncert hrať v budúcej sezóne aj v Prahe a v iných českých mestách. Co ma však obzvlášť teší, je skutočnosť, že dielo, ktorého som bola prvou interpretkou, našťudoval v krátkom čase celý rad zahraničných klaviristov od japonskej Osaky po Brusel. Aj to v konečnom dôsledku potvrdzuje jeho kvalitu. Je nesporné, že sa zrodil náš nový reprezentačný klavírný koncert, s ktorým sa bude musieť každá z budúcich generácií vyrovnávať.

Mimoriadnu radosť som mala z koncertov s Moravskou filharmóniou v Olomouci za osobitnej účasti autora. Pričinilo sa o to aj mimoriadne vnímavé olomoucké koncertné publikum. Dirigoval Zdeněk Macál, zánietený propagátor slovenskej hudby a tohto diela zvlášť. Myslím si, že interpretácia Rapsodickej suity predpokladá dokonalú súhru všetkých zúčastnených komponentov, pochopenie diela a spoločnú snahu o čo najlepšie jej stvárnenie. Tak to bolo aj na koncertoch s dirigentmi dr. E. Rajterom a B. Režuchom. Predvedenie modernej klavírnej tvorby je zvlášť náročné. Musí sa presadiť u nedôverčivej kritiky a u publika, naučeného počúvať skôr známe a veľa ráz počuté diela. Taká je už prirodzenosť ľudí. Publikum sa však v tomto prípade zachovalo nad očakávanie dobre, vycítilo silu diela, jeho podmanivosť a otrasnosť.

Práve v týchto dňoch dostanem rukopis nového klavírneho diela prof. Suchoňa. Bude súčasťou môjho suchoňovského recitálu, ktorý pripravujem k šesťdesiatinám skladateľa. Viete si azda predstaviť, ako sa teším na príležitosť študovať novú, iste zaujímavú kompozíciu. Dúfam, že takých príležitostí sa mi naskytne ešte aj viac, veď vznik nových Suchoňových klavírných diel je iste čo najúprimnejším želaním nielen mojím, ale celej našej hudobnej verejnosti.

K šesťdesiatinám prof. Suchoňa okrem toho najdôležitejšieho – zdravia a veľa ďalších svetových úspechov, ktoré sú zároveň úspechmi celej našej hudobnej kultúry – želim mu skomponovať nové vynikajúce klavírne diela, aby sa mohlo splniť i ďalšie moje pranie: zostaviť suchoňovský recitál, venovaný jeho najnovšej klavírnej tvorbe.

KLÁRA HAVLÍKOVÁ

MOJE STRETNUTIA SO SUCHOŇOVÝM DIELOM

AKO INTEPRET MLADISTVÝCH OPIISOV
(op. 1–11)

Riaditeľstvo štátnych kúpeľov Trenčianske Teplice vydalo v minulom roku reprezentačnú jubilejnú brožúru „30 rokov Hudobných liet v Tr. Tepliciach“, v ktorej je zachytená dramaturgia všetkých doterajších letných festivalov v tomto krásnom prostredí. Záverečný koncert 1. európskeho festivalu komornej hudby v roku 1937 mal zaujímavý program: Večer slovenských husťových sonát (Viliam Simek a Rudolf Macudzinski) 29. augusta 1937. Šesť veľkých slovenských diel pre husle a klavír tvorilo dramaturgickú záver medzinárodných hudobných slávností. Vyvrcholením koncertu bola svetová premiéra najnovšej skladby Eugena Suchoňa, Sonatina, dielo 11. Ostatné diela programu boli husťové sonáty M. Schneidera-Trnanského, Fr. Kafendu, K. Elberta, L. Holoubka a Fantázia M. Vileca.

Bol to prvý rukopis majstra Suchoňa, ktorý som predniesol na koncertnom pódii. O necelé dva roky tou istou skladbou (vtedy už vyľacnou v prazskej Umeleckej Besede) mal som česť preniesť ako prvý meno Eugena Suchoňa na zahraničné pódium: dielo bolo prijaté Medzinárodnou spoločnosťou pre súčasnú hudbu na program II. komorného koncertu festivalu v Krakove. Autor mi do klavírných nôt napísal toto venovanie: „Milému pánu kolegovi Rudolfovi Macudzinskému, skvelému interpretovi klavírneho partu tejto skladby, v upomienku na VII. festival súdobej hudby v Krakove dňa 17. apríla 1939. Vďaka Eugen Suchoň.“ Treba poznamenať, že mesiac od utvorenia neblahého Protektorátu Čechy a Morava, český umelec Richard Zika, pozvaný interpretovať husťový part v Krakove, nedostal vycestovacie povolenie, takže ho zastupoval prof. Norbert Kubát, ktorý tiež revidoval husťový part tláčeného vydania sonatiny.

Presne o rok, 17. apríla 1940, konal sa v Bratislave prvý verejný koncert Slovenského rozhlasu s priamym vysielaním zo skladieb Eugena Suchoňa. Úvodné slovo mal šéf hudobného odboru profesor Alexander Moyzes. Ja som bol zapriahnutý do celého programu: najprv Sonatina, op. 11 (tentoraz moje prvé spoliučinkovanie s Tiborom Gašparkom), potom piesňový cyklus Nox et solitudo, op. 4, s Darinou Žuravľovovou a konečne Klavírne kvarteto, op. 6. spolu s Aktardžievovým súborom. V ďalšej sezóne piaty verejný koncert rozhlasu znova bol celý venovaný tvorbe nášho majstra pod názvom Koncert zo študijných diel Eugena Suchoňa. Vtedy najprv hovoril sám autor, potom predniesol Georgij Aktardžiev so mnou Sonátu As dur, op. 1, a nakoniec odznelo sláčikové kvarteto, op. 2. Majster vo svojom preslove spomínal vplyvy učiteľov na rozvoj skladateľskej osobnosti. To som cítil až priliš pri štúdiu tejto sonáty As dur: klavírna faktúra, najmä v stredných častiach, je nápadne podobná obidvom sonátam (husťovej i čelovej) jeho profesora skladby na konzervatóriu Frica Kafendu, čo do komplikovanosti sadzby, aj do regerovsky bohatej polyfónie a rytmickej mnohotvárnosti. Klavírne kvarteto, op. 6. oproti tomu je už čistý, vykryštalizovaný Suchoň.

Ostáva ešte zmienka o interpretácii klavírných skladieb z tohto obdobia. Miniaturnej suity, op. 3. a Baladickéj suity, op. 9. Miniaturná suita bola predchodcom dnes pod názvom Malá suita s passacagliou známej a obľúbenej skladby národného umelca. Pôvodná zostava bola: Prelúdium, Arietta (v tónine A dur, záverečný takt samozrejme fis mol) a Scherzo. V tejto podobe hrál som ju 27. februára 1942 na slovenskom večierku v Berlíne, 9. apríla na oslave chorvátskeho štátneho sviatku v Bratislave a krátko potom som suitu nahral v zágrebskom rozhlasu na decelitové platne. Ani rukopis, ani táto nahrávka sa nezachovala cez udalosti druhej svetovej vojny, takže autor po márnom hľadaní spamäti napísal dielo za prídania veľkolepej Passacaglie a záverečnej krátkej Reminiscencie na úvodné Prelúdium. Terajšia Arietta v As dur zdala sa iste skladateľovi harmonicky pestrejšia v kontraste k vzdialeným tóninám okolitých častí. Baladickú suitu alebo niektoré jej časti predniesol som pri rôznych príležitostiach či oslavných akciách v Prahe i v zahraničí. Moja nahrávka celého, aj v klavírnej verzii mohutného diela na tzv. „trvalky“ v Cs. rozhlasu dáva svedectvo o prístupe k Suchoňovej tvorbe, o zaujímavej zhode našich temperamentov pri realizácii autorových predstáv.

Na záver tejto kapitoly nemôžeme nespomenúť aj môj interpretačný záznam Horalskej suity na gramofónovej platni Supraphon. Dnes sa už môžem priznať, že toto dielo vlastne nebolo v mojom repertoári (predsa je len písané viac pre dorastajúcu pianistickú mládež), no za necelé tri dni (keď sa v nahrávajúcom pláne gramofónovej techniky vyskytla nevyužitá časová medzera) podarilo sa mi dostať Suitu do tej zrelosti, v akej je v zápise zvečnená. Tým chcem pripomenúť môj úzky vzťah k umeleckej osobnosti majstra, vzťah nadobudnutý niekoľkodesaťročným poznávaním a interpretovaním celého komorného a sólistického diela národného umelca Eugena Suchoňa.

AKO KOREPETITOR OPERY SND, NESKÖR AKO PEDAGÖG VŠMU

Od roku 1946 až do konca januára 1953 bol som zamestnaný ako korepetitor opery Národného divadla v Bratislave. Na sklonku sezóny 1948–49 začal dirigent Holoubek s prípravnými prácami pre

naštudovanie premiéry Suchoňovej opery Krútnava, s veľkým napätím očakávanej novinky. V tlačných bulletinoch divadla bol ohlásený repertoár opery ND v jesennej sezóne r. 1949 a v jarnej sezóne r. 1950: 1. E. Suchoň: Krútnava. 2. R. Macudzinski: Monte Christo. 3. B. Smetana: Čertova stena. 4. M. Koval: Jemelian Pugačov. 5. St. Moniuszko: Halka. 6. L. Pipkov: Momčil. 7. M. A. Mozart: Únos zo Serailu. Dve svetové premiéry v jednej sezóne, to znamenalo už v jeseni pracovať a študovať na plné obrátky. Denne som korepetoval veľa hodín náročné sólove party Krútnavy s našimi poprednými umelcami. 22. októbra začal šéf opery Milan Zuna naštudovávať aj Monte Christa pre uvedenie na jar 1950. No visel nad nami Damoklov meč: 1948 vystúpil Zdanov so svojimi tázami a ímed vzápätí bola tam stiahnutá inscenácia Muradeliho opery Veľké priateľstvo. Tento „náš vzor“ musel sa uplatniť aj u nás: novozaložená Divadelná a dramaturgická rada koncom novembra nariadila zastaviť prácu na Monte Christovi („libreto je kozmopolitické a nenárodné, poňatie titulnej postavy idealistické a individualistické, dielo nie je ukazovateľom budúcej cesty národnej opery pre svoju nerealistickosť“ atď.). Aj nad Krútnavou všelijako krútili hlavami, stáli sme však iba pár týždňov pred premiérou 10. XII. 1949, takže nakoniec sa uspokojila Rada návrhom majstrovi Suchoňovi, aby v ďalších predstaveniach upustil od uvedenia básnika a jeho odporcu-dvojníka v úvode a v piatom obraze opery. Podľa poznámky skladateľa v bulletinu premiéry „chce tento ideový rámec hry riešiť otázky oprávnenosti umenia v dobe, keď bolo najviac problematické: po druhej svetovej vojne“. Prepracoval sa teda klavírny výťah, neskôr sa doplnila veľká ária Katreny pred záverom opery. A inscenácia Monte Christa zaspala na dlhé desaťročia...

Našiel som duševné vyrovnanie v tom, že som sa s elánom vrhol na nemecký preklad Krútnavy a tým uľahčil úspešnému dielu cestu do ostatných krajín strednej Európy. O prístnosti a nekompromisnosti operných prekladov som sa veľa naučil od svojho vtedajšieho šéfa Milana Zunu, ktorý pri korepetitorských lekciami neúprosne dbal na každé slovíčko preloženého textu opery. Naviac som sa snažil nezmeniť Suchoňovi ani šesťnástinku pôvodného rytmu skladby, čo pri zmene zo slovenského jazyka do nemeckého často naráža na temer neprekonateľné ťažkosti. 1. XI. 1951 odovzdal som koncept prekladu majstrovi (ktorý sám perfektne ovláda nemčinu) na schválenie a dostal som jeho písomný súhlas: „Bravo! Macu! 1. III. 52 E. Suchoň“. Československé divadelní a literárni jednatelstvi vydalo nemecké libreto SEELENWIRBEL (Krútnava) pre operné divadlá v oblastiach nemeckého jazyka. Po uvedení opery v Karl-Marxstadte vyšiel v HR článok dr. Zb. Bokesovej Suchoňova Krútnava v NDR, z ktorého si dovoľím citovať jednu vetu: „Preklad robený bratislavským skladateľom a klaviristom Rudolfom Macudzinským je vynikajúci“. Roku 1956 odovzdali mi na byte veniec s červenou stuhou a nápisom: K 100. predstaveniu Krútnavy ND Bratislava – 28. 6. 1956.

Od februára 1953 pôsobil trvale na Vysoké škole múzických umení. Hneď v prvom roku činnosti dostal som sa znova do styku s klavírnym dielom Eugena Suchoňa. Po odchode 70-ročného profesora Kafendu z aktívneho pôsobenia poveril ma rektor Bagar, aby som ako školiteľ prevzal tretí ročník aspirantúry Evy Fischerovej-Martinoňovej; pri úvahách o záverečnom vystúpení opakovala sa do istej miery dramaturgická línia vtedajšieho slovenského koncertu 1937 v Trenč. Tepliciach. Navrhol som totiž aspirantke, aby ako prvá slovenská klaviristka predniesla celovečerný program zo skladieb našich žijúcich autorov, samozrejme s vyvrcholením v Suchoňových Metamorfózach. (Ostatný program tvorila Kafendova Suita v starom slohu, Moyzesova Sonata e mol a Burtasova Ciaccoma a fuga.) Metamorfózy poskytujú pedagógovi široké pole účinných zásahov do individuality študujúceho, nehovoriac o detailných problémoch pedalizácie, agogiky a najmä dokonalého frázovania. Mne osobne je toto dielo neobyčajne blízke: tak ako Suchoň v ňom komponoval kus vlastného životopisu, tak ja prežívam pri práci s touto nádhernou hudbou znova a znova celý proces svojho vzniku počas vyše troch desaťročí do sugestívnej hĺbky všetkých jeho nesmrteľných skladieb. V súčasnej dobe študuje Metamorfózy v mojej triede poslucháč I. ročníka Pavol Kováč. Pri práci s nadaným žiakom toto dielo priam nabáda k vonkoncom nie beznádejnej konkurencii možnosti koncertného klavíra so zvukom a možnosťami symfonického orchestra, pravda, nie čo do intenzity orchestraľnej palety, ale v oblasti citového ponorenia a osobným temperamentom vyvolanej gradácie.

RUDOLF MACUDZINSKI

STRETNUTIE S OSOBNOSŤOU

Vždy inakšie sa pozeráme na autorov, ktorí sa už stali súčasťou národnej kultúry. A samé postavenie týchto osobností sa zase líši od ostatných tou mierou, čím väčší je práve spomenutý podiel na vytváraní a vytvorení kultúrneho typu národa. Je v tom nebezpečenstvo oficiálnosti a odosobnenia. Na Západe vedie často až k takému stupňu popularnosti, že môže mať za následok odludštenie osobnosti. Sklon k vytváraniu kultu osobnosti na Východe má ako dôsledok obdobné odludštenie. Ba viac. V oboch prípadoch sa osobnosť dostáva do zajatia vlastného prejavu, ktorý sa stáva takým nehybným zákonom, že ohraničí a zamedzí dokonca i ďalší vývoj tejto osobnosti. Ak osobnosť dostane raz určitú vinetu, musí naďalej prinášať, čo sa od nej požaduje, čo sa od nej očakáva, stáva sa za živa mŕtvou; jej dielo vo svojom rozhodujúcom úseku tak životné, že mohlo byť samo zákonom, pokračuje ďalej ako mumifikácia vlastnej tvorivej potencie.

Nie tak u Eugena Suchoňa. A preto nemôžem pochopiť tých, ktorí – prílepiaj aj jemu svoju vinetu – sa ozvali, aby mu naraz diktovali, ako má písať. Zažil som to pri našom stretnutí interpretov s jeho dielom. Nováckovo kvarteto zaradilo na koncert – ktorým dovŕšilo dvadsiaty rok svojej činnosti – do programu Suchoňovo dielo, ktoré svojím spôsobom riešilo problémy z oblasti dodekafónie, a tak nielen touto svojou povahou, ale aj podielom autora na vytvorení hudobnej kultúry jedného z našich národov spĺňalo ideálne podmienky pre jubilejný koncert. A zrazu ti, ktorí boli zvyknutí vidieť len jednú tvár tohto skladateľa, chceli by sa naraz vplížiť do jeho mozgových závitov a diktovať mu, ako má písať. Prečo by však nemohol vytvoriť dielo kontrastujúcej dramaturgie? Napokon, koľko Suchoňových vrstovníkov malo odvahu zmodernizovať v tomto ohľade svoju reč? Je to naopak o to obdivuhodnejšie, že autor tak slávny, autor Krúthavy, ktorá sa stala jeho synonymom, na rozdiel od týchto svojich vrstovníkov našiel nielen odvahu, ale aj silu ísť novým smerom. Ísť novým smerom – vyžaduje totiž predovšetkým zaktivizovanie mnohých síl, a nielen tvorivých! Práve tak ako Stravinskij, ktorému tiež mnohí mnohé zazlievajú. Ale, či mu to, že zmenil svoj prejav, ubralo na veľkosti?

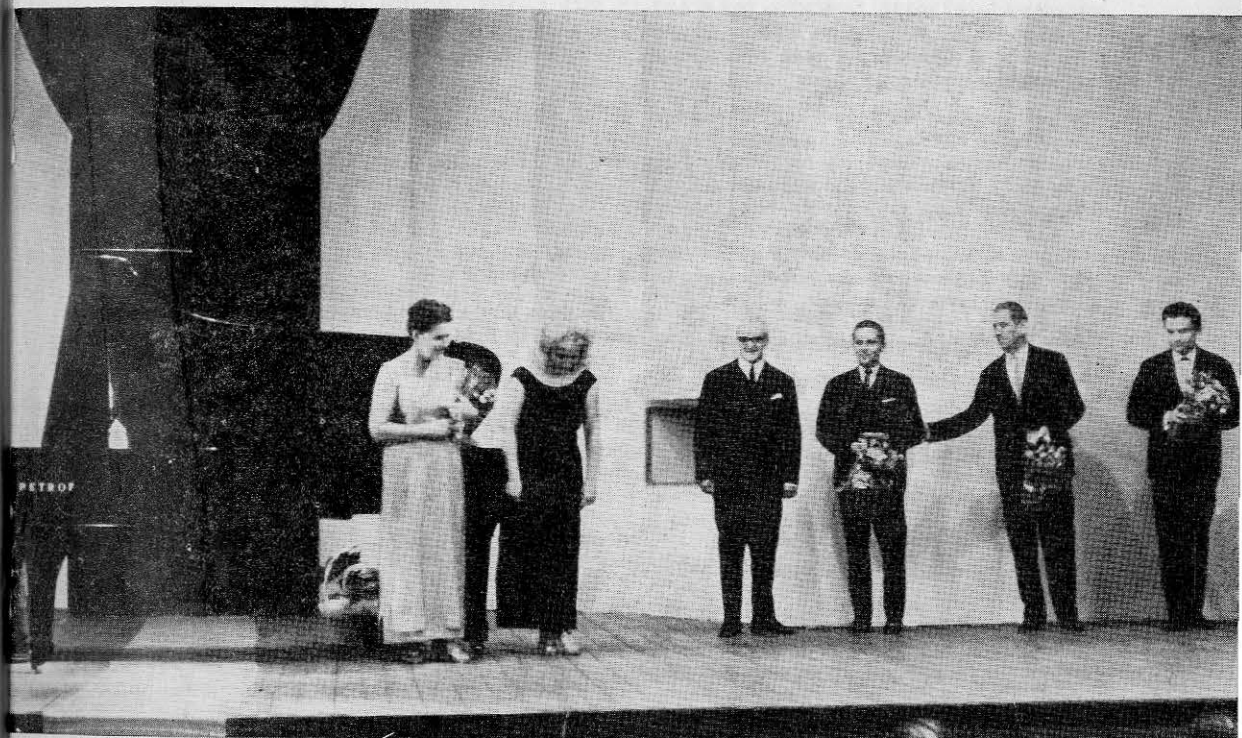
Vždy som túžil mať niečo od Suchoňa. Už v mladosti ma priťahoval. Jeho Vyletel vták ma zaujal od počiatku kvartetovej činnosti. Ako ma hoci len priťahovala jeho Baladická suita! Lež i tu platí: festina lente. Kto sa ponáhľa pomaly, dočká sa. Tak sme sa dočkali, že r. 1965 nám Eugen Suchoň zveril predviesť na našom jubilejnom koncerte Šesť skladieb pre sláčikové kvarteto. A 20. októbra bola potom v Prahe premiéra.

Radi prinášame a chceme prinášať dielo tak, aby sa krylo s intenciami autora. Je dobre, ak sa interpret s autorom môže pri štúdiu stykať. Ak sú oddelení vzdialenosťou, je tento spôsob práce sťažený, hoci aj to môže mať svoju výhodu. V Suchoňovom prípade nás teda vzdialenosť Praha – Bratislava odkázala na vlastný názor a cit. Najväčšia ťažkosť bola v tom, že opisovač urobil v materiáli veľa chýb. Len čo som chyby odstránil a vnikli sme do skladby, strhla nás nielen jej obsahová časť, ale aj autorov humor, ktorý pri veľkom kompozičnom majstrovi dokáže tým viac zapôsobiť.

Len po tomto predvedení skladby začal sa náš kontakt s autorom a aj korešpondencia sa neskôr utešene rozvíjať. Hrali sme ju ešte v Prahe a v Košiciach a 6. marca 1966 pri našom vystúpení v Bratislave sme sa so Suchoňom osobne prvý raz stretli ako interpreti a predviedli sme mu jeho dielo v súkromí. Majster si súčasne dielo nahrával. Došlo ku konfrontácii našich názorov s autorovým vlastným náhľadom. Prakticky boli zhodné. Presvedčili sme sa, že Suchoň patrí k autorom, ktorí majú svoje dielo naprosto zažité. Nikoho nesmie prekvapiť, že hovorím o tejto zdanlivo samozrejmej veci, ale sú autori, ktorí často nevedia, čo napíšu. Naopak. Čakajú na prehranie, aby objavili život svojej predstavy. Keď Suchoň pripomenie čokoľvek k interpretácii, je to naprosto opodstatnené. Netápe a nehladá dodatočne tvar. Nie je autorom, ktorého „robí“ interpret. Tým viac nás pri našom prvom stretnutí nad Šesť kusmi potešilo, že výmena názorov sa prakticky týkala len rozhovoru o interpretačných finesách. Toto malo potom vplyv i pri vydaní diela. Vtedy v Bratislave vznikla vlastne prvá fixácia na vytvorenie interpretačnej tradície tohto kvarteta. Osobne si nesmierne vážim slová oceňujúce našu interpretáciu vyslovené v korešpondencii, ktorou sme potom spoločne zatažili pražských i bratislavských doručovateľov. Korešpondencia sa utešene rozrástla pri vydaní diela. A vtedy som si overil, že Suchoň si vie vážiť aj prácu druhého. Iba taká maličkosť: revidoval som vydanie tohto diela. „Chýba mi tam Vaše meno! Výslovné som žiadal, aby bola uvedená zmienka o Vašej revízií!“ I taká vec mu robí starosť. Myslí aj na pociť druhého človeka. A nielen tuná. K dvadsiatym narodeninám sme dostali na koncerte veniec. Z Bratislavy, od Suchoňa! Ako vie taká vec urobiť z opakovanej záležitosti, akou koncerty napokon bývajú, sviatok! Sviatok. Áno, je to správne slovo. V tomto štáte sme sa totiž naučili až príliš chápať umenie iba ako prácu, odvykli sme pocitu, že je to aj sviatok. A to sviatočné, čo na zdieľanej hudbe je, to práve Suchoň vie podčiarknuť. Alebo i vytvoriť. Ako som bol potom rád, keď bol osobne prítomný na predvedení svojho diela v Mníchove, kde mu pripravili také veľkolepé prijatie! Kde mohol sám vychutnať pociť svojho sviatku. Lutujem, že nebol nedávno v Oslo, kde sme ho hrali so skladateľmi Valénom, Hádom, Vostříkom a Kopelentom a kde

bol úspech všetkých autorov naozaj obrovský. Našli sa tu totiž skladatelia, ako napr. Fongaard, ktorých Suchoňovo dielo priam inšpirovalo k novej fáze tvorby. Je to totiž naozaj zvláštne dielo. To modálne, čo v jeho kvartete zaznieva, je ten ľud, ktorého národným umelcom nesporne a bez oficiálneho titulu naskutku je. Tá dvanásťtónová rovnoprávnosť je to kultivované a intelektuálne, čo Suchoňa charakterizuje ako mysliaču súčasnú osobnosť, ktorú predstavuje. Azda sa táto osobnosť na mňa nenahnevá, ak odcitujem jeho riadky z mája minulého roku: „Som Vám všetkým veľmi povďačný, že ste sa ujali premiéry a ďalších osudov tohto môjho diela, ktoré je u nás ešte stále nie správne chápané a ocenené! Tým viac si vážim Vaše prijatie“. Tieto slová nás, interpretov, zaväzujú. A najväčšou odmenou pre nás bude, ak pre nás Suchoň napíše ďalšie kvarteto. K tomu a ešte k ďalším – hoci i viac diskutovaným dielam – mu prajem veľa kumštýrskoho i ľudského fortieľu.

DUŠAN PANDULA



Na Hudobnom lete v Trenčianskych Tepliciach

Pramene nášho priateľstva siahajú do raného detstva. Naše matky chodili spolu do školy, naši otcovia spoločne spravovali vtedajší skromný hudobný život nášho malého rodiska, každý na svojom mieste: Suchoňov otec bol regenschorim rímskokatolíckeho kostola, môj otec organistom a dirigentom evanjelickej cirkevnej obce. Viazalo ich k sebe vrelé priateľstvo, veľa spolu muzicírovali a navzájom si vypomáhali spevákmi, hudobníkmi a notami. Tak sme sa stretli aj my, Dobré si pamätám, že sme sa spolu hrali a prechádzali v sprievode našich otcov.

Naša rodina sa presťahovala skôr do Bratislavy, takže do školy sme už nechodili spolu. Znovu sme sa stretli, keď sme sa r. 1920 obaja stali žiakmi majstra Kafendu. Po skončení štúdií sa naše cesty však znovu rozišli: môj priateľ Suchoň išiel na majstrovskú školu do Prahy, ja som si zvolil Viedeň, ktorej Hudobná akadémia vtedy lepšie vyhovovala môjmu dirigentskému štúdiu. Priateľské styky zostali však i naďalej nenarušené. Keď som sa dostal do svojho prvého zamestnania ako dirigent rozhlasu v Budapešti, čoskoro som predviedol vtedy nové dielo svojho priateľa z útleho detstva – Baladickú suitu.

Po návrate do Bratislavy r. 1945 dostalo naše priateľstvo nový impulz. Teraz sme už spolupôsobili na viacerých miestach, v Pripravnom výbore SF, ktorého predsedom bol práve Suchoň, v rôznych komisiách hudobného školstva a vo Zväze skladateľov. Do toho obdobia spadajú aj stále uvádzania diel môjho priateľa na domácich pódioch, v rozhlase a v zahraničí, tak isto prvé predvedenia jeho nových diel a nahrávky na gramofónové platne. Som hrdý, že všetky Suchoňove orchestrálne diela, vzniknuté po r. 1945, som uviedol premiérove a nahral na gramofónové platne.

Táto spolupráca prehlbovala aj naše dávne priateľstvo. Viem sa vžiť do Suchoňových tvorivých predstáv a snažím sa ich čo najlepšie realizovať.

Suchoň sa vždy zúčastňuje na skúškach svojich nových diel. Napriek tomu, že orchestrálny materiál jeho diel je vždy v dokonalom poriadku – vďaka jeho osobnej dôkladnej korektúre – inšpirovaný zvukom orchestra predsa často nájde miesta hodné opravy, ktoré ihneď uskutoční. Často sa ozve jeho hlas zo siene: „Lajči, zastav! Vezmi tužičku – mením polovú notu na štvrtovú s pauzou.“ – alebo niečo podobné. Členovia orchestra bývajú v takýchto prípadoch, pochopiteľne trochu nepríjemní, ale predsa ochotne splnia požiadavky autora.

V prvom vydaní tlačenej partitúry Metamorfóz je, žiaľ, dosť tlačových chýb. Keď vyšla tlačou a ja som prevzal z rúk autora mne dedikovaný exemplár, Suchoň ma poprosil, aby som si nájdené tlačové chyby poznačil a s ním spolu opravil. Nová partitúra ma veľmi zaujala, takže som sa hneď ponoril do jej štúdia. Objavené chyby som vypísal, týmto spôsobom som do večera preštudoval celú partitúru, a potom som telefonicky zavolať priateľa Suchoňa. Medzitým aj on lovil chyby, a tak sme si ich priam súťažiac navzájom diktovali. Väčšinou sme ich objavili obidvaja, ale veľmi sa potešil, keď mojej pozornosti niektorá ušla, súčasne si však nevedel odpustiť, ak nenašiel mnou objavenú chybu. V takomto prípade sme sa dobre pobavili a hravo skončili náročnú prácu.

Suchoňova povaha je srdečná a jasná. Teraz, na vrchole jeho tvorivej činnosti a v plnom kvete života prajem jemu, ale aj sebe, aby nám bolo dožičených ešte veľa takýchto priateľských a umeleckých stretnutí.

LUDOVÍT RAJTER

30 ROKOV DIALÓGU SO SVETOM

Ľubomír Chalupka

Mnoho sa v minulosti i dnes uvažuje o medzinárodnom postavení slovenskej hudby. Sú rôzne tendencie, na jednej strane každé zahraničné predvedenie glorifikovať a opriať legendami, a naopak na druhej strane snahy bagatelizovať nesporné úspechy, ktoré sa na tomto poli dosiahli a dosahujú. Myslím, že trpezlivý pohľad na nadväzovanie kontaktov s okolitým svetom je najprospešnejší, ak chceme zhrnúť a konštatovať pomer slovenská hudba – zahraničie.

Dielo Eugena Suchoňa bolo predvojom a stále je významnou zložkou tohto pomeru. Ono utváralo výrazný obraz o slovenskej hudbe. Preto prehľad zahraničných ohlasov Suchoňových diel nechce pôsobiť len dokumentaristicky, ale zároveň ako hodnotiaci obraz, ktorý nie je jednostranný, a tým sa snaží byť výstižný. Suchoňova hudba je zdrojom poskytujúcim množstvo úvah a práve vo svetle tejto mnohostrannosti sa overuje jeho únosnosť a hodnota ako každého umeleckého diela.

Prienik Suchoňa mimo hraníc slovenskej proveniencie sa neuskutočňoval postupne, ale hneď na začiatku nadobudol na výraznosti. O Baladickú suitu, ktorá sa už tri roky hrávala s väčším i menším pochopením domácej kritiky (modernosť, ku ktorej Suchoň v tomto diele dospel, bola ešte pre mnohých nestráviteľná), prejavila záujem Viedeň, konkrétne známe nakladateľstvo Universal Edition. S tým súvisel aj záujem Karla Böhma, dirigenta Viedenských filharmonikov. Tým sa len vydanie partitúry urýchlilo. V tejto súvislosti píše 30-ročnému skladateľovi riaditeľ Universal Edition Schlee:

„Nechcem byť prorokom, ale nie je vylúčené, že Baladickú suitu budú v tejto sezóne hrať Viedenská filharmonia, ktorí doteraz vždy interpretovali len také diela žijúcich skladateľov, ktoré mali svetový ohlas. Vaším dielom sme oduševnení a keď Böhm tiež súhlasí, bude predvedená pod jeho vedením hraná tu vo Viedni. Je možné, že ho Böhm neskoršie predvedie aj v iných mestách.“

(Viedeň, september 1939.)

V nasledujúcich rokoch Baladická suita skutočne zaznela pod taktovkou Böhma, ale i Furtwänglera a iných významných dirigentov v mnohých európskych štátoch. — Dostupné kritiky z nemeckých, holandských, juhoslovanských sieni komentujú:

„Tematické spracovanie celej suity je veľmi umelecké, v každom prípade svedčí o hlbokom zmyslení hudobníka, ktorý v umení skladby hľadá doplnok bezprostrednej tvoriacej fantázie.“

(Dresdner Einzeiger, marec 1940.)

„Suchoňova Balada je nádherné, životaschopnosťou kypiace dielo, ktoré popúšťa uzdu motorickej energii, najmä v tretej, tanečnej živej časti.“

(Dresdner Neuste Nachrichten, dr. K. Laux.)

„Baladickú suitu robí mohutnou v prvom rade prekvapujúca schopnosť rozvinúť rytmicko-tematické pôvodné myšlienky a jej, nakoľko len možné, nespútané motorické sily.“

(Dresdner Nachrichten, E. Krause.)

„Je to výrazná hudba, ktorá vyrastá pevne a bezprostredne z romantickej tradície, a pritom práve tak jednoznačne razí cestu až k absolútne modernému výrazovému zvuku.“

(Deutsche Allgemeine Zeitung, F. Hamel.)

„Baladická suita je plná dynamicky a rytmicky náruživéj živosti a prekvapuje predovšetkým originalitou tematických myšlienok a jednotnosťou baladického rázu.“

(Berliner Morgenpost, J. Rufer.)

„Prúd tejto hudby je nabitý inšpiráciou a exaltáciou, kontrasty sú tak v melódike, ako aj dynamike a farbitosti veľmi silné. Je to hudba inštinktu, písaná priamo zo srdca, ale pritom bez obmedzenia rozumového sebaovládania. Je to skutočne balada v hudbe, rapsodická, so znamenitým citom pre orchester.“

(Rotterdam, november 1940.)

„Diela, ako je Suchoňova Baladická suita, nás udržujú v intenzívnom napätí aj vďaka rafinovanej inštrumentácii, bohatej a sytej palete.“

(Nota hrvatska, marec 1943.)

Úspechmi je nadšený aj Schlee, ktorý neskoršie skladateľovi píše:

„Musím Vám povedať, že som veľmi oduševnený. Predvedenie Baladického suity prevýšilo aj nemalé očakávanie. Je to prekrásne dielo a teší ma, že môžem prispieť k jeho preniknutiu do sveta.“

Ale nebola to len Baladická suita, ktorá podmienovala pozitívny ohlas Suchoňa a slovenskej hudby. V Universal Edition r. 1940 vydávajú partitúru Piesní z hôr a klavírný výťah Žalmu zeme podkarpatskej. O Žalme nachádzame v informačnom bulletinu edície tieto vety:

„Suchoň, ktorého Baladická suita pre orchester sa stala európskym úspechom, zobrazil v tomto diele osudovú pieseň o svojej vlasti. Rýdzo zemitá hudba, prekvipujúca temperamentom a obrovská sila výrazu je spojená prísou formou a kultivovanou orchestráciou.“

Ale nielen Viedeň bola východiskom a centrom úspechov skladateľa. V jeseni 1939 koná sa festival ISCM v Krakove, kde Suchoň prihlásil svoju Sonatínu pre husle a klavír, op. 11. Nachádzame o nej popri dielach Weberna, Hindemitha, Szymanowského správu v bulletinu ISCM:

„Sonatína bola napísaná r. 1937. Jej konvenčné formové rozdelenie na tri časti je iba vonkajškové, lebo v podstate všetky tri časti, bez ohľadu na svoju architektonickú výstavbu, tvoria jeden celok.“

Sonatína nebola len prijatá, ale v interpretácii dua Kubát — Macudzinsky sa stala jednou z dominantných skladieb festivalu.

Roky ku koncu svetovej vojny a prvé roky oslobodenia znamenajú v Suchoňovej tvorbe obdobie sústredenej práce na opere Krútnava. V tomto období sa načas prerušuje kontakt Suchoňových diel s cudzinou, i keď Gašparkom naštudovaná Sonatína odznieva v nemeckých a rakúskych mestách.

10. december 1949 bol dňom premiéry Krútnavy v bratislavskom SND. Už hneď po prvom odznení bolo zrejmé, že slovenská hudba sa obohatila o svoju prvú, vskutku národnú operu. Vysokú umeleckú úroveň, ku ktorej dospel Suchoň v tomto diele, konštatovali početné kritiky v slovenských periodikách a po uvedení opery na Pražskej jari r. 1950 si získala českých poslucháčov. O tejto súvislosti pre zaujímavosť zaznamenávame dva ohlasy v korešpondencii skladateľa.

„Praha, 16. 10. 1950. Drahý pane profesore! S potěšením bežu na vědomí rozhodnutí, že Krútnava přijde u nás na repertoár v kalendářním roce 1951 a přirozeně by mne velmi těšilo, kdybych zde mohl Vaše dílo, k němuž mám už od doby zrodu tak vřelý poměr, uvést na scéně. Nezměnil-li jste Vaše přání zvěřiti mi svou práci, které jste vůči mne několikrát projevil, byl bych Vám vděčen, kdyby jste se v tom smyslu také láskavě vyjádřil vůči správě opery oficiálně. Doufám, že na toto provedení přijdete už dokonale zdráv a poznáte, jak si Praha váží Vás a Vaši práci. Váš vždy oddaný Karel Nedbal.“

Krútnava nebola uvedená len v Prahe a iných mestách Československa. Roku 1954 zaznamenávame jej prvú zahraničnú premiéru. Je zaujímavé, že sa uskutočnila v rakúskom Linzi, v čase, keď aj umelecké vzťahy medzi Západom boli značne sporadické a obmedzované. Preto uvedenie Krútnavy na západnej scéne znamenalo popri kultúrnom zblížení aj určitý náznak ozdravovania politických pomerov. Je zaujímavé, že rakúska kritika a obecenstvo až v neočakávanej miere pochopilo umelecký zmysel Krútnavy.

„Toto dielo má vlastnosti, na ktoré sme ešte u žiadneho nového diela zo Západu nenarazili, je moderná, to znamená oprostená od znakov klasicizmu a romantizmu, ale predsa skutočne národná, s bezprostrednou pôsobivosťou, napriek tragickému pochemnému obsahu prekvipuje optimizmom a radosťou zo života. Práve preto je táto hudba nielen silná, ale aj pekná, veď krásna, to je život.“

(Neue Zeit, november 1954.)

„Základným charakterom hudby je plastické opisovanie pôsobivých udalostí na javisku. Pritom poslucháč ani nezbadá, aké sú to vlastne moderné tóny. Ich sila spočíva v novom spracovaní melódiky ľudovej hudby. Celotónová stupnica nepochádza, povedzme, od Debussyho, kvartové akordy a ostinálny rytmus od niektorého predstaviteľa nového tónálneho umenia, ale sú dôsledne odvodené od hudby ľudu, ktorého príslušníkom je skladateľ. Niektorí moderní hudobníci sa domnievajú, že iba novým tónovým systémom, diktovaným intelektom, možno v ich umení povedať niečo nového — ak chce skladateľ čerpať podnety z ľudovej hudby, tak jedine od národov z cudzích svetadielov. Ako sa len mýlia!“

(Linzer Volksblatt, november 1954.)

Teda Černyševského estetika sa tu spája s neobvyklou snahou kritiky dopátrať sa základných elementov Suchoňovej hudby. Aké to prekvapenie v tom „formalistickom modernizmom presiaknutým Západom“! Úspech začatý v Linzi pokračuje po uvedení na ďalších zahraničných scénach. Nemecká premiéra bola v Karl-Marx-Stadte o rok neskoršie. Z kritik po predvedení sa dozvedáme:

„Hudba Suchoňova je štavnatá a mohutná. Podčiarkuje výraznosť slova, podmaľuje nálady krajiny. Národné slovenský ráz sa uplatňuje najmä v tancoch, ktoré sú veľmi pútavé, ale aj z Janáčka vychádzajúca hovorená melódika, vykazuje úzku súvislosť s intonáciou ľudových piesní. V porovnaní so staršími vzormi chyba u Suchoňa bezprostredne vzrušujúca melódia. Najväčší účinok ziska z orchestrálnej pregnantnosti z podmaľujúcich motívov a hudobných obrazov, veľkolepá je predovšetkým svojím emocionálnym obsahom sposed' zúfalého, pijatike oddaného vraha na mieste svojho zločinu. Aj sedliacka svadba má pútajúce farby. Táto husto inštrumentovaná hudba má celkom zvláštnu, originálne fantistickú atmosféru.“

(Nazionalzeitung, Berlin, apríl 1955.)

O rok neskoršie v Ausburgu bola západonemecká premiéra. Západná kritika opäť ukázala svoj neformálny postreh.

„Suchoňova hudba zodpovedá v plnej miere realistickému námetu. Je vzdialená všetkým „izmom“ a problémom, má romantickú tendenciu, koreni v ľudovej piesni a v rytme ľudových tancov. Obsahuje fascinujúcu lakonickú pregnantnosť, tak v dramatickom výraze, ako aj pri vykresľovaní jednotlivých situácií. Z jej duše hovorí príroda, drsná príroda, Karpatom primeraná. Tomu zodpovedajúce sú aj výrazové prostriedky skladateľa Suchoňa. O prejemných umeleckých výrazových možnostiach nášho moderného orchestra vie Suchoň ešte veľmi málo. Keby mal poňatie o zvukových svetoch, ktoré si Západ vynášiel, kto vie, či by bola jeho hudobná reč tak osobne presvedčivá, tak plná nefalšovanej sedliackej srdečnosti, citu, ako sa v tejto presne inštrumentovanej partitúre ukazuje. Suchoňa treba brať takého, aký je — ako kus slobodného neba nad zemitým pravesetom, plného srdečnej pravosti a pravdivosti.“

(Neue Tagespost, Würzburg, marec 1956.)

Zahraničné úspechy Krútnavy rozširovali aj pohostinské zázjazy prážského ND. Roku 1956 v hlavnom meste východného Nemecka anticipovali premiéru, ktorá sa v Štátnej opere v Berlíne uskutočnila len o dva roky. Krútnava aj tu získala mimoriadny ohlas u nemeckého obecnstva i kritiky:

„Realistickú ostrosť libreta zhrnul Suchoň do 6 obrazov, ktorú vyplňuje prekvapujúcou hudobnou silou. Používa recitatívnu, rečovú melodiku podľa vzoru Janáčka, ktorú len málo ariózne prehlbuje (uspávanka je výnimkou), jeho harmonika zdôrazňuje svojou trpkosťou často až ostrosťou tragičnosti deja, taktiež aj inštrumentácia je celkom zladená s dejom. Slovenská ľudová hudba sa stavia do popredia predovšetkým strhujúcimi tancami, ktoré sú stále sprevádzané zborom — vo svadobnom obraze a v jarmočnej scéne. Hudba opery je celá prepletená dramatickosťou a impulzívnosťou. Zvyky slovenského ľudu, ako napr. svadobný obrad, sú hudobne veľmi názorne realizované.

(Nazionalzeitung, marec 1956.)

„Hudba je po technickej stránke na veľmi vysokej úrovni. Po stránke harmonickej je často zaujímavá, (hneď v kvartových akordoch na začiatku), bohatá na polyfóniu a pestrá svojim orchestrálnym sfarbením pokračuje v Janáčkovom štylizovanom naturalizme veľmi svojiským spôsobom.“

(H. H. Stuckenschmidt, Die Welt, č. 116)

Konštantné postavenie, aké Krútnava zaujala na zahraničných scénach, vzbudilo záujem a ohlas i v krajinách, kde ju doteraz nepoznali. Dva listy z korešpondencie autora tomu nasvedčujú:

„Drahý majstre! Srdečne Vám ďakujem za notový materiál, ktorý ste mi poslali. Veľmi často počúvam bratislavskú rozhlasovú stanicu a nedávno som počul úryvky z Vašej Krútnavy. Spozoroval som, že toto Vaše dielo je jedným z najvýznamnejších v súčasnej hudbe, blahoželám Vám k nemu z celého srdca. Krešmír Baranovič, január 1956.“

Anglický hudobný vedec dr. John Clapham píše v máji 1957 do Slovenského hudobného vydavateľstva:

„Keď som bol v septembri minulého roku v Prahe, dúfal som, že budem môcť prísť do Bratislavy a zúčastniť sa na predvedení Suchoňovej Krútnavy. Pánovia z ARTIE boli takí láskavi a dali mi sér-u gramofónových platní z tejto opery a ja som bol hlboko dojatý týmto dielom. Práve píšem článok o Krútnave, ktorý bude uverejnený v jednom poprednom britskom hudobnom časopise, a bol by som veľmi rád, keby som do tohto článku mohol pojať niektoré hudobné faksimile. Píšem Vám preto, že zaiste by znamenali veľa, keďže v našej krajine je Suchoň takmer úplne neznámy. V tejto súvislosti prosím o dovoľenie, či by ste mi dovolili na tento účel použiť krátke výňatky z klavírneho výťahu, ktorý vyšiel u Vás. Musím Vám ešte oznámiť, že som ešte v januári oznámil R. Kubelíkovi, že Krútnava by mala byť uvedená v Covent Garden. Zaiste ste už počuli o veľkom úspechu, ktorý vyvolalo predvedenie Jej Pastorkyne pod jeho taktovkou.“

Rok 1958 priniesol zaradenie Krútnavy do repertoáru lipskej a berlínskej opery. Bolo by zbytočné citovať priaznivý ohlas u kritiky, ktorá niekde dospela aj ku konštatovaniu podstatných fenoménov Suchoňovho hudobného jazyka:

„V Suchoňovej hudbe nachádzame stopy slovanského impresionizmu jeho učiteľa Nováka a isté expresionistické prvky z umenia Bartóka. Ale oveľa dôležitejšie je, ako sa tieto vplyvy spájajú s pôvodným prežitím národnej ľudovej hudby. Podobne ako Janáček aj Suchoň má jemné ucho pre nuansy melodickej hovorovej slova, ktoré používa ako formotvorný princíp hudobnej drámy. Isté tonálne zvraty zo stredovekých stupníc sú pre jeho harmoniku práve tak charakteristické ako zväčšené trojzvuky alebo tritonus, pričom badať, že celotónová harmonika patrí k slovenskej ľudovej hudbe a nemožno ju považovať za vplyv francúzskeho impresionizmu. K tomu pristupuje rozhodujúci rytmický prvok zvláštnosti, hovorí silným vášnivým citom, ktorý sa prejavuje práve tak spontánne ako ovládané.“

(Die Welt, február 1958, H. Joachim.)

Záujem o Krútnavu v tom čase začal presahovať európsky rámec. Svedčí o tom list dirigenta Štátnej opery v Los Angeles Waltera Duclouxu z apríla 1958, v ktorom píše skladateľovi:

„Vždy som veľmi obdivoval Vašu hudbu a od nedávneho krátkeho pobytu v Prahe sa teraz zaujímam o Vašu operu Krútnava. Rád by som ju získal na predvedenie tu, v Los Angeles. Z toho dôvodu by som rád videl klavírny výťah a dostal niektoré detaily ohľadom orchestrácie. Predtým by sa, pravda, musela preložiť do angličtiny. Moja slovenčina iste nie je dobrá, preto by som rád videl klavírny výťah s nemeckým textom.“

Vzájomné rokovania sa pravdepodobne skončili neúspešne, pretože Amerika doteraz nevidela Krútnavu. Zato r. 1959 priniesol nezvyčajný počet — 5 zahraničných premiér. Po uvedení v kasselskom štátnom divadle (ktoré potom neskôr pripravilo svetovú premiéru tretej Cikkerovej opery), miestna kritika zaznamenáva:

„Suchoň nemá len púhy cit pre dramatické situácie a ich hudobné stvárnenie, vie sa zmocniť látky aj znútra a prehĺbiť ju dramaturgickými, ako aj hudobnými prostriedkami. Duchovná príbuznosť s Janáčkom a jeho Jenufou je zrejmá z postavenia problému a hudobného styku. Suchoň si však napriek tomu zachováva svoju nezávislosť, keďže hudobne čerpá zo slovenského ľudového bohatstva a spojuje dokonale svoju vlastnú rytmickú mnohotvárnosť reč s folkloristickými prvkami svojej vlasti. Príznačné pre to je mimoriadne zručné a presvedčivo vydané zapojenie dedinského prostredia a slovenských obyčajov do deja, čo vytvára farebné pozadie pre individuálne dianie; naviac sa tu osvedčilo spojiť ľudové scény s tragickými osudmi jednotlivcov, najmä keď udalosti vyrastajú jedna z druhej tak, ako je to v tomto diele.“

O dva týždne neskôr — 3. mája 1959 — pripravuje Krútnavu ďalšia západonemecká scéna v Norimberku. Nürnbergerzeitung deň po premiére píše:

„Nie je to žiadna „moderná“ opera, hoci vznikla v najnovšej dobe. Všetko, čo tu zní moderne, možno v podstate redukovat na svojráz slovenských stupníc, ktoré sú prastaré — takmer tak staré ako najstaršia grécka hudba. Už Bartók na to upozornil pri svojich prieskumoch ľudovej piesne a tiež skladateľ Katreny o tom hovoril počas svojho pobytu v Norimberku.

Táto opera patrí už k staršiemu druhu národných ľudových oper, ktoré všade vznikali po úspechu a podľa vzoru Weberovho Čarostrelca, najmä však vo východnej Európe — a keď presiahli domáci rámec, zakotvili na mnohých svetových scénach. Suchoňova Katrena stojí celkom na romanticko-folkloristickej pôde svojich predchodcov. Na výstavbe diela sa zúčastňujú novým spôsobom pretvárané veristické prvky oper Mascagniho a Leoncavalla, Albertovej Nížiny, ako aj Janáčkovy Jenufy, ako aj prvky filmové pri optickej zložke dramaturgickej výstavby a pri niektorých zborových partiách. Nesporný je tu inštinkt autora pre čaro opery, práve tak ako poctivé a milé priznanie sa k národnosti. Celkové uchopenie diela je tým úžasnejšie, že ide o opernú prvotinu skladateľa Suchoňa.“

Súčasne so Západom uvádza sa Krútnava aj na východných scénach. Po sovietskej premiére vo februári v Tbilisi pripravujú operu postupne Budapešť, Kluž, Poznaň. Budapešťianska kritika správne vystihuje spoločné črty Bartókovej a Suchoňovej hudby:

„Dielo nám ukazuje život typickej slovenskej dediny v plnej farbitosti a bohatosti, s radosťou i žiaľom jej hrdinov, vo všedný deň i vo sviatok, tak, ako sme to mohli poznať už v úpravách slovenských ľudových piesní Bélu Bartóka. No popri realistickom zobrazovaní prostredia podáva tiež zobrazovanie čierneho hriechu a logického a psychologického zobrazovania jeho trestu, ba vedú ho tiež etické zásady: chce upevniť svoju vieru v dobro ľudí a spravodlivosť. V hudobnom jazyku bral Suchoň za základ zvláštnosti slovenskej ľudovej hudby, a to nielen vo vedení melódie, ale tiež pri stvárňovaní harmónie a rytmu. No o doslovných citátoch alebo úpravách ľudových piesní, s výnimkou tanečnej piesne zo 6. obrazu, nikde nemožno hovoriť, hoci duch piesní a rytmus tanca ho pri riešení ľudskej drámy natoľko inšpirovali, že jeho vlastné melódie sa zdajú byť ľudovými.“

(Ľet es irodalom, máj 1959)

Budapeštianska kritika však ako jedna z prvých zahraničných vycítila v Krútnave aj jej výrazné etické jadro. Na druhej strane však popri určení detailov skladateľovej hudobnej reči postrehla aj celok:

„Krútnava je v európskej, ba pokojne možno povedať aj v svetovej relácii významné operné dielo. Vo svojej invencii, harmonickom svete, v bohatej, zaujímavej a znamenitej hudbe neprináša nijaké novoty. Ako to viacerí pozorovali, udržuje príbuzenstvo s veľkými skladateľmi nášho i minulého storočia, aj s veristami a z veľikášov našich dní s Kodályom a anglickým Brittenom, ktorého vplyv je v Krútnave nediskutabilný. To, čo dielu zaistuje význačné miesto v dnešnej opernej literatúre, je mimoriadne šťastlivá a vydarená syntéza, v ktorej sa mu — azda po prvý raz — podarilo spojiť folklór, modernú hudbu a modernú drámu v jedinečné dielo a prirodzenú jednotu. Tak isto sa podarilo skladateľovi vytvoriť ideálny pomer medzi púťavou melodičnosťou, súčasnými zvukovými efektami orchestra a pestrými zborovými farbami. Jeho dielo je od koreňov slovenskej, nie je však ani najmenej provincionálne, lež naopak — hlboko dramatické a všeobecne platné.“

(Népszava, máj 1959)

Rumunskú premiéru pripravila scéna v Kluži. V širšie koncipovanom článku kritik George Mercu medziiným píše:

„Na libreto dramaticky zhustené zložil Eugen Suchoň súčasnú hudobnú drámu v najvlastnejšom slova zmysle. Prebil sa syntaktickou štruktúrou a zložil hudbu výrazu tak sugestívneho a mocného, že diváka zaujme a uchváti ihneď, ako sa zdvihne opona. Hovorený spev (nemôže tu byť reč o tradičnej „lyrickej deklamacii“ wagnerovského spôsobu) i samotný spev už nepodmieňuje text, ale ľudské city a hĺbka väšň, z ktorých pramení. Dramaticko-dynamické vlastnosti tohto hudobného jazyka, ktorý aj keď má korene v tradíciách československej hudby ľudovej i umelej, ako aj v skúsenostiach a prúdoch svetovej opery (Wagner, Musorgskij, Puccini, Richard Strauss, Alban Berg), znamená bohatý prínos mimoriadne nadanej tvorivej osobnosti — sú veľmi vhodné pre realistické rozpracovanie konfliktu a hrdinov. Pružné a prekvapujúco svieže hudobné myslenie Suchoňa zanechalo starý spôsob leitmotívu a použilo možnosti omnoho širšie.“

Koncom roku 1959 sa Krútnava predstavila poľskému obecnstvu na scénach v Poznani, Bytome a Katowiciach. Poznanské predvedenie bolo podľa slov skladateľa vrcholom dovtedajších inscenácií. Žiaľ, v archíve skladateľa sa nezachovali novinové výstrižky kritik, a preto sa obmedzíme na slová režiséra poznanskej inscenácie Bronislava Horovicza v divadelnom bulletine:

„Krútnava patrí podľa mojej mienky medzi najväčšie opery povojnovej éry. Zasiľuje si meno prvotriedna. Dramatická vypracovanosť libreta, krásna hudobného jazyka, jednota konštrukcie v celostnom usporiadaní zložiek melodiky, harmónie a inštrumentácie, to sú prejavy, ktoré upútajú na prvý raz.“

Súvislú reťaz zahraničných inscenácií uzatvára v jeseni r. 1961 moskovská premiéra. Zatiaľ čo mnohé kritiky hľadajú vplyvy a súvislosti s Krútnavou v histórii (čo je nakoniec správne, hoci nadmerné zdôrazňovanie veristických vplyvov v norimberských odzvách, alebo „nediskutabilný vplyv Brittena“, konštatovaný v budapeštianskej tlači sú problematické), sovietske kritiky priznávajú Suchoňovi individuálnu originalitu:

„Výrazne nacionálny a neopakovateľne svojský je tvorivý štýl autora Krútnavy. Zrelý umelec Suchoň sa pevne opiera o rodný slovenský folklór a aktívne tvorivo ho rozpracúva. Suchoňova partitúra je dokladom vysokého profesionalizmu.“

(Muzykal'naja žizn', október 1961)

„Kompozičná forma Suchoňovej hudobnej drámy hovorí o individuálnom prístupe skladateľa k opernému žánru. Nepoužíva tradičné uzavreté formy hudobného divadla — árie, zbory, duetá, nepracuje ani s uzavretými kadenciami. V opere dominujú vzájomne sa spleťajúce monológy, dialógy a masové epizódy.“

(Sovetskaja muzyka, január 1962)

Roky, počas ktorých sme sledovali cestu Krútnavy opernými javiskami, boli obdobím, keď sa Suchoň sústreďoval na koncepciu ďalšej opery. Svätopluk, dokončený r. 1959 a na jar nasledujúceho roku uvedený na bratislavskej a pražskej scéne prezentuje

ktoré bolo zdrojom nasledujúceho Suchoňovho kompozičného obdobia. Tieto klady konvyššie rozvinutie Suchoňových schopností hudobného stvárnenia dramatického žánru a obohacovanie jednotlivých zložiek dovtedajšej hudobnej reči skladateľa, obohacovanie, statuje po pražskej premiére dirigent inscenácie Z. Chalabala:

„Sledoval jsem za posledních deset let velmi pozorně všechny novinky naší i světové operní tvorby. A Suchoňova Svätopluka považuji za největší přínos. Je to dílo nesmírně hlubokých hodnot. Eugen Suchoň zde, ve svém osobitěm hudbním jazyku došel ještě dále, než v Krútnavě — to, co tam nařekl, zde v nepochopitelnosti a monumentalite doslovi. Proti Krútnavě vyjadřuje Svätopluk komplikovanější a bohatší lidské vztahy a konflikty. Řekl bych, že zde každá osoba hraje na deset strun.“

Ozývajú sa však aj zahraniční pozorovatelia. Známý Schlee, ktorý ako riaditeľ Univerzity Edition otvoril Baladickéj suite dvere do sveta znovu potvrdzuje svoje sympatie k Suchoňovej tvorbe, keď skladateľovi píše:

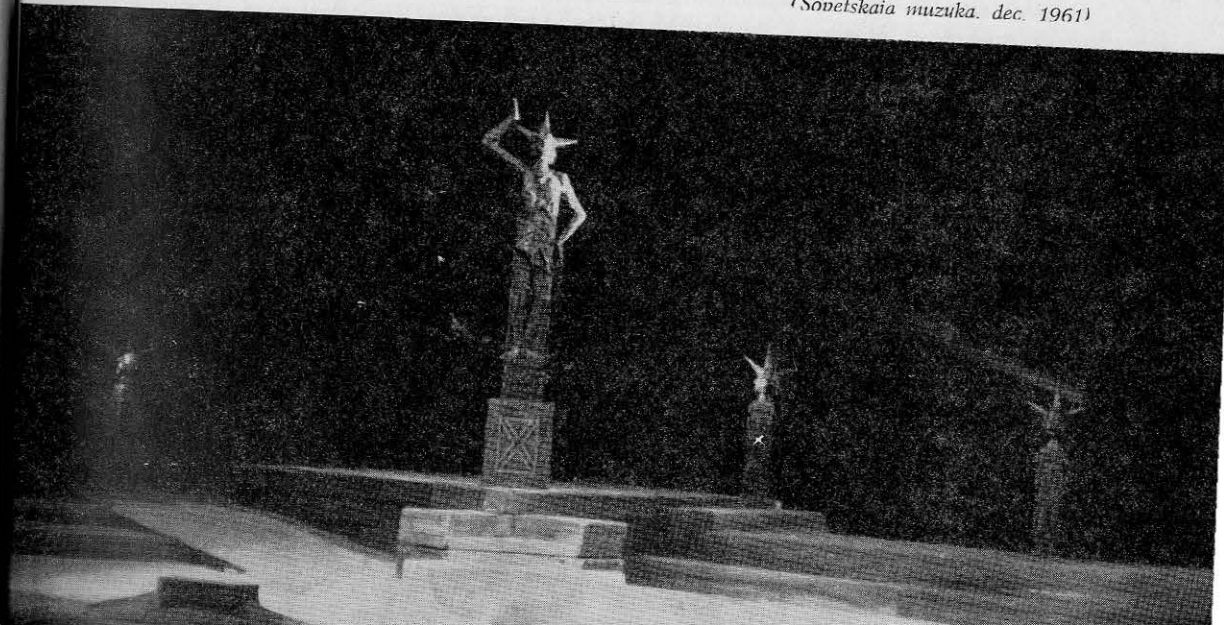
„Ešte vždy pod dojmom Vášho veľkolepého diela chcem Vás hneď tu, v Prahe, požiadať o vyjednanie, či by sme ho mohli uviesť na Západe.“

Tieto rokovania sa pravdepodobne neskončili úspešne, lebo Svätopluk nezaznel na západných scénach. Pravda, ďalší účastník pražskej premiéry, sovietsky hudobný teoretik a kritik Ivan Martynov, svojím článkom v Sovietskej muzyke nepriamo podnietil záujem sovietskej verejnosti o nové operné Suchoňovo dielo. Ako chápe Martynov Suchoňovo dielo? Iste nebude od veci, ak z jeho zaujímavej úvah zaznamenáme väčší úryvok:

„Suchoňova opera sa vyznačuje sviežou ľudovosťou, slovenská zásoba jej melodiky sa prejavuje všade, hoci využitie folklórnych elementov sa tu odohráva omnoho sprostredkovanejšie ako v Krútnave. V Svätoplukovi je melódia dramatizovaná, piesňové intonácie sa rozvíjajú slobodnejšie, stávajú sa základom recitativu, ktorý je obzvlášť blízky epickým žánrom v slovenskej ľudovej piesni s uvoľnením deklamačným priebehom. Zriedkavo sa vyskytujú citáty piesní tak, ako tomu bolo v svaďobnej scéne Krútnavy. Ony slúžia len ako základ na vyjadrenie dramaticky nasýtenej hudobnej faktúry. Vzťah skladateľa k folklóru je silne individuálny, riadi sa tendenciou psychologického priebehu deja. No, pochopiteľne, takýto prístup nemožno hodnotiť len ako jedine možný. Zdá sa nám, že v epickej opere, ako je Svätopluk, bolo možné širšie využitie piesňového žánru v jeho najcharakteristickejších formách prejavu.“

Všetko toto provokuje mnohé zamyslenia sa nad cestami rozvoja súčasnej opery. Recitativo-deklamačný žáner v opere má mnoho prívržencov i teoretikov, ktorí z hľadiska jednostranne chápanej moderny sú ochotní obetovať jej i historicky ustálené formy opernej melodiky. Popri tom melodika si zachováva svoj význam, ako čiastočne dokazuje príklad Svätopluka. V súvislosti s týmto vznikajú otázky aj o harmonickom jazyku opery, ktorý je v Svätoplukovi originálny a výrazný, hoci občas sa vyskytnú aj určité jednotvárnosti... No nehľadiac na jednotlivé statické elementy, harmonická zložka sa nevyznačuje žiadnou prešpekulovanosťou.“

(Sovetskaja muzyka, dec. 1961)



Začiatkom roku 1963 pripravilo prvú zahraničnú premiéru Svätopluka saratovské divadlo. Po Tbilisi a Moskve Saratov sa stal ďalším mestom Sovietskeho zväzu, ktoré sprostredkovali styk publika so Suchoňovými operami. Zo srdečných ohlasov v tlači vyberáme:

„Svätopluk je významný jav v súčasnej zahraničnej opernej tvorbe. Pevne sa opiera o hudobné pramene rodného slovenského folklóru, skladateľ hojne využíva všetky spôsoby i moderný hudobný výraz. Napriek tomu opera je písaná v tradícii hudobných drám Musorgského, menovite Borisa Godunova. A hoci sa dej odohráva v 9. storočí, jeho myšlienková odozva vzbudzuje silné asociácie i v súčasnosti.“

(A. Zorov, Sovetskaja kultura, február 1963)

„Výrazná a emocionálna Suchoňova hudba urobí dojem hneď spočiatku. Ruka skúseného majstra, citlivá duša muzikanta sa odhaľujú v partitúre opery. Usilujú sa hlbšie znázorniť duševný stav postáv, využíva skladateľ aktívne formy recitativu. Rečové intonácie mu dávajú možnosti na zvýraznenie dynamiky dialógu. Hudba opery vyrastá z ľudovej predlohy. Hudobné rozvrstvenie obsahuje tri intonačné sféry. Nemecké nápěvy sa sústreďujú pri charakteristike dvorného sveta a taktiež pri obraze Svätopluka mladšieho, ktorý sympatizuje s Nemcami. Starodávne slovenské nápěvy skladateľ používa pri vylíčení scén pohanských mravov a obradov. Nakoniec byzantské nápěvy sa spájajú s postavou Mojmiru. Pri tom v opere sa nepoužívajú citácie ľudových piesní. Ony sú tvorivo skladateľom premyslené.“

(V. Raževa, Kommunist, marec 1963)

Svätopluka zahrňuje do svojho zájazdového repertoáru opera SND, a tak sa môžu s týmto dielom oboznámiť ďalšie európske krajiny. Uvedenie na scéne v Perugii počas medzinárodného festivalu v septembri 1964 sa stalo zdrojom úvah a polemík publika i kritiky. V názoroch na hudobnú zložku sa zastával jednak názor, ktorý súhlasil s klasickejšou formou hudby, jednak sa prejavili tendencie prihovárajúce sa za modernizmus. Jednoznačnejší súhlas zaznamenalo budapeštianske predstavenie. Kritika, zdá sa, pochopila charakter hudobnej reči Svätopluka, hoci sa vyskytli aj menšie výhrady:

„Tak ako vo svojej téme, umeleckom žánri a dramatickosti, práve tak aj v hudobnom štýle svojej opery prejavuje sa Eugen Suchoň — mnohostranný popri svojom modernom vzdelaní, silne ako dedič tradícií a ich rozvíjač s mnohými tradičnými črtami. Vo vykreslení krivky jeho ariôz, systéme celej svojej hudobnej charakteristiky možno kde-tu pocítiť romantické a národné dedičstvo mnohých desaťročí.“

Hudobná reč jeho celého diela je pravda, presiaknutá mnohými súčasnejšími prvkami i farbami modernej techniky 20. storočia. Hudobný materiál formuje, ohýba vycvičená, sebavedomá ruka: opera svedčí o vyrovnanej konštrukcii, technickej istote, účinných dramatických farbách, solídnej majstrovej vedomosti. Tieto vlastnosti robia Suchoňa bezpochybnými.

(G. István, Magyar Nemzet, november 1964)

„Suchoňova plnokrvne dramatická hudba, používajúca staroslovianske hudobné prvky, veľmi mocne nám cituje chaos krízového dejinného obdobia, zápasiace divoké vášne, nezmieriteľné protiklady, boj jedincov, más a ideí. Škoda, že po mimoriadne napínavom prvom a druhom dejstve stráca tretie dejstvo na svojej dramatickosti, Svätoplukov dôležitý monológ priveľmi pripomína monológ Borisa Godunova; skladateľ sa nevedel odpútať od bezprostredného vplyvu Musorgského.“

(Elér es irodalom, november 1964)

Nie sú to však zďaleka iba opery, čo predstavujú Suchoňovu hudbu vo svete. Sú to aj jeho staršie diela, napr. Serenádu op. 5 zahrňujú do svojho repertoáru varshalovci, ktorí počnúc r. 1961 ju uvádzajú v Linzi, Perugii, Mnichove, Viedni, Salzburgu, Berlíne, Odesse a inde, v repertoári mnohých huslistov sa udržiava Sonatina, spomeňme len Wandu Wilkomirsku, ktorá počas turné v NSR píše skladateľovi:

„Vážení pán Suchoň! S veľkou radosťou Vám oznamujem, že Sonatina našla u tu najššieho publika veľký ohlas. Dúfam, že sa skoro opäť uvidíme a teší ma, že Vašu peknú hudbu môžem uvádzať v rôznych krajinách. So srdečným pozdravom W. Wilkomirska. Braunschweig 25. január 1962.“

A miestna kritika ku koncertu poznamenáva:

„Túto skladbu, spájajúcu, národné, motorické, romantické a impresionistické prvky, ktorá dovoľuje klavíru sólistické exkurzie — by človek ešte raz rád počul.“

(Braunschweigerzeitung, január 1962)

Sonatinu reprodukujú v zahraničí i naši sólisti — duo Sedlák-Macudzinski v NDR v jeseni 1962 a Jelínek s Macudzinskim v Juhoslávii. O tomto druhom turné sa môžeme dočítať:

„Suchoňova Sonatina vychádza z postimpresionistických tradícií, toto myslenie je však obohacované motorickými úsekmi.“

(Belehradská Borba, október 1964)

Veľký úspech zaznamenáva prvé súvislejšie uvádzanie Žalmu zeme podkarpatskej v zahraničí. Berlín je prvým svedkom r. 1961:

„Rázna hudba Suchoňova premieňa tieto „Litanie biedy“ (najmä v niekoľkých orchestrálnych medzihrách), na prenikavý protest a nádejnú výzvu, ako to vyznieva v posledných veršoch skladby...“

(H. R., bulletin berlínskej filharmónie, jún 1961)

„Je to dielo hlbkej lásky k vlasti, plné temných a nádejplných vizí, hymna na krásu zeme podkarpatskej a súčasne realistický opis chudoby a potlačania jej obyvateľov v zašlých časoch, výzva k rozvahe a jednote. Na obrazy bohatý, poetický svetielci kantátový text inšpiroval skladateľa k farbistej, dramaticky vysoko klenutej kompozícii, ktorá vo svojej mnohovýstavovej výrazovej škále intenzívne prilieha na básnickú predlohu a jej široký účinok vyvíja zo spojenia folklóristických prvkov s moderným zmyslom pre umenie a kompozičné majstrovstvo. Zvukovo optimistický vzlet zanecháva poslucháča v istote o konečnom triumfe dobra nad zlým násilím.“

(Neue Zeit, jún 1961)

Kantáta prostredníctvom Slovenskej filharmónie zaznela v máji 1961 vo Varšave. T. Marek v bulletine „Philharmonii narodowej“ komentuje predvedenie slovami:

„Žalm je najvynikajúcejším dielom Suchoňa i slovenskej hudby v predvojnovom období. Je dielom veľkého výrazu, originálnym a hlboko prežitým.“

O rok neskoršie Žalm s veľkým úspechom zaznieva na jesennom festivale v Budapešti. Ťažko zaznamenať všetky početné kritiky;

„Pred štvrtstoročím napísaný slovenský Žalm je akoby mladším bratom Kodályovho „Psalmu hungaricu“. A označenie „mladší“ sa nevztahuje iba na čas vzniku diela — jeho zrelé poetické tóny zastupuje tu permanentne páľivá, nepokoje dramatická obžaloba a zatrpkosť. V tomto romantickom snažení je dielo veľmi účinné.“

(Pešti Ujság, október 1965)

„Najväčší úspech koncertu zožala premiéra veľkolepej kantáty Eugena Suchoňa „Žalm zeme podkarpatskej“. Suchoň, zakladateľ slovenskej národnej opery, rozpráva mimoriadne sugestívnou hudobnodramatickou rečou. Jeho kantáta vznikla temer pred 30 rokmi, no nič nestratila zo sviežosti svojej energie. Skladateľ rovnako majstrovsky ovláda zbor i orchester, jeho hudba stúpa vo vekých oblúkoch z vrcholu na vrchol. Stredobodom diela je veľa skúšaný slovenský ľud no Suchoň pri otrasnom zobrazení biedy díva sa súčasne aj dopredu, dáva tušiť, že pozdvihnutie je možné.“

(Népszabadság, október 1965)

V období, keď vrcholí práca na Krútnave, komponuje Suchoň Fantáziu pre husle a orchester. Túto skladbu neskoršie spája s Burleskou, skladbou z raného skladateľského obdobia do dvojčastového celku a označuje ho ako opus 7. Na brnenskej premiére r. 1948 ju predviedol Tibor Gašparek, ktorý ju potom dlhé roky mal v repertoári a uvádzal ju temer vo všetkých európskych štátoch. Z dostupného materiálu uvádzame kritické ohlasy z turne po Belgicku so SF pod vedením dr. L. Rajtera v r. 1958. Tu sa kritika dost výrazne diferencovala v názoroch na dielo:

„Fantázia pre husle a orchester od Eugena Suchoňa patrila bez pochyb k najväčším kladom koncertu. Suchoň patrí k najvýznamnejším československým skladateľom. Jeho fantázia je svieža, veľmi melodická a solídne postavená. Sólový part je dobre vedený a odkryva v skladateľovi pozoruhodné kvality symfonika.“

(Mesto Brusel, január 1958)

„Fantázia je kombináciou Debussy-ravelovskou, so zvláštnou obľubou používania septimových a nonových akrdov. Znie to príjemne, i keď miestami sa stretávame so zbytočnou tvrdosťou; no inštrumentácia je dosť vyrovnaná. Žiaľ, príliš časté opakovanie niektorých miest robí toto dielo zdĺhavým a zdá sa byť určitým systémom.“

(Le dernière Heure, január 1958)

Ktovie, čo mal kritik na mysli pod slovami „určitý systém“, lebo hudba Fantázie je pravým opakom tohto tvrdenia. Pociť zdĺhavosť sa môže chápať azda tým, že Fantázia sú v podstate predsa len dve, samostatne pôsobiace skladby. Pre porovnanie uvádzame poznámku k predvedeniu Fantázie o tri roky neskoršie Gašparkom v Taliansku:

„Skladateľovi sa podarilo sklbiť emocionálnu spontánnosť jeho hudobného výrazu prácou metodicky veľmi premyslenou. Suchoň sa neviaže na tradičné formy, ale uplatňuje zásady dynamickej tvorivosti. Jeho sklon k slovenskému folklóru je známy, avšak nie je konvenčný.“

Po dokončení Krútnavy popri práci na Svätoplukovi píše Suchoň symfonickú suitu Metamorfózy a neskoršie dokončieva inštruktívny cyklus Obrázky zo Slovenska, z ktorého posledná časť inštrumentovaná pre symfonický orchester dostáva názov Symfonieta rustica. Metamorfózy zaznievajú postupne v rumunskom Kluži, v Lipsku a na turné so Slovenskou filharmóniou pod taktovkou L. Slovák odznievajú v anglických mestách.

„Suchoň je najtalentovanejším a súčasne najvýznamnejším členom dnešnej hudobnej generácie. Veľkú pozornosť vzbudila jeho opera Krútnava, úspešná aj v štátnej opere v Kluži. S veľkým záujmom sme očakávali predvedenie Metamorfóz. Vynikajúco inštrumentované, vkusom a hrejivým srdcom napísané dielo, ktorého výrazové prostriedky majú veľa príbuzného s francúzskymi impresionistami. Autor však používa pri inštrumentácii svojho variačného diela aj výsledky R. Straussa. Dielo má komplikovanú konštrukciu, je však melodické, oplývajúce menlivými náladami, vládú sa hneď do srdca publika. Suchoň, hoci neprekračuje zaužívané cesty pozdnej romantiky, pôsobí na poslucháčstvo práve úprimnosťou svojho prednesového štýlu, vedomým obchádzaním krajne moderných výstrelkov.“

(Igazgáz lapból, január 1961)

„Skladba má päť častí, na začiatku s dvoma dôrazne lyrickými odsekmi, za ktorými nasleduje vtipné allegro-moderato. Nad vkusnou zvukovou plochou sa rozvíja trojdielne disponované larghetto, zrelá vyvážená veta. Finále (allegro feroce) tvorí najdlhší, avšak trochu obsiahlo podaný a aj primálo ekonomicky inštrumentovaný úsek. Polhodinové dielo je podstatným obohatením súčasnej symfonickej tvorby.

(bulletin lipskej filharmónie, 1963)

„Eugen Suchoň je jedným z najznámejších českých, presnejšie povedané slovenských skladateľov. Je moderným tradicionalistom, ktorého hudba je živá a výrazná. Nepochybne, niektoré z jeho vyspelých skladieb sú známe aj mimo hraníc jeho vlasti, menovite intenzívne dramatická opera Krútnava.“

(J. T. Hill, bulletin „Ipswich civic concerts“, november 1963)

Obohacovanie hudobného prejavu so snahou nachádzať súvislosti medzi rôznymi spôsobmi kompozičnej techniky, ktoré je badateľné už v Svätoplukovi, Suchoň tvorivo rozvíja v ďalšej tvorbe po Svätoplukovi. Z radu týchto diel, poznamenaných spomenutou spoločnou tendenciou, pomerne rýchlo sa dostávajú do sveta posledné dve Suchoňove diela — Rapsodická suita pre klavír a orchester a Šesť skladieb pre sláčiky na zahraničného pódia. Najmä Rapsodická suita sa svojou frekvenciou radí ku Baladickéj suite a Krútnave — vrcholoch to v doterajšom Suchoňovom kontakte so zahraničím. Rapsodickú suitu interpretujú nielen naši umelci, ale zaraďujú ju do svojho repertoáru i zahraniční dirigenti a klaviristi, šíriaci meno Suchoňa a slovenskú hudbu i do končín dovtedy vzdialených (japonský dirigent Takashi Asahina ju uvádzal v Japonsku, a na Filipínach). Bolo by iste zaujímavé zahrnúť do tohto prehľadu kritické ohlasy z týchto oblastí — resp. s prídruženými ohlasmi na rozhlasovú premiéru Krútnavy v mexickom rozhlase, alebo názory na Serenádu po predvedeniach v Južnej Amerike. Musíme sa však uspokojiť

jit dostupnými materiálmi — konkrétne kritikami na uvedenie Rapsodickej suity holandskou klaviristkou Toos Onder den Wijngaarda vo Viedni:

„V Suchoňovom diele sa uplatňuje predovšetkým rytmicky a harmonicky vybrúsená klavírna sadzba, ktorá, pravda, vo veľkolepej interpretácii klaviristky odzrkadlila všetky škály ľudského citu.“

(Express, september 1966)

a na východonemeckú premiéru Renatou Schorler v Erfurte:

„V interpretácii Rapsodickej suity Eugena Suchoňa... imponovala schopnosť prečítania R. Schorlerovej, vložená do zvukovej reči skladateľa. Vďaka svojej muzikantskej impulzivnosti dosiahla reprodukciu, ktorej presvedčivým formovaním bolo poslucháčstvo veľmi citeľne dotreté. Pochopilo, že Suchoňovo úsilie o nové hudobnovýrazové prejavy je spojené s pružnou vitalitou, ktorej je vzdialené každé puntičkárstvo.“

(Erfurt, február 1967)

„Charakter Suchoňovej hudby sa zásadne odlišuje od hudby Janáčka, alebo aj Nováka. Janáčкова hudba je výbušná, navonok podľa citu upriamená, má improvizovaný charakter. Naproti tomu Suchoňova hudba je často melancholická, má však pevnú tektonickú výstavbu. Rapsodická suita pre klavír a orchester patrí k najnovšej Suchoňovej tvorbe. Svojrázny sloh demonštruje v štyroch kontrastujúcich črtách. Introdukcia, pochod, nocturno a skeč rapsodicky dosť voľne na seba nadväzujú. Originálna je myšlienka nechať uprostred nocturna zaznieť menuet v starom slohu — samozrejme moderne inštrumentovaný. Sólový nástroj dostáva síce svoju dominujúcu úlohu, orchester sa však nikde neznižuje na čisto sprevádzajúci aparát.“

(bulletin erfurtského symf. orchestra, február 1967)

Vo viedenskom rozhlase má svoju premiéru aj Šesť skladieb pre sláčiky (vlastne iba prvé štyri skladby cyklu), v interpretácii Bratislavského komorného orchestra pod vedením Vlastimila Horáka. Tamojšia tlač o Suchoňovej skladbe píše:

„Sympatickí hostia zahrli na záver štyri skladby pre sláčiky od toho času najznámejšieho slovenského skladateľa Suchoňa, ktorému sa výrazne podarilo spojiť domáce melodické prvky s prostriedkami Novej hudby.“

(Volkstimme, november 1966)

„Pozoruhodný zvukový zmysel v dosahu modernej radovej techniky preukázal Eugen Suchoň vo svojich pôsobivých štyroch skladbách pre sláčiky.“

(Arbeiter Zeitung, október 1966)

„Štyri skladby pre sláčiky od Suchoňa sú rozdielne. Po stránke zvukovej sú rozhodne zaujímavé, po obsahovej veľmi osobné (3. veta), čiastočne trochu chudočké a konštruované, vcelku sú však prínosom k súčasnej hudbe, hodným vypočutia.“

(Neue Österreich, október 1966)

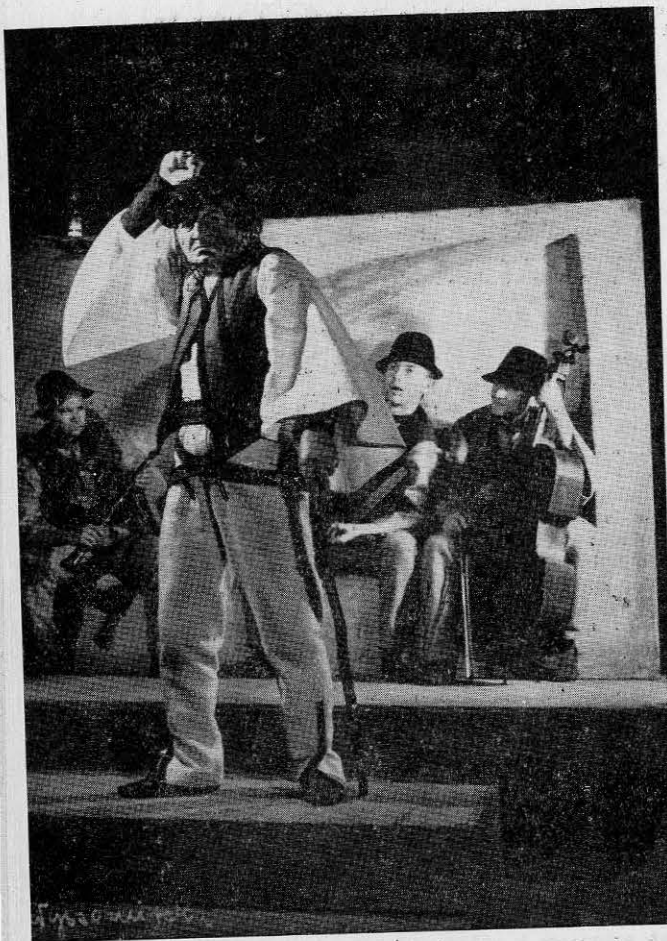
Skladbu má v repertoári aj pražské Novákovo kvarteto, ktoré s ňou účinkovalo v mnichovskom štúdiu pre Novú hudbu. Süddeutsche Zeitung z marca 1967 píše:

„Vkusne začína štvorčastové dielo — proti nervózne sa chvejúcim figúram druhých husiel, odsunutým expresivno monológom prvých, vhodne pôsobí zhustenie troch horných hlasov nad tympanovitým pizzicatom violončela, v tempo di valse rytmicky pikantne sa rozplývajú prvé husle v melodických vrtochoch, podobným spôsobom ako v Stravinského Príbehu vojaka. Veľmi romantickú zvukovú náplň s patetickým čelovým recitálom prejavuje začínajúca sa tretia veta, všetko vyzníeva ľahko a elegicky.“

Popri týchto najnovších dielach odznievajú, samozrejme, aj staršie skladby skladateľa. V posledných rokoch napr. Serenáda op. 5 odzníeva v podaní Izraelského komorného orchestra v Jeruzaleme, warchalovci ju predstavujú sovietskemu a najnovšie španielskemu publiku.

Sonatina odzníeva v podaní dua Sedlák-Macudzinski v NDR. Heideberská kritika zaznamenáva:

„Ako zásluhu treba hodnotiť, že nám účinkujúci predstavili jedného z moderných skladateľov svojej krajiny, ktorý už síce zaujíma medzinárodné postavenie a uznanie, no u nás je ešte dosť neznámy. Suchoň pokračuje ďalej vo veľkej línii Janáč-



Krútnava v Poznani

kovho realizmu. Hudobná časť vyrastá zo slovenského ľudového melosu so svojimi častými alterovaniami, ktoré skladateľ považuje za harmonické interpretovanie vlastnej slovenskej melodiky.“

(Heidelberger Tagblatt, február 1966)

V živej pamäti je nedávna belgická premiéra Krútnavy. Opera si po niekoľkoročnej prestávke opäť razí cestu na európske javiská. Antwerpská kritika nešetřila superlatívami:

„Krútnava je vzácné dielo posledného desaťročia nášho storočia a plne si zasluhuje svoju účasť na tvorbe svetového operného repertoáru. Je to opera moderná, ale bez krajností. Zostáva predovšetkým operou, v ktorej sa pozoruhodne spája dej s hudbou, a to všetko s národným cítením a dušou ľudu. Už dlho sme nevideli v Antverpách operu našťudovanú na takej vysokej úrovni. Jej premiéru môžeme právom zaradiť medzi veľké dni histórie anverpskej opery.“

(Le Matin, apríl 1968)

„Premiéra Suchoňovej opery v nizozemskom znení, prijatá s veľkým a očividne nadšeným záujmom, patrí nepochybne k najkrajším večerom, ktoré členovia a návštevníci opery v poslednom čase zažili. Na prvý pohľad by sme sa pri tejto opere mohli obávať staromódneho melodramatického hudobného stvárnenia a divadelného spracovania. Tu však máme pravý opak. Suchoň tu dokázal, že pravý ľudový svojráz a vernosť tradícii vlastnej krajiny sú ešte vždy veľmi únosné, ak tvorca eposu, ako je tento, vie dané prvky osobne spracovať. Skladateľ sa predstavil ako všestranný, osobne vyhranený a dobrý nástupca Smetanu a Janáčka. Veľmi jednoliate zafarbenie orchestra, nápadne nenásilný prechod z hovoreného divadla k spievanému, bohatosť sólového spevu (Katenina uspávanka) a pútavá polyfónia skvelého záverečného zboru, to všetko sú hodnoty, ktoré udržiavajú dielo ako celok na vysokej úrovni.“

(Gazet van Antwerpen, apríl 1968)

Uvedený prehľad si, samozrejme, nerobí nárok na úplnosť údajov. Snázili sme sa zaznamenať len predvedenia, ku ktorým bol naporúdzí dokumentačný materiál (kritiky, prípadne korešpondencia), už aj z toho dôvodu, aby sme sledovali úvodom postavený cieľ — predstaviť hodnotiaci kaleidoskop názorov, s ktorými sa Suchoňova tvorba v zahraničí stretávala. Preto mnohé predvedenia nie sú spomenuté. Ich štatistický výpočet by iste zabral značné miesto — o mnohých ani skladateľ nevie. Získaný prehľad je pri všetkej triezvosti pohľadu odrazom silnejšieho zástoja, ktorý v zahraničných reláciách zaujíma Suchoňova tvorba a s ňou i slovenská hudobná kultúra. Veríme, že tento zástož sa bude ďalej upevňovať.

LUBOMÍR CHALUPKA

ROZHOVORY S INTERPRETMÍ

Darina ŽURAVLEVA



Narodená 10. októbra 1906 v Starej Turej. Po absolvovaní ľudovej a meštianskej školy v Starej Turej, Bratislave a Topoľčanoch (1912–20) študuje na Štátnom reálnom dievčenskom gymnáziu v Bratislave (1920), kde maturuje v roku 1925.

Od roku 1925–26 študuje na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne odbor dejepis – zemepis. Po absolvovaní fakulty pokračuje v štúdiu na Štátnom konzervatóriu v Brne, kde je od roku 1925/26 mimoriadnou poslucháčkou. Od roku 1929/30 je už riadnou poslucháčkou v triede prof. Máše Fleischerovej, kde tiež v roku 1930/31 absolvoje s vyznamenaním.

Od r. 1931 až do r. 1939 vyučuje na Masarykovej meštianskej škole v Bratislave. Od roku 1932 na Hudobnej škole v Bratislave a od r. 1939 na Hudobnej a dramatickej akadémii. Po poštátnení tohto ústavu na Štátnom konzervatóriu, kde učí dodnes (od 1. septembra 1967 už v dôchodku, v skrátenom pracovnom úväzku 10 hodín).

Pani profesorka, keď sa vrátite v spomienkach do minulosti, aké boli Vaše prvé spevácke prejavy a ako ste sa dostali k štúdiu sólového spevu?

Pochádzam z buditeľskej učiteľskej rodiny. V našej rodine sa veľmi veľa spievalo. Hlavne ľudová pieseň, ktorá bola živiteľkou národného povedomia. Bolo nás päť súrodencov. Všetci sme hrali na klavír a do spevu sme sa zapájali najmä vtedy, keď sa žižila väčšia spoločnosť národnostne citiacich Slovákov.

Prvý raz som sa „spevácky“ prejavila, keď som mala tri mesiace. Na Vianoce sa u nás spievalo a keď všetci prestali spievať, ja som si „spievala“ sama. — Už od malička (ako trojročná) som „tercovala“. — Neskôr, keď sme hrávali divadlo, vynikala som intenzitou svojho hlasu, a tak rodičia pomyšľali na to dať ma študovať spev. Aj v Bratislave na gymnáziu som spievala na rôznych slávnostiach a tu si ma všimol riaditeľ gymnázia dr. Bohdan Haluzický, ktorý ma odporúčal študovať spev. A tak v sexte som súčasne začala navštevovať Hudobnú akadémii. Tu som študovala klavír u prof. Almy Zochovej a spev u prof. Egema. Neskôr som však od neho odišla, pretože jeho metóda mi nevyhovovala (hoci uznávam jeho pracovné výsledky u iných).

Už pred skončením vysokej školy v Brne som bola zapojená do koncertnej činnosti v Brne i na Slovensku. Profesor dr. Vladimír Helfert usporiadal hudobné večierky a pri tej príležitosti ma často žiadal, aby som na nich vystupovala. Tak som sa zoznámila s tvorbou mladých moravských skladateľov, ktorých diela som predvádzala (Balcar, Štedroň, Blažek, Kunc, Kvapil, Petrželka, Janáček a iní). Oboznámila som sa tiež s českou klasickou literatúrou a vždy som spievala slovenské piesne.

Potom ste však začali pôsobiť ako pedagóg. Aké boli Vaše pedagogické začiatky?

Zaujímala som sa o pedagogickú prácu. Uchádzala som sa o druhé miesto na Hudobnej akadémii v Bratislave, ale tam bolo zlé hmotné zabezpečenie, takže som sa môjho zámeru vzdala. Predsa som však chcela zostať v centre hudobného života, zapojiť sa do koncertného života, a preto som prijala miesto na Masarykovej škole. Na Hudobnej škole som tiež suplovala za prof. Strelcovú, ktorá odišla do Brna. Od roku 1935 aj na Hudobnej a dramatickej akadémii, kde moju prácu sledoval prof. Kafenda, na ktorého mám skutočne tie najlepšie spomienky. On ma potom poveril, aby som vyučovala tiež na Hudobnej akadémii; po smrti prof. Egema ma vymenovali na jeho miesto.

Aká bola vtedy situácia v našej speváckej pedagogike?

Z hľadiska potrieb slovenskej speváckej triedy toho bolo vtedy málo. Rozhodne tu bolo veľa čo dopĺňať tak v hlavnom predmete, ako i vo vedľajších disciplínach. Musela som často začínať od základu. Majúc na zreteli krásu a bohatstvo slovenského jazyka, snažila som sa budovať spevácku výučbu na základoch slovenskej fonetiky. Nadväzovala som na jazykovedné práce Matice slovenskej, prof. Dobrovského a Stanislava. Musela som takmer od základu vypracovať skriptá pre metodiku spevu a pod. Nebolo tiež temer žiadnych prekladov textov (spievalo sa hlavne v češtine a origináli) a tak, hoci nie som poetka, začala som ich prekladať sama.

Popri pedagogickej činnosti ste sa venovali koncertnému spevu ako naša prvá koncertná speváčka. Na ktoré podujatia si v tejto súvislosti spomínate, ak máte vymenovať tie najvýznamnejšie? Aký repertoár ste tam spievali?

Zväčša to boli slávnostné príležitosti, kde sa servirovala slovenská kultúra, či už hudobná alebo tiež slovesná. Na každý z týchto koncertov si spomínam s láskou, pretože som v koncertnom speve vykonávala priekopnícku prácu (často za minimálny honorár, alebo som jeho časť venovala na dobročinné účely).

Debutovala som na koncerte v Krakove (október 1927). Vtedy som ešte nebola poslucháčkou konzervatória. Tento koncert bol zájazdom slovenských umelcov do Poľska. Spievala som tam Schneiderove piesne z cyklu Slzy a úsmevy a tiež slovenské ľudové piesne.

Absolvovala som aj koncerty s dr. Aloisom Kolískom, kde on prednášal (bol majstrom slova) a ja som spievala piesne ako ukážky. Interpretovala som piesne Dvořáka, Bellu, Kafendu a iných. Podobné koncerty som neskôr robila aj s Karolom Plickom, kde slovenské piesne počúvali poslucháči zo záznamu (tak ako ich Plicka nahral v teréne) a tiež v mojej interpretácii, tak ako ich spracoval Vítězslav Novák v Slovenských spevoch.

Z príležitosti 90-tych narodenín J. L. Bellu v roku 1933 konal sa v Redute koncert, na ktorom som premiérovito spievala sólo v kantáte Divný zbojník pod taktovkou jeho syna Siegfrieda. Pri oslavách jeho storočnice som spievala 1. X. 1943, tentoraz s dirigentom Krešimirom Baranovičom, pieseň Môj cintorín a sólo Kráľky v svadbe Jánošíkovej.

Na prvom komornom koncerte v rámci koncertov Slovenského rozhlasu 29. októbra 1943 z príležitosti 60-tin Frica Kafendu, spievala som jeho piesne na texty Sv. H. Vajanského. V roku 1940, keď Slovenský rozhlas začal s tzv. elitnými koncertami zo skladieb slovenských skladateľov, spievala som Suchoňove Nox et solitudo. Pri klavíri bol prof. R. Macudzinský.

Bolo toho skutočne veľa. Ako vidno, inklinovali ste hlavne k interpretácii piesňových cyklov. Často to boli priamo novinky.

Áno. Často to bolo skutočne robené zo dňa na deň, keď boli partitúry ešte — ako sa vraví — vlhké. Práve preto sa mi mnohé z nich vytratil z pamäti. Spomínam si však na tieto:

E. Suchoň: Nox et solitudo

J. Cikker: Piesne o matke

A. Očenáš: Moja rodna

Š. Jurovský: Muškát

A. Moyzes: Detské piesne a iné, z ktorých mnohé napokon ani nevyšli, iba sa pri rôznych príležitostiach spievali. Za vynikajúcu interpretáciu sa mi skladatelia často odvdáčili vlastnoručne venovaným exemplárom svojich skladieb.

A čo nahrávky?

Mnoho nahrávok sa stratilo (medzi nimi tiež nahrávka Piesní o láske D. Kardoša) a mnohé sa zotreli, pretože po vojne bol nedostatok pásov. Prekrásna však bola hlavne nahrávka Nox et solitudo s Krešimirom Baranovičom.

S akými umeleckými telesami a umelcami ste účinkovali?

Boli to hlavne Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, kde som spievala pod všetkými dirigentami, ktorí tam pôsobili (Fr. Dyk, K. Schimpl, K. Baranovič, F. Babušek). Spievala som s týmto telesom jednak na koncertoch, jednak pri priamych prenosoch z rozhlasu. Najväčším zážitkom (a súčasne mojou interpretačnou labuťou piesňou) bolo predvedenie Nox et solitudo s orchestrom Slovenskej filharmónie za vedenia Václava Talicha 18. novembra 1949. Tento koncert sa niekoľko ráz opakoval.

Zo spevákov: dr. J. Blaho, A. Flögl, B. Jevtušenko, H. Bartošová, neskôr Š. Hoza a iní.

Určite o Vás prejavilo záujem aj divadlo. Ako to, že ste nezakotvili na opernej scéne?

Ešte v ranom speváckom vývoji ma dr. Bohdan Haluzický zaviedol k Oskarovi Nedbalovi. Ani nie tak pre angažmán, ako skôr preto, aby Nedbal poznal vtedajšie slovenské spevácke talenty, s ktorým by mohol v budúcnosti počítať. Ja som bola vtedy ešte v maturitnom ročníku na gymnáziu a iba dva roky som študovala spev. Po absolvovaní konzervatória bol môj vzťah k divadlu stlmený nežičlivým postojom môjho manžela k opernej dráhe.

Od roku 1953 sa venujete už iba pedagogickej práci. Čo Vám zabránilo pokračovať v koncertnej speváckej činnosti?

Prestala som spievať po prekonaní vážnej pľúcnej choroby. Dostavili sa určité zábrany, ktoré ma hatili v ďalšej speváckej činnosti, a preto som sa plne venovala pedagogickej práci.

Ostaneme teda pri pedagogických otázkach. Na čo považujete kľasť podstatný dôraz pri výchove speváka?

V prvom rade, aby sa pracovalo na stavbe a technike v hlasovom vývoji v paralele s tými metódami, ktoré sú v tomto odbore najprogresívnejšie. Technika hlasu sa musí postaviť na vedecké základy, ktoré v predchádzajúcich rokoch výskum hlasu z hľadiska fyziologického a psychologického posunul značne dopredu.

Tieto momenty možno dominantne využiť hlavne pri zmocňovaní sa súčasnej hudby, pretože táto kladie špeciálny nárok na technickú i výrazovú zložku speváka.

Snažím sa o jasné formulácie pojmov pri vypracovávaní metodických postupov a pri zdolávaní technických problémov spevu.

Dôležitý je tiež individuálny prístup ku každému hlasu.

Vylučujem akékoľvek šablónovité metodické postupy a ich unifikáciu.

O kvalite Vašej práce svedčia Vaši žiaci...

Väčšina z nich zakotvila na opernej scéne —

v SND: M. Kurbelová (Meierová), N. Hazuchová, dr. G. Papp, I. Jakubek, G. Zelenay, A. Martvoňová,

v Košiciach: H. Štubňová (Likérová), E. Šmáliková, L. Neshyba

v Banskej Bystrici: F. Caban, T. Babjaková

niektorí pôsobia ako pedagógovia —

prof. I. Černecká, V. Rojková, L. Benková, D. Dubská a iné

niektorí spievajú v zbere SF: V. Proková, N. Novotná, M. Šedo, M. Mináriková a iní ostatní pôsobia v divadelných zboroch, v rozhlase a inde.

Ako vyzerá situácia v dnešnej vokálnej pedagogii v širšom zmysle?

Poukázala by som na jeden dosť podstatný moment. Na konzervatórium prichádzajú ľudia často ako úplní analfabeti, i keď s dobrými, ale často poškodenými hlasmi. Príčinu vidím v tom, že v dôsledku zúženia hudobnej výchovy, detí, ktoré spievali napr. v rôznych detských zboroch a súboroch, boli nesprávne vedené a zničili si hlasy už v tomto ranom štádiu. Preto tiež naše popredné súbory majú speváckych pedagógov. V tejto súvislosti som sa aj ja ponúkala usporiadať rôzne kurzy, prednášky a pod.

Na konzervatóriu sú už potom odborne vedení, a to v tom najlepšom zmysle, pretože naše konzervatória patria medzi popredné európske hudobné ústavy.

Popri pedagogickej práci ste, pani profesorka, zastávali rôzne funkcie...

Až do posledného obdobia som bola vedúcou speváckeho odboru konzervatória a členom jeho umeleckej rady. Okrem toho som pôsobila v rôznych porotách — v r. 1954 vo Festivalovom výbore Pražského jara pre národnú spevácku súťaž Emy Destinovej a Karla Buriana, v roku 1955 ako člen prípravného výboru celoštátnej konferencie spevu v Prahe, v roku 1957 ako člen poroty pre Festival mládeže v Moskve a v mnohých iných.

Dňa 27. marca 1962 udelila vláda ČSSR profesorke Darine Žuravlevovej za vynikajúce výsledky v socialistickej výchovnej a vzdelávacej činnosti a za mimoriadne obetavú verejnú činnosť čestný titul Zaslúžilá učiteľka.

Zhovárал sa Štefan Klimo ml.

Hudobný život

Aida so smútočným flórom

Giuseppe Verdi: Aida
Dirigent: Boris Velat
Režisér: Kornel Hájek a Juraj Fiedler
a. h.
Scéna: Ján Hanák
SD Košice

Dňa 4. a 6. apríla 1968 boli dve premiéry Verdiho Aidy v košickej opere poznamenané osobitou atmosférou. Málokedy v živote som sedela na podobných premiérach s tak protirečivými pocitmi, s toľkými otázkami večnej filozofie o osudoch človeka, o živote a zmysle jeho práce, o možnostiach kolektívu a vôbec o problémoch sebapoznávania tak jednotlivca, ako i kolektívnej práce a ľudstva vôbec. Nevyplývalo to len z celkovej politicko-spoločenskej situácie, v ktorej každý z nás v tej obrodnej jari 1968 hľadal svoje miesto, hodnotil vykonanú cestu a optimisticko-pesimisticky vytváral si perspektívy do budúcnosti. Iste aj toto som si priniesla zvonku na premiéry slávnostnej Verdiho Aidy. Ale to podstatné pri atmosfére premiéry spočívalo v samotnej problematike košickej opery. Operný súbor na týchto premiérach akoby symbolicky sa bol rozlúčil s celoživotným dielom svojho dlhoročného režiséra a krátky čas aj šéfa Kornela Hájka. Aida patrila k prvým režijným dielam K. Hájka v košickom divadle (15. februára 1951) a bola aj jeho posledným umeleckým dielom, ktoré sa mu už však nepodarilo doviest do konca. V dejinách našej opery vznikol ojedinelý prípad, v ktorom ťažko presne rozlíšiť, čo ešte je dielom a zámerom jedného režiséra, a čo už dielom režiséra, ktorý nastudovanie priviedol na scénu. Krátky čas, ktorý mal k dispozícii „zaskakujúci“ režisér Juraj Fiedler z Prahy, hovorí za to, že celkový zámer inscenácie patrí ešte Kornelovi Hájkovi a Juraj Fiedler ho len dotiahol do konca. Dve inscenácie Aidy Kornela Hájka v Košiciach rámcujú jeho celoživotné dielo, predstavujú nám jeho estetické krédo v rokoch 1950—1958 a osudy jeho poslednej inscenácie symbolicky

naznačujú, že nechal nám svoje celoživotné dielo nedokončené, že nám ešte mohol veľa povedať, keby...

Kornel Hájek zomrel 8. marca 1968. Narodil sa 21. októbra 1920 v Kružľovskej Hute, okres Bardejov, študoval na gymnáziu v Košiciach a v Prešove, na filozofickej fakulte v Bratislave. Choré srdce umelca náhle urobilo bodku za životom človeka, ktorý sa celý zasvätil službe umeniu a ktorý umelecky rástol s mladým košickým operným súborom. Pracoval v ňom od roku 1949 najmä ako režisér. Spočiatku aj ako dramaturg a v rokoch 1962—1966 aj ako šéf spevohry. Patrí teda k výrazným osobnostiam, ktoré formovali tento umelecký súbor, ktorému dávali tvár i farbu, kvalitu i kvantitu. V čase príchodu do košickej spevohry v atmosfére socialistického realizmu vedel nájsť svoju skutočnú reč pre Fausta a Margarétu (1950), pre Čerta a Káču (1950), pre Šárku (1950), pre Aidu (1951), alebo v rokoch šesťdesiatych pre baladické pochopenie Cikkerovho Jánošíka (SND Bratislava), a moderné ponímanie Cikkerovho Vzkriesenia. Boli roky, keď stagnoval, keď robil to, čo jeho naturelu nevyhovovalo. Zdalo sa mi však, že v posledných inscenáciách naberá nový dych, že sa chce vzniesť k novému rozletu, k novým výrazovým prostriedkom opernej réžie bez odklonu od svojich základných estetických názorov, v podstate realistických. V osobe Kornela Hájka odišiel operný režisér nielen košickej spevohry, ale celému slovenskému hudobnému životu. Slovenská opera má ešte málo vyhranených režisérov, medzi ktorými K. Hájek vynikal osobitým zmyslom pre výtvarné cítenie, svetelné efekty a funkčnosť masových scén. Odchod K. Hájka je tým bolestivejší, že odišiel nám v ňom človek literárne činný aj ako prekladateľ početných operných libriet. Pre košickú spevohru je jeho odchod obzvlášť bolestivý: košická opera dnes nemá ani jedného režiséra — pred tromi rokmi mala ešte dvoch.

Vlastná inscenácia Aidy je založená na princípe grand opery, samozrejme, v priestorových možnostiach košického javiska a vôbec košického súboru. Náznaková gigantnosť egyptského prostredia na scéne J. Hanáka prispela k monumentalizácii jednotlivých obrazov, ale súčasne sťažila dynamickjšie využitie masových scén. Rekvizitami preplnené javisko však k podstatnej miere prispelo k dobrému akustickému vyzneniu výkonov sólistov a zborov, menej však už niektorým baletným vložkám. O úspech premiér sa najviac zaslúžil výkon orchestra pod vedením Borisa Velata, ktorý celú operu dirigoval spamäti a podal jeden zo svojich najlepších dirigentských

výkonov počas svojho účinkovania v košickej spevohre. A v záujme spravodlivosti treba dodať, že viac na prvej ako na druhej premiére.

K ďalším prominentom predstavenia Aidy treba zaradiť poľského tenoristu z Krakova Boleslava Pawlusa. Napriek tomu, že jeho hlasovému zafarbeniu „nesedi“ rola hrdinského tenora typu Radamesa, podal jeden zo svojich vrcholných výkonov v Košiciach. V poslednej sezóne tu pôsobí ako stály hosť v operách Madame Butterfly, Don Carlos, Turandot atď. a priam altruisticky prispieva k zvyšovaniu umeleckej úrovne košickej spevohry. Možno povedať, že sa stal miláčikom košického operného obecnstva. Radames, spievaný po taliansky, svedčí o európskych kvalitách tohto poľského speváka. Ani Július Regec v postave Radamesa nesklamal — vydal zo seba všetko, aby úspešne zvládol túto postavu. Alternujúce Aidy — Gita Abrahámová a Eva Šmáliková — boli rovnocennými partnerkami, hoci na premiérach sa mi herecký a spevácky výkon G. Abrahámovej zdal presvedčivejší.

O úspech predstavenia sa zaslúžili všetci

Rumuni v Bratislave

Mimo rámca abonentných koncertov SF vystúpil v Bratislave dňa 16. apríla 1968 Symfonický orchester rumunského rozhlasu a televízie. Bratislavskému publiku sa predstavil s nasledovným programom:

Paul Constantinescu: Svadby v Karpatoch (súita).

Sergej Rachmaninov: 2. koncert c mol pre klavír a orchester, op. 18.

Johannes Brahms: IV. symfónia e mol, op. 98.

Súita P. Constantinescu ťaží z folklórneho materiálu. V tejto miestami k expresii inklinujúcej hudbe dokázal orchester svoj cit pre rytmus a svojráznu melódiku a označil nás so skladbou predstaviteľa rumunskej školy, ktorého tvorba má korene v domácej tradícii.

Sólista 2. klavírneho koncertu S. Rachmaninova Dan Grigore je typom technicky rutinovaneho klaviristu, ktorého prejav je usmerňovaný intelektom. Tento moment

účinkujúci, z ktorých treba osobitne spomenúť hostujúceho Juraja Martvoňa v úlohe Amonasra (alternujúci Anton Hucík), Daniela Suryová v roli Amneris, Lucia Ganzová (B. Hanáková), v úlohe kňažky a ďalší.

Košická Aida napriek smútočnej atmosfére v košickej spevohre bola úspešným predstavením, ba vyvrcholením opernej sezóny. A to je najlepším piätym aktom za režisérom Kornelom Hájkom.

Celkove možno povedať, že operná sezóna v Košiciach 1967—1968 sa niesla v znamení talianskej opery a že umelecká úroveň jednotlivých predstavení súvisela s hostujúcimi zahraničnými sólistami. Začala úsmevným a veľasľubným Cimarosovým Tajným manželstvom, pokračovala Donizettiho Luciou z Lammermooru a vyvrcholila Verdiho Aidou. Kalibov zločin K. Hábu tvoril záver sezóny. Úprimne sa priznám, že od tejto sezóny a od košickej opery som očakávala viac. Dve úspešné inscenácie pre operný súbor v Košiciach za jednu sezónu, to je málo.

Mária Potemrová

bol zastúpený aj v jeho interpretácii klavírneho partu. No zvlášť vynikli tie miesta, kde sa nechal klavirista „uniesť“ a viesť vlastnou muzikalitou. Jeho poňatiu Rachmaninova nemožno vyčítať nejaké väčšie nedostatky, iba miestami azda väčší dôraz na technickú stránku partu, na úkor výrazu.

Ak máme hodnotiť výkon orchestra, môžeme o ňom vysloviť iba slová uznania a chvály. Od začiatku až do konca koncertu (hlavne v plastickej a s mimoriadnym prednesom predvedenej Brahmsovej IV. symfónii) hral so zánietením, vedený dirigentom Emanuelom Elenescu, ktorému nemožno poprieť schopnosti skúseného dirigenta-stvárňovača. Zaujal predovšetkým kvalitou orchestrálného zvuku, v ktorej dominovali najmä dychové nástroje (hlavne intonačne čisto hrajúce a kvalitou tónu vynikajúce plechy).

Stefan Klímo ml.

Večer francúzskej a slovenskej hudby

Západoslovenská krajská organizácia Zväzu slovenských skladateľov a Slovenský hudobný fond usporiadali v nedeľu 21. apríla večer v Dome ČSP vydaný Večer francúzskej a slovenskej hudby, ktorý sa tešil záujmu obecnstva a navyše mal vysokú interpretačnú úroveň. Ťažiskom koncertu bol recitál znamenitého francúzskeho flautistu prof. Jeana Pateru, ktorého rovnoprávnym partnerom pri klavíri bol spoľahlivý a precízny doc. Rudolf Macudzinski. Na výkone francúzskeho hosta upútala predovšetkým bezpečná technika, vynikajúca intonácia, vrúcny, bezprostredný prejav ukázaného, no plnokrvného hudobníka. Patero predniesol tri diela svojich krajanov — Blochov *Dans palmeraie* a Niverdove *Nérides*, ktoré intenzívne pripomínali svojim zvukovým a dynamickým tieňovaním impresionizmus a Sonátu pre flautu a klavír od Francisa Poulenca s výraznými neoklasickými tendenciami.

Tvorbu slovenských skladateľov pre flautu reprezentovala staršia, sukovsky ladená Sonatina pre flautu a klavír od Pavla Šimaia, známa, zvukove zaujímavá Parikova Sonáta pre sólovú flautu a Očenášovo *Concertino* pre flautu a klavír.

Recitál francúzskeho umelca spestrilo premiérovanie Očenášovho *Klavírneho tria* pre husle, violončelo a klavír, pričom sme sa súčasne stali svedkami i prvého verejného vystúpenia *Klavírneho tria VŠMU* v obsadení: Miloš Starosta (odborný asistent školy), Peter Michalica a Juraľ Alexander (poslucháči VŠMU). Tento ansámbl

má vo vynikajúcich kvalitách svojich hráčov všetky predpoklady vyrásť raz na trio zahraničného ohlasu. Okrem toho sa pre ich existenciu vytvorila veľmi priaznivá situácia, pretože okrem tria sólistov SF (ktoré sa rozpadlo a snahy o jeho renesanciu pribratím nových členov sa nestretli s trvalejším úspechom) niet na Slovensku sústavnejšie koncertujúceho komorného súboru takéhoto obsadenia. Výkon tria niesol známky dôkladnej prípravy a pribojného muzikantského ctenia.

V premiérovom *Triu*, súdiac podľa jediného dojmu, ukázal sa Očenáš ako skladateľ, ktorý kladie tentoraz do popredia výrazu celkový dojem z diela, z komplexu jeho jednotlivých častí; striedajú sa medzi sebou podľa princípu suitového pohybového kontrastu. Hudobný prúd rozvíja sa na pomerne kratších plochách prevažne tradičnými technikami a autor predovšetkým sleduje cieľ dosiahnuť sústredený, napätý výraz, ktorý sa v prvých troch častiach rozvíja akoby v tvare veľkého dynamického oblúku vracajúceho sa späť k počiatočnému bodu. Finále je budované zrejme so snahou, aby sa tento princíp uzavretosti vzťahoval v širšom slova zmysle aj na celú skladbu; po „zlatom reze“ sa v kóde finále ako reminiscencia reprízuje počiatočná melancholická myšlienka 1. časti, prednášaná sláčikovými nástrojmi.

Vladimír Čížik



Referáty z Bratislavských hudobných slávností — vzhľadom na ich rozsiahlosť — prinesieme v budúcom čísle.

Dva pozoruhodné koncerty

21. apríla 1968. Koncertná sieň SF. *Cantores in Ecclesia* (Anglicko), umelecký vedúci Michael Howard, Sprievod a sólo na organ: Gillian Weir. Program: Claudio Monteverdi: 4-hlasná omša a capella, John Bull: *Fantázia pre organ*, Thomas Tallis: *Sancte Deus*, William Byrd: *Haec dies*, *Ne irascaris*, *Civitas sancti tui*, *Tu es Petrus*, Anton Bruckner: *Ave Maria*, *Tota pulchra*, Hugh Wood: *Capriccio op. 8*, Francis Poulenc: 4 responzória Svätého týždňa.

V pôvodnom pláne bratislavských podujatí 4. cyklu tento koncert bol až na treťom mieste. Prvé dve matiné však odpadli, a tak vystúpenie anglického ansámblu stojí v štruktúre bratislavských koncertov ojedinele. 16-členný zbor nie je madrigalovým súborom bežného typu. Jeho príslušníci vďaka znamenitému speváckemu vzdelaniu sa využívajú ako profesionálni sólisti. Tieto veľké možnosti sa odzrkadľujú v celkovom štýle prejavu a v prístupe k interpretácii. Ďalšou zvláštnosťou, ktorá podmieňuje osobitý charakter súboru, je skutočnosť, že zo 16 spevákov je iba 5 žien, a že v 4-hlasnej faktúre nižší ženský part (alt) spieva iba jedna speváčka unisono s fístulami 3 mužov. Sotva možno povedať, že je to azda cnosť z núdze. Ide skôr o vedomý zámer, ktorý podmienuje dobová prax, keď vysoké hlasy spievali kastráti.

Dramaturgia vychádzala z propagácie tvorby anglických skladateľov. V prvej časti to bola cirkevná zborová tvorba renesančných majstrov Thomasa Tallisa a

Williamu Byrda i Bullova organová fantázia. G. Weirová, víťazka Medzinárodnej súťaže v St. Albans r. 1964, je organistkou svojrázneho prejavu a vypestovaného slohového ctenia. S veľkým úspechom interpretovala nielen starú hudbu (sóla i sprievod), ale aj dielo avantgardného krajanu Hughu Wooda.

Pri všetkej vysoko umeleckej úrovni celého programu pre náš vkus a ctenie najväčším zážitkom a naprítťažlivejším dielom bola náročná úvodná Monteverdiho omša. Celkove spevácke čísla programu zameriavali sa výlučne na cirkevnú tvorbu. Bezpečná technika, spoľahlivá intonácia, veľký dynamický rozsah, zrejme špeciálne školenie i vedenie spevákov k interpretácii prevažne starej hudby je podhubím, z ktorého vyrástá nenútený, majstrovský, plne disciplinovaný a vysoko umelecký prejav súboru. S prihliadnutím na počet členov zvuk súboru je obdivuhodne plný, sýty, vyrovnaný, ohybný (vo fortissimách), napr. v Brucknerovi znie ako organ.

2. júna 1968. Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca. Komorný orchester Všeľvazového rozhlasu a televízie (ZSSR), umelecký vedúci Alexander Vasilievič Kornejev. Program: Ludwig van Beethoven: *Septeto Es dur*, op. 20 pre husle, violu, čelo, kontrabas, klarinet, fagot a lesný roh; Paul Hindemith: *Malá komorná hudba pre 5 dychových nástrojov* op. 24, č. 2 (flauta, hobo, klarinet, fagot, lesný roh), W. A. Mozart: *Kvarteto D dur pre flautu, husle, violu a čelo* (Köchel 285), Nikolaj Sidelnikov: *Ruské rozprávky pre 12 nástrojov*.

S označením orchester v názve tohto súboru, nebyť Sidelnikova, sotva by sme mohli súhlasiť, i keď, pravda, išlo skôr o zhodu okolností, že v prvých troch skladbách je menšie obsadenie. Tento vynikajúci súbor je združením vynikajúcich jednotlivcov so znamenitou technikou, kultúrou tónu a muzikantským elánom. S uznaním musíme konštatovať dôraz hráčov na zvukovú vyrovnanosť a na presnosť súhry vo veľmi rýchlych tempách. Najväčším problémom ich interpretácie je však sklon k virtuóznemu preexponovávaniu temp a miestami prílišná intenzita tónu u niektorých nástrojov pri sólistickom prednášaní tém (najmarkantnejšie u čelistu).

I napriek vynikajúcim kvalitám všetkých členov, s najvyšším uznaním musíme hovoriť o umení A. V. Kornejeva. Tento per-

fektný flautista, počínajúc r. 1953 — keď získal jednu z prvých troch cien v súťaži dychových nástrojov na Pražskej jari — patrí k pomerne častým hosťom tohto festivalu.

V konfrontácii s predchádzajúcimi ansámbliami BHS, ktorých spoločnou črtou bola prevaha sláčikov, tento orchester možno prirovnať sčasti ku Kyjevskému komornému orchestru z týchto príčin: vysoké technické majstrovstvo obidva súbory vedie k prílišnému zveličovaniu temp a ku sklonu k menším alebo väčším romantickým nánosom pri interpretácii klásokov.

Tieto črty sa v plnej miere uplatňovali v úvodnom Beethovenovi, z ktorého najmä Menuet mal tempo zodpovedajúce skôr Scherzu, podobne ako nasledujúca časť Andante con variazioni. Ináč po stránke

intonačnej, artikulačnej bol výkon hráčov viac ako solídny (vyzdvihnime aspoň krásne sólo lesného rohu v predposlednej časti). Hindemith imponoval vzácnou jemnosťou akordického sprievodu pod veľmi plastickým a vrúcny vedením hlavnej melódie (napr. v 3. pomalejšej časti), ako i suverénou precíznosťou synkop v nasledujúcej rýchlejšej časti. Škoda, že i v tejto časti prejavovali sa tendencie k virtuozite. Najlepším číslom programu bol Mozart, v ktorom vynikal už spomínaný A. Kornejov. Jeho vynikajúca umelecká osobnosť sa prevažnou mierou podieľala na vysokom stupni štýlovej čistoty interpretácie. Brillantné tóny flauty nikdy nestrácali lahodnú svietivosť, presnú artikuláciu; vedúce postavenie perfektného flautistu umožnilo držať na uzde i virtuózne tendencie ostatných (napr. vo finále).

Sidelnikovove Ruské rozprávky pre 12 nástrojov (okrem uvedených dychov a slá-

čikov ešte vibrafón, bicie a klavír), ktoré sú programovým sledom 9 častí, reprezentovali umelecké výboje sovietskej avantgardy. Popri niektorých netradičných zvukových efektoch — inšpirovaných miestami zaiste i vynikajúcimi technickými možnosťami hráčov, najmä dychárov — predstavuje toto dielo akýsi kompromis — pokus o syntézu najrozličnejších štýlov (Stravinského, Hindemitha, Gershwinu a i.) s domácim folklórom. O bohatej zvukovej fantázii skladateľa svedčia mnohé jednotlivosti diela. Ako celok pôsobí však skladba skôr eklekticky ako priebojne. Vysoko treba však vyzdvihnúť vzorovú, perfektne vybrúsenú interpretáciu so širokým spektrom dynamických a výrazových odtienkov, čo najmä v partiách, kde dynamický parameter stál v popredí (dynamický obľúk ostinatých motívov v klavíri) pôsobilo nanajvýš účinne.

Vladimír Čížik

SF VO FRANCÚZSKU

Nazdávam sa, že zájazd Slovenskej filharmónie do Francúzska bol dosť slušne propagovaný v dennej tlačí, a tak podrobné údaje v tomto stručnom článku uvádzať nemusím. Bol to zájazd veľmi zaujímavý a z mnohých hľadísk poučný.

Predovšetkým francúzska hudobná kritika. Vychádza hneď ráno po koncerte v krajoých a miestnych novinách. Píše sa v celkom inom štýle, ako sme zvyknutí u nás. A pritom sa skutočne nedá povedať, že by bola neoborná. Len akosi viac registruje to kladné a menej číha na nedostatky. Francúzsky kritik (ale nielen francúzsky, to som pozorovala i v iných západných štátoch!) si nemyslí, že svoju odbornosť dokumentuje len tým, že bude mať čo najviac výhrad a pripomienok. Skôr preháňa v superlatívoch a neváha napísať, že „bohovia z neba zostúpili, aby obecnstvu predložili Mozarta, Haydna a Beethovena“.

Ale Slovenská filharmónia hrala skutočne výborne. Ako vždy v zahraničí, kde každý jednotlivec sa dokonale sústreďí, lebo cíti akúsi zodpovednosť za reprezentáciu našej kultúry. Samozrejme, nie všetky koncerty mali rovnakú úroveň. Niektoré boli vynikajúce, iné poznačené únavou, ale i v tomto prípade boli výkony veľmi dobré. Dr. Ľudovít Rajter dirigoval všet-

kých sedem koncertov s obdivuhodnou sviežosťou. Vyšiel mu znamenite najmä Dvořák (VIII. symfónia G dur), Beethoven (Eroica) a Cikker (Meditácie).

Veľmi zaujímavá bola reakcia obecnstva na Cikkerovo dielo. Hralo sa v dvotísícovom meste Saint Étienne, kde je konzervatórium a veľmi vyspelé obecnstvo. Preto tu bol jediný usporiadateľ, ktorý prijal toto súčasné slovenské dielo. Podotýkam, že interpretačne to bolo najlepšie predvedenie, aké som doteraz počula. Bola som úplne fascinovaná a myslím, že len tam som v plnej miere pochopila hĺbku tohto diela. Ale pre étiencke obecnstvo to asi bolo príliš moderné, pretože pri prvých taktach vznikol neklud, bezradné pohľady a údiv. Potom obecnstvo spozornelo a nakoniec bolo badať sústredený záujem. Po odznení sa ozval frenetický potlesk. Cikker chytil Francúzov za srdce.

„Prenikanie“ do Cikkeru, ktorý pre nás vôbec nie je šokujúci, je dôkazom, že takáto dramaturgia je dosť konzervatívna. Nielen v menších mestách, ale i vo výše miliónovom Lyone. Po prvý raz vôbec tam odznela Šostakovičova V. symfónia, ktorá je predsa na Západe dosti hraná. Ale v programoch koncertov v Lyone sa neobjavuje ani Parížska šestka o Messia-

novi alebo Boulezovi ani chýru! Francúzska hudba sa tu končí Debussym a Ravelom.

Veľmi dobre sa vo Francúzsku uviedol Milan Bauer. Hral veľmi štýlovo Haydna a výborne Dvořáka, najmä v Lyone. Obecnstvo i kritika ho vysoko ocenili a musel pridávať. Vybral si časť z Bachovej sólovej sonáty.

Väčšina koncertov sa konala v divadlách. V každom väčšom francúzskom meste je pôvabné divadlo, hoci profesionálnych divadelných súborov je málo. V divadelnej budove je každodenný program, ktorý tvoria popri divadelných predstavách prevažne koncerty. „Stále scény“ teda nie sú našim vynálezom, len to robíme horšie, ako to robia inde, pretože naše stále scény v Trnave a v Spišskej Novej Vsi zásadne odmietajú usporiadať koncerty, vraj to nie je ich poslaním. Usporiadateľom však za „mierny“ poplatok prenajímajú sálu. V tomto prípade mi nie je jasné, kto koho „predbehol“.

Som si vedomá, že tento v poradí už tridsiaty prvý zahraničný zájazd Slovenskej filharmónie nepatrí medzi najvýznamnejšie, no napriek tomu svoje opodstatnenie má. Slovenská filharmónia prenikla do Francúzska a pán Werner, ktorý zájazd sprostredkoval, bol tak spokojný, že chce so Slovenskou filharmóniou rátať i v budúcnosti. Lúčil sa s nami so želaním, aby sme sa nabudúce stretli v Paríži.

Anna Kovářová

SKUPINA K

Po prvý raz v histórii plzenskej odbočky Svazu sa vo februári t. r. uskutočnil skupinový koncert. Verejnosti sa na ňom predstavila štvorica autorov združených v novozaloženej tvorivej skupine K. Jej členovia nie sú stúpenkami žiadneho manifestu ani ortodoxní prívrženci žiadnej zo súčasných kompozičných techník, aj keď mnohé z ich princípov čiastkovým spôsobom absorbovali a zužitkovali vo svojich dielach. Tým jednotiacim faktorom,

ktorý ich navzájom spojil do vyhraneneho tvorivého kolektívu, bolo spoločné štúdium u prof. Kabeláča, v širšom zmysle teda akési spoločné vyznanie obdivu ich bývalému učiteľovi. Týmto zameraním je v mnohom určený aj charakter hudby, ktorú píšú a ktorá aj zaznela na ich premiérovom večere.

Najmladší zo skupiny — dvadsaťdeväťročný Ján Slimáček — sa na koncerte uviedol Tromi štúdiami pre klavír a už predtým predvedeným Klavírnym kvartetom z r. 1965. Sympatickou črtou oboch skladieb je triezvy výber a spôsob spracovania materiálov, ich hudobná reč je bez banalizujúcej mnohovravnosti, súčasne však miestami pociťujeme aj jej zvukovú a výrazovú uniformitu, chýbajú jej ešte patričné kontrastné protipóly. Z prác o rok staršieho Jána Málka zaznelo Sláčikové kvarteto Hallgató és Táncznóta a Ex libro psalmorum pre alt, flautu a harfu. V prevej z týchto skladieb autor vychádza z intonačného okruhu maďarsko-cigánskej ľudovej hudby. Veľmi nekonvenčným a zaujímavým spôsobom pracuje metódou seriálnych kombinácií tónových skupín a vyplňovaním daných interpolačných priestorov s charakteristickými, treba však povedať, že niekedy i s veľmi banálnymi motívmi príznačnými pre tento žánrový okruh. Pre úplnosť dodajme, že práve tieto quasi exotizmy, pociťované recenzentom ako určité negatívum, mali hlavný podiel na spontánnom ohlase diela (skladba zaznela v reprezentatívnom prevedení Sláčikového kvarteta Čs. rozhlasu v Plzni). Presvedčivejšie pôsobilo druhé z Málkových diel, najmä spôsob traktovania sólového speváckeho partu (Hana Petříková), vzdialene pripomínajúce psalmodickú formu gregoriánu. Pre rovnaké obsadenie napísal Jaroslav Krček (nar. 1939) svoje Amore, štyri miniatúrne hudobné grotesky, ktorých odľahčený výraz bol príjemným osviežením medzi týmito väčšinou poslucháčsky náročnými dielami. Krčková Hudba pre violu a klavír je čistou, priezračne napísanou kompozíciou, ktorá potvrdzuje autorov vytříbený zmysel pre slohovú kompaktnosť a jednotu výrazových prostriedkov. Večer dôstojne uzavrelo premiérové predvedenie skladby Zdenka Lukáša (nar. 1928) Verba laudata pre soprán, klavír a sláčikové kvarteto. Z vonkajšieho hľadiska išlo zhodou okolností o dielo najviac kabeláčovské (s typickými zádržkami, ostínatami a poľnohospodárskym rozširovaním tónového diapazónu), pritom všetkom, pravda, nepochybne o dielo značne osobité s veľkou dávkou pôsobivého emocionálneho náboja.

Antonín Matzner

K. V. BURIAN: ARTURO TOSCANINI

Vydavateľ: EDITIO SUPRAPHON
PRAHA — BRATISLAVA 1967
72 strán textu, 20 strán obrazovej prílohy, 1 malá gramof. platňa

Burianova monografia o jednom z najväčších dirigentov konca minulého a vyše polovice nášho storočia sa nesie v znamení pohľadu na Toscaniniho osobnosť, predovšetkým ako umelca. Spracováva a zaznamenáva chronologicky nielen všetky významné dáta jeho života, týkajúce sa štúdia, zahraničných ciest a pod., ale uvádza tiež dôležité dáta vzťahujúce sa na jeho umeleckú činnosť — uvádzania opier, koncertov a iných podujatí, ktoré Toscanini riadil. V tejto súvislosti sa dostávame do styku aj s Toscaninim — človekom.

Je pochopiteľné, že umelec a človek si navzájom neprotirečia. Toscanini človek pomáha často pochopiť Toscaniniho umelca a naopak. Dôležité je však, že autor nezostáva iba vo sfére spomínaných faktov. Približuje čitateľom predovšetkým (čo je hlavným kladom tejto práce) Toscaniniho pri práci: za dirigentským pultom, pri štúdiu partitúry a pod. Dáva možnosť nahliadnuť do „technickej dielne“ tohto veľkého majstra, dáva možnosť poznať ho priamo v tvorivom procese a často v zápase o prebojovanie nových, progresívnejších umeleckých metód a názorov.

Kniha je písaná prevažne populárnym štýlom, no bez zbytočných artiklov, aké neraz obsahujú práce podobného zamerania (rozplývajú sa v opisovaní autentických udalostí a prehnaneho sledovania životopisných dát). Obidva tieto momenty, hoci v knihe prítomné, nie sú samoúčelné, ale pôsobia ako logický základ celej práce. Kladom je, že autor nezanedbal oblasť spoločenskú a

dobovú a že život aj práca Toscaniniho sú práve v tomto zmysle správne „posadené“.

Obrazová príloha (zameraná nielen na „rodinné“ udalosti Toscaniniho života, ale aj na Toscaniniho ako umelca — dirigenta) je pre prácu prínosom. Prínosom je tiež priložená gramofónová platňa s autentickými nahrávkami Mendelssohnovho Scherza zo Sna noci svätéhojanskej, predohry k IV. dejstvu Verdiho Traviaty a II. časti (Andante) z Haydnovej symfonie č. 101 — D dur.

Hoci ide o monografiu prevažne informatívneho charakteru, ktorej štýl je nenáročný, rozprávačský, rozhodne spĺňa svoju úlohu. Nielen kvalitou a rozsahom informácií, ale aj spôsobom, akým ich podáva. Kniha je doplnená prehľadom diskografie Toscaniniho nahrávok.

ŠK-M

B. M. TEPOV: PSYCHOLOGIE HUDEBNÍCH SCHOPNOSTÍ. EDITIO SUPRAPHON, PRAHA — BRATISLAVA 1967, 227 strán.

Meno B. M. Teplova je istotne známe mnohým ako meno významného sovietskeho psychológa. Už menej je známa skutočnosť, že tento bádateľ sa vo svojich štyridsiatich rokoch zaoberal otázkami hudobných schopností a napísal významnú prácu z tohto odvetvia hudobnej psychológie, ktorá vyšla v Leningrade r. 1947. České vydanie tejto práce sa u nás plánovalo na rok 1950. Škoda, že tento zámer sa nerealizoval, kým v susednom Poľsku a Maďarsku v tomto období vyšiel autorizovaný preklad knihy so všetkou starostlivosťou.

Konečne Státní hudební vydavatelství v Prahe vydáva roku 1966 I. vydanie prekladu Teplovovej knihy Psychologija muzykalnych sposobnostej pod názvom Psychologie hudebních schopností podľa ruského revidovaného vydania z roku 1962 (v zborníku prác autora). Keďže pre malý náklad vydania

bola kniha na našom knižnom trhu iba niekoľko dní, vydal Supraphon začiatkom roku 1968 jej 2. vydanie. Veľká škoda pre našu hudobnú psychológiu, že kniha nevyšla už pred 15 rokmi. I keď znalosť ruštiny, najmä u mladších vedeckých pracovníkov, je u nás bežná, predsa len starostlivý preklad znamená veľkú úsporu času a sprístupňuje knihu najmä širšej verejnosti. Teplovova práca totiž prináša nielen autorove riešenia, ale i informácie (v konfrontácii s autorovými názorami) o danom predmete z celej svetovej literatúry daného obdobia. Nemožno však tvrdiť, že by toto dielo bolo dnes už prekonané alebo zastaralé. Pätnásť rokov vo vývoji psychológie znamená síce veľký náskok, no špeciálne na tomto úseku to nie je také citeľné. Treba si uvedomiť, že hoci v pomere k celkovému predmetu hudobnej psychológie predstavuje samotný predmet Teplovovej knihy menší úsek, je to úsek najprebádanejší a pre hudobnú prax, najmä pre hudobnú výchovu, najpotrebnejší. Samozrejme, že hudobné schopnosti nie sú tu spracované iba zo stanoviska osobnosti človeka, teda zo zorného uhlu hotových vlastností organizmu, ale i zo stanoviska ich nadobúdania najmä v zmyslových procesoch. Preto značná časť knihy vyplňuje otázky pocítovania a vnímania hudobnej matérie ako predpoklady budúcich schopností. A tak kniha nie je iba psychológiou hudobných schopností v užšom slova zmysle, ale i psychológiou tých psychologických procesov, od ktorých závisí aj vývoj hudobných schopností. V úvodných kapitolách sa hovorí o hudobnom nadaní a hudobnosti, o výškovom a timbrovom komponente výšky tónu a v súvislosti s tým v ďalších kapitolách o tónovo-výškovom, timbrovom a dynamickom sluchu, o citlivosti pre rozlišovanie výšky tónu a ďalej o melódickom, intervalovom a tonálnom a harmonickom sluchu, o sluchových predstavách a zmysle pre rytmus.

I keď sa autor pokúša vysvetliť psychologickú podstatu rozličných hudobných vlastností, predsa táto podstať vo vlastnom slova zmysle ostáva nevyriešená. Poukazuje na to i terminológia, ktorá v plnom rozsahu nie je ešte uspokojivá a čaká na dotvorenie. Ide napríklad o také pojmy ako „zmysel pre rytmus“ alebo „vnútorný sluch“. Napríklad už samotný pojem „zmysel“ (čuvstvo) nie je odborným psychologickým pojmom, a teda obsah tohto pojmu nie je jasný. Teplov v tejto práci nebuduje ešte na analýze fyziologických základov všetkých týchto psychologických kategórií. Iba ujasnenie hmotných procesov v nervovom tkanive môže osvetliť psychofyziologickú podstatu procesu či hotovej schopnosti. Iste nie je zvláštne, že

autor si ešte v období štyridsiatych rokov netrúfa vybudovať teóriu hudobných schopností na neurofyziológii, hoci je príslušníkom štátu, ktorý je kolískou učenia o vyššej nervovej sústave. (No ani kniha nemeckého autora P. Michela o hudobných schopnostiach a zručnostiach nerieši v skutočnosti tieto otázky, keďže pavlovovská fyziológia sa tu používa príliš všeobecne).

Inou otázkou, ktorú nám Teplov ostal dlžný zodpovedať, je napr. súvislosť medzi vnímaním rytmu (času) a výškovej stránky melódie. Túto otázku možno smelo považovať za kľúčovú pri posúdení chápania hudobného významu, teda jednej z dôležitých vyšších hudobných schopností človeka.

Teplov, ako sme už spomenuli, zameriava svoju prácu o hudobných schopnostiach sme-

rom k bezprostredným poznávacím zmyslovým procesom, pričom sa dotýka i citových procesov. Činnosť stránku predmetu ponecháva otvorenú respektíve nerozpracovanú. To znamená, že nehovorí v osobitných kapitolách o uplatnení hudobných schopností v hudobnej interpretácii, či už ide o jej umeleckú, alebo pedagogickú fázu. V tomto zmysle je spomínaná kniha Paula Michela určitým doplnkom Teplovovej knihy.

Preklad knihy starostlivo urobil brnenský hudobný psychológ (pracujúci v Olomouci) doc. dr. Libor Melkus, CSc. A že práve v oblasti terminológie i sám prekladateľ cíti určité pochybnosti, je dôsledkom nedávno minulého a súčasného stavu psychológie vôbec.

VILIAM FEDOR



S Klárou Havlíkovou a Zdeňkom Mácalom

Inf@rmácie

V rámci družby medzi srbskými koncertnými umelcami a Sekciou koncertných umelcov Zväzu slovenských skladateľov koncertovali v máji srbskí umelci Ljudevit Fap — husle Vlastimil Škarda — klavír na Pedagogickom inštitúte v Modre, v Piešťanoch a v Bratislave.

Začiatkom júna hostil Zväz slovenských skladateľov skupinu gruzinských skladateľov, ktorých diela popri niekoľkých ďalších odznali na výmennom komornom koncerte v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave. Program zo súčasnej gruzinskej hudby našťudovali slovenskí umelci: M. Nítranová, Jozef Raninec — sólisti opery SND, Pavel Farkaš — husle, Juraj Fazekáš — čelo, K. Turianská, T. Fraňová — klavír a Bratislavské kvarteto.

V spolupráci Hudobného informačného strediska v Bratislave a Čs. kultúrneho strediska vo Varšave sa uskutočnilo dňa 6. — 13. mája niekoľko koncertov slovenských umelcov. Najzávažnejšie vystúpenie patrilo oslavám 9. mája, kde vystupovala Darina Hanuliaková — spev a Silvia a Rudolf Macudzinski — klavír. Ich program patrili prevažne slovenským skladbám. Pobyt D. Hanuliakovej bol dlhší a jej početné vystúpenia prijalo obecenstvo s uznávaním. Speváčka, ktorá práve pred poľským zájazdom sa stala kandidátkou Sekcie koncertných umelcov Zväzu slovenských skladateľov, dôstojne reprezentovala slovenskú hudobnú kultúru. Páčili sa najmä piesne L. Holoubka z cyklu Dcérenka moja, ako aj piesne M. Schneidera-Trnavského, ktoré spolu s piesňovým cyklom Ciklera O mamičke za klavírneho sprievodu S. Macudzinskej nahral aj varšavský rozhlas.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, prom. hist. Peter Faltin, CSc., Eubomír Chalupka. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, J. Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslávské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávateľ povolené PSK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,—. Číslo 6 zadané do tlače 20. 5. 68.

Sólistka opery SND Mária Kišonová-Hubová dostala titul národnej umelkyne. — Riaditeľ a zbormajster Lúcnice Štefan Klimo a jej choreograf Štefan Nosál obdržali titul „zaslúžilý umelec“. — Slovenská filharmónia bola vyznamenaná titulom „laureát štátnej ceny“.

Delegácia ZSS na čele so svojim prvým tajomníkom Andrejom Očenášom položila 27. mája veniec na hrob národného umelca Mikuláša Schneidra-Trnavského pri príležitosti 10. výročia jeho úmrtia.

Medzinárodnej interpretačnej súťaže súčasnej hudby, ktorá sa každý rok uskutoční v Biltovene z nadácie Gaudeamus, zúčastnilo sa t. r. 57 interpretov z nasledovných krajín: Rakúsko, Belgicko, Nemecko, Anglicko, Francúzsko, Maďarsko, Holandsko, Poľsko, Rumunsko, Československo, USA a Švajčiarsko. Členovia poroty Johan van den Boogert (Holandsko), Georges Caraël (Belgicko), Prof. Dr. Siegfried Goslich (Nemecko), André Laporte (Belgicko) a Karl-Erik Welin (Švédsko) určili ceny nasledovne: 1. cena R. Lumden (Anglicko) — klavír; 2. cena N. Voigt (USA) — klavír; 3. cena A. Krochmalska (Poľsko) — klavír.

Balet Golem od Francisa Burta (choreograf A. Mitterhuber, výprava E. Fuchs), ktorý s úspechom hrajú vo viedenskom divadle, nakrútila vo farebnom prevedení rakúska televízia.

Nemecká televízia zachytila na farebný záznam poslednú inscenáciu Wielanda Wagnera — Lulu od A. Berga. Titulnú úlohu spieva Anja Silja, diriguje Ferdinand Leitner.

Západonemecký rozhlas uviedol v relácii Musik der Zeit Kupkovičove Písmená. Účinkujúcimi boli členovia zürišského komorného orchestra. Dirigoval Fred Barth.

CENY SUPRAPHONU ZA ROK 1967

Supraphon nadviazal na tradíciu svetových gramofónových súťaží a zvyklostí a vyznamenal toho roku po prvý raz českých a slovenských umelcov a svojich spolupracovníkov za mimoriadne úspešné nahrávky v ČSSR vydané na gramofónových platniach Supraphon v priebehu roku 1967 v oblasti vážnej hudby a slovenského umenia.

Komisia zložená z vedúcich pracovníkov vydavateľstva Supraphon udelila tieto ceny:

1. Za najlepší výkon sólistu — inštrumentalistu Zuzane Ružičkovej za vynikajúcu interpretáciu barokovej cembalovej hudby vo štvorplatňovom komplete „Cembalo v hudbe 17.—18. storočia, najmä za dokonalé štýlové rozlíšenie skladieb Bachových, Händlových, Scarlattiho, Couperinových a Purcellových.
 2. Za najlepší výkon sólistu speváka delenú cenu medzi Libušou Prylovou za dramatický strhujúce podanie úlohy v Janáčkovej opere Vec Makropulos a Bohuša Hanáka za spevácky i výrazove dokonale interpretovaný sólový part v Šostakovičovej poéme Poprava Stepana Razina.
 3. Za najlepší výkon herca alebo recitátora Ladislavovi Chudíkovi za modernú interpretáciu básnickej zbierky Laca Novomeského Vila Tereza v dvojplatňovom komplete Moderné české a slovenské básnicke zbierky I.
 4. Za najlepší výkon komorného súboru Sukovmu triu za technicky dokonalé a výrazove podmanivé podanie trií A. Dvořáka, J. Brahmsa, F. Mendelssohna-Bartholdyho v dvojplatňovom komplete Klavírne triá romantikov.
 5. Za najlepší výkon veľkého súboru (vokálneho alebo inštrumentálneho) Českému peveckému zboru a zbormajstrovi prof. Jozefovi Veselkovi za mimoriadne vydarenú interpretáciu náročného cyklu Motet J. S. Bacha.
- Mimoriadnu cenu udelili národnému umelcovi Karlovi Ančerlovi pri príležitosti jeho 60. narodenín a za 15-ročnú bohatú a úspešnú spoluprácu s gramofónovou edíciou Supraphon.

UDELENIE

**výročných cien
československej spoločnosti
pre hudobnú výchovu
za rok 1967**

Československá spoločnosť pre hudobnú výchovu v snahe podporiť vedecký výskum sa rozhodla udeľovať pravidelné výročné ceny za mimoriadne výsledky v príslušnej oblasti. Za rok 1967 udelila tieto ceny:

1. V kategórii interpretácie hudby pre deti a mládež Markéte Kühnovej za celoživotné dielo ako sbormajstrovi Českého speváckeho sboru a detského sboru v súvislosti s jej odchodom na zaslúžený odpočinok,

ďalej manželom Uherkovým, vedúcim súboru Severáček Liberec. Tento súbor, hoci nemá ideálne podmienky na svoju prácu, presadil sa svojou umeleckou úrovňou doma i v zahraničí a je zaujímavý aj svojou dramaturgiou. Manželia Uherkovci si zaslúžia uznanie aj za nevšedný prístup k deťom, za rozvíjanie ich hudobnosti,

ďalej Júliusovi Podhornému zo SVŠ Zlaté Moravce, ktorý už 30 rokov vedie na tejto škole spevácky sbor, ktorý sa svojím výkonom a úrovňou zaraďuje medzi prvé spevácke súbory na Slovensku. Repertoár sa zameriava prevažne na polyfonické skladby starých majstrov a na ľudové piesne. Súbor usporadúva pravidelné výstúpenia a s dobrými výsledkami sa zúčastňuje festivalov. Július Podhorný vedie súbor na škole, kde hudobná výchova neexistuje, a tým má veľké zásluhy na hudobnej výchove mládeže.

2. V kategórii teórie a metodiky hudobnej výchovy doc. Františkovi Sedlákovi z Pedagogickej fakulty v Brandýse n. L. za štúdiu Naučíme všetky deti spievať, ktorá vyšla ako tretí zväzok edície Comenium musicum. Táto kniha predstavuje plod ďalšej výskumnej a teoretickej práce, dáva podnety pre pedagogickú prax a je cenným príspevkom pre našu pomerne chudobnú literatúru v danej oblasti.

3. V kategórii organizátorskej práce pre hudobnú výchovu dr. Ivanovi Poledňákovi, vedúcemu hudobného oddelenia Výskumného ústavu pedagogického v Prahe. Vo funkcii vedeckého tajomníka prípravného výboru Spoločnosti preukázal mimoriadne organizátorské úsilie, pohotovosť a prezieravosť, obetavosť a nadšenie pri realizácii zložitých a náročných úloh s prebojovaním tejto Spoločnosti. Má nesporne výraznú zásluhu na jej založení.

4. V kategórii tvorby pre deti a mládež Peťrovi Ebenovi a Iljovi Hurníkovi, ktorí zasiahli do tejto tvorivej oblasti mnohými interpretačnými i skladateľskými činmi. Ich tvorba dosahuje veľkú umeleckú úroveň a spája novátorské prístupy s tradíciou. V poslednom roku sa podieľali na príprave hudobnej časti Orffovho Schulwerku, ktorý tvorivým spôsobom domýšľajú a tak realizujú celkom novo základné Orffove princípy.

5. V kategórii popularizácie hudby Ivanovi Medkovi, hlavnému tvorcovi rozhlasového programu Hádajte desaťkrát. Autorovi a jeho spolupracovníkom sa podarilo vytvoriť vzorový aktivizačný program pre mladých poslucháčov, dokázali udržať ich záujem a podnietiť ich na sústavnú hudobnovzdelávaciu prácu.

Vyznamenaným pracovníkom blahoželáme.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov
Číslo 7, ročník XII.

Cena Kčs 3,—

SLOVENSKÁ HUDBA

8/68

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 8/68

Ročník XII.

vedie
OSKÁR ELSCHKEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ,
M. POTEIROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN
KLIMO ML.

návrh obálky
JÁN BERGER

v čísle

PRED MIMORIADNYM ZJAZDOM ZVÄZU
ČESKOSLOVENSKÝCH SKLADATELOV
o jeho zmysle,
náplni,
štruktúre

v príspevkoch

J. HATRÍKA, I. ZELJENKU, O. ELSCHKEKA,
redakčnej diskusii a
ankete,
ďalej
N. HRČKOVÁ uvažuje o hudobnej vede na
FFUK
L. KUPKOVIČ sa zamýšľa nad metódou
skladateľskej práce
Hudobný život — recenzie — rozhlas a
televízia — informácie

v budúcom čísle

PROBLEMATIKA PRÁCE HUDBNÉHO
DRAMATURGA, HUDBY V TELEVÍZII A
SLOVENSKEJ HUDBNEJ HISTORIOGRA-
FIE v príspevkoch
B. KRÍŠKU, R. SKŘEPKA, J. PILKU a R.
RYBARIČA.

OBSAH

Pri okrúhlom stole — predzjazdová diskusia	343
N. Hrčková: Úvahy nad verejným ta- jomstvom	352
L. Kupkovič: Metóda skladateľskej práce dnes	355
Predzjazdová anketa	357
Z aprílového aktívu Zväzu sloven- ských skladateľov	364
Hudobný život	367
Recenzie — rozhlas a televízia — in- formácie	379

INHALTSÜBERSICHT

Diskussion vor dem Kongress - beim Konferenztisch	343
N. Hrčková: Erwägungen über ein öf- fentliches Geheimnis	352
L. Kupkovič: Methode der Komponi- stenarbeit heute	355
Enquete vor dem Kongress	357
Aus dem Aprilaktiv des Verbandes Slowakischer Komponisten	364
Musikleben	367
Rezensionen — Rundfunk und Fern- sehen — Informationen	379

CONTENTS

At the round Table — Discussion be- fore Congress	343
N. Hrčková: Reflections upon the pu- blic Secret	352
L. Kupkovič: Methods of the Compo- sers Work today	355
Inquiry before Congress	357
From the april Session of the Asso- ciation of the Slovak Composers	364
Musical Life	367
Reviews — Radio and Television — Informations	379

JURAJ HATRÍK

Z HLAVY NA NOHY

„Lahšie je vôbec mlčať, ako nechybiť slovom“
(Tomáš Kempenský)

„Čudné! Človek sa znepokojuje zlom,
ktoré pochádza zvonku, od iných:
teda tým, čo nemôže odstrániť. Ale
nezápasí so svojim vlastným,
osobným zlom, čo je v jeho moci.“
(Marcus Aurelius)

Často sa v hudobníckom prostredí stretávam s názorom, že skladateľovi nesvedčí ve-
rejne vyjadrovať svoje názory na problémy tvorby, na diela svojich kolegov, na este-
ticko-teoretické otázky, na spoločenské dianie atď. Jeho jazykom má byť podľa týchto
ľudí len a len hudba — ostatné má prenechať teoretikom z povolania.

Naproti tomu som v nekonečných a nekončiacich diskusiách o štruktúre a poslaní
Zväzu ešte ani raz nepostrehol čo len narážku na to, že by skladateľ mal rezignovať na
inštitucionálne presadzovanie svojich záujmov, venovať sa len a len tvorbe a jej osud
v súkolí kultúrnych ustanovizní a rôznorodých spoločenských záujmov ponechať v ru-
kách nezávislých jednotlivcov a z nich organizovaného aparátu.

Na jednej strane teda veľká časť skladateľskej obce nemá ambície viesť s teoretikom
dialóg ináč ako praxou svojej tvorby, na druhej strane už roky strká hlavu do slučky
zodpovednosti za svoje amatérske funkcionárske pokusy s riadením Zväzu, hoci je evi-
dentné, že mnohé (nehovorím všetky!) stránky činnosti tejto inštitúcie by lepšie zabez-
pečili ľudia špecializovaní na dokumentáciu, reklamu, kultúrne manažerstvo, agentáž,
zahraničnú korešpondenciu atď.

Čo z toho paradoxného a snáď nesúvislého konštatovania možno odvodiť? Predovšetkým to, že doterajšia koncepcia spolupráce a spolunažívania hudobníkov vo Zväze bola a zatiaľ ešte je postavená na hlavu. Existujúci stav je mrhaním myšlienkového potenciálu ľudí združených v riadiacich kolektívoch Zväzu. Jednotlivec vstupuje do zložitého hierarchického systému orgánov, ostrosť a individualnosť jeho názorov sa preciedza sitom obecných a nekontrolovaných uznesení, jeho iniciatíva bez úžitku vteká do hlbín pomaly a nepružne pracujúcej mašinerie. Nezaujímam a pohodlnosť tých, čo iba sedia a hlasujú, v konečnom efekte sa rovná pachteniu ostatných. Preto je tých bokom čoraz viac, aktívni funkcionári sú podozriví alebo sa zosmiešňujú, radové členstvo drieme, prípadne nadáva a klíma pre vzájomné odcudzenie je splovcie hotová.

Má to koniec-koncov i dôsledky smerom navonok. Mnohí ľudia sa v tomto nepružnom systéme pomaly, ale isto odnaučia vystupovať otvorene a s vyhraneným osobným názorom. Skrývajú sa za komisie, subkomisie, výbory a ich myslenie a vyjadrovanie stráca britkosť, adresnosť a konštruktívnosť. Nie div, že takýto Zväz potom nemá autoritu nielen u hudobníkov, ale ani vo verejnosti. To, čo na spisovateľskú obec púta niekedy až zbytočne veľa pozornosti, je práve ich odvaha a chuť verejne sa hlásiť k svojmu osobnému názoru. Najväčšie autority a osobnosti skladateľského Zväzu toto nikdy nerobili, hoci bolo a je v ich rukách veľa možností vybojovať Zväzu kredit verejnosti. Nerobia to však zväčša ani mladí a menej zaslúžilí. Výmena názorov, ktorá by mohla tvoriť dobré opodstatnenie zväzového spoločenstva hudobníkov, nejestvuje ani v interných podmienkach, ani pred očami verejnosti. Myšlienky, ktoré sa objavujú v článkoch, recenziách, kritikách, analýzach, besedách atď. idú väčšinou do prázdna a ozvena vracia len kuloárové pazvuky, často plné ješitnosti, urazenosti, neraz i zlomyseľnosti. Nakoniec ani reakcia na spoločensky aktuálne problémy, ktorá je požiadavkou prostej občianskej cti, nie je v našom Zväze príliš hlasná a pohotová. Svoje tu isto vykonala minulé doba mravných a myšlienkových deformácií, v ktorej sa koža jedných stala prejemnou vo vanku konjunktúry, a iným zasa zhrubla od úderov. No myslím, že existujúca prekomplikovaná štruktúra Zväzu naďalej podporuje tento stav hazardovania s iniciatívou, uzemňovania toho, čo by malo tvoriť jeho najväčší kapitál — individuálnych zvláštností, myšlienkovú osobitosť jednotlivcov. „Ideová jednota“, po ktorej sa kedysi tolko volalo, je v prípade umeleckého zväzu chimérou. Nebolo by nakoniec ani správne, keby sme sa navzájom trýznili snahou previesť všetky názory a podnety v oblasti myšlienkovej, tvorivej na spoločného menovateľa. Je to nemožné.

No je paradoxné, a tým ďalej domýšľam svoje úvodné konštatovanie, že tam, kde by toto zjednotenie malo a mohlo nastať — vo sfére stavovských záujmov skladateľov a ostatných hudobníkov, práve tam možno pozorovať najväčšie plytvanie cennou osobnou iniciatívou. Skladateľovi nemá kto propagovať diela, nemá kto nadväzovať kontakty s telesami, dirigentmi, medzinárodnými spoločnosťami, správnymi radami festivalov, nemá ich kto informovať o súťažiach, štipendiách atď. Organizačná mašineria na to určená sa hýbe pomaly a nevyspytateľne. Čo iné zostáva, ako sa púšťať do týchto vecí na vlastnú päsť? Zdá sa, čím viac ľudí v snahe osobne sa presadiť strká prsty do zle fungujúceho súkolia aparátu, tým pomalší je jeho chod. K slovu sa dostávajú momenty rozleptávajúce vzťahy medzi kolegami, rozbiehajúce kolektív na skupiny s mocenskými sklonmi. Foto psychologické napätie je dodnes, žiaľ, snáď jediným podhubím akej-takej zväzovej aktivity. Cítíme úzkosť, z toho, že nebudeme docenení, že nám unikne príležitosť, skúrame možnosti osobných kontaktov, podlizujeme sa, trpíme falošnou hrdosťou, závidíme, proti svojej vôli sme zatáhovaní do zákulisnej hry o uplatnenie, neraz si zakrývame tvár maskou zlodca tam, kde ide o veľmi prirodzenú a vôbec nie nemorálnu snahu presadiť svoje dielo, svoju osobu. Nemorálny odtieň celej veci dáva práve to, že naše stavovské záujmy nie sú uspokojované racionálne a sústavne, sieťou dokonale fungujú-

cich zložiek zväzového aparátu, že to všetko sa musí zväčša diať pomimo Zväzu, v neprehľadnej džungli osobných konexií, sympatií a antipatií, v ktorej sa nakoniec dobre skryje i skutočný podraz a zlomyseľnosť.

Aby som svoju neúplnú úvahu stručne zhrnul — Zväz skladateľov je v súčasnom stave spoločenstvom, ktoré na jednej strane brzdi a ochromuje iniciatívu jednotlivca nepružným systémom organizácie a amorfnými a neprimeranými ideovými „projektami“, na druhej strane ho núti do horúčkovitej osobnej aktivity za jeho stavovské záujmy, ktoré by mal a mohol zabezpečovať sám, a tým odblokovať energiu svojich členov pre užitočnejšie činnosti. Nerobím si však ilúzie: ani v prípade, že sa nám podarí zjednotiť štruktúru, vybudovať fungujúci aparát, ktorý bude automaticky a iniciatívne presadzovať naše záujmy, ani vtedy nikto nezabráni vzniku psychologických „splodín“, vyplývajúcich z kontaktu ľudí rôznej povahy, veku, temperamentu, úrovne schopností a charakteru. Stavovská sféra bude, povedzme, zabezpečená, no ak predpokladáme, že zostane našim záujmom udržať a rozvinúť sféru názorových konfrontácií, sféru umeleckého a myšlienkového kvasu, a tým vlastne udržať opodstatnenosť Zväzu, nevyhne sa nikto z nás vzniku týchto „splodín“ ani potrebe vybudovať vo svojom vnútri „čistiace zariadenie“, ktoré ich bude zachytávať, aby nám nezamorovali ovzdušie. Ak sa to nepodarí, bude to pravdepodobne koniec Zväzu a združovacieho princípu, na ktorom je doteraz postavený.

JURAJ HATRÍK

ILÚZIE A SKUTOČNOSTI

OSKÁR ELSCHKEK

Ak dnes skloňujeme slovo demokratičnosť vo všetkých pádoch a použijeme ho miestne i nemiestne, vyplýva to z našej veľmi hmlistej predstavy o demokratičnosti. Slovo demokratičnosť sa stalo heslom ako tak často už mnohé iné slová v minulosti, bez toho, že by sme chápali jeho vnútorný význam, bez toho, že by preniklo naše myslenie a konanie, bez toho, že by teoreticky proklamovaná demokracia sa stala aj demokraciou v realite. Spájame toto slovo s najrozmanitejšími epitetonmi, a ako to už v minulosti neraz bývalo, špecifikovali sme ho termínom socialistický. Či sa tým jeho náplň upresnila, či slovom socialistický dostalo to demokratické určitejší význam, o tom som, žiaľ, nie presvedčený. Pohyb, ktorý sa v našej spoločnosti za prvú polovicu roka uskutočnil a uskutočňuje, dal by sa skôr nazvať trendom ku slobode. Ku slobode jednotlivca, k emancipácii inštitúcií, tvorcov, umelcov, kritikov. Ide skôr o cestu oslobodzovania sa z obruči totalitného, direktívneho, netolerantného, antihumánneho. Demokracia však nie je búraním niečoho, ale naopak, vybudovaním, vytvorením zákonných, morálnych záruk, že suverenita osobnosti sa bude a musí rešpektovať. Je to teda systém spoločenského správania, správania sa štátu a inštitúcií voči jednotlivcovi a naopak.

Že na takéto viac alebo menej dobré „pravidlá“ ešte len čakáme, je nad všetku pochybnosť.

Príkazom dňa je zasadiť sa o získanie slobody a suverenity osobnej, ako občianskej suverenity, suverenity rozhodovania i konania inštitúcií a organizácií, zaručiť naprostú suverenitu v oblasti tvorby, či umeleckej alebo vedeckej.

Za posledné mesiace sa zatiaľ len v dotazníkových a diskusných formách rozbehla i na pôde nášho Zväzu výmena názorov na tieto otázky: ako zaručiť akcieschopnosť, demokratické fungovanie Zväzu ako spoločenskej organizácie, ako odbúrať veľkopolitické kamuflovanie činnosti ako papierovej vojny, ako vojny slov, utopenia každej praktickej iniciatívy v záplave uznesení, expertíz, komisií, výborov, aktívov, zhromaždení, alibistického vyčkávania, taktizovania i alibistického presúvania zodpovednosti smerom hore, ale i smerom dole. Ako vytvoriť zo Zväzu slovenských skladateľov organizáciu s takým vnútorným systémom práce, s takými organizačnými a systémovými opatreniami, aby sa iniciatíva premenila v čin, aby z nápadov a slov sa stali skutky.

Azda najdôležitejšou úlohou je urobiť zo Zväzu akcieschopnú organizáciu i organizáciu ochrannú; nie iluzionisticko-ideovú. Menej ideovú a viac reálnu. Nie utvoriť ochrannú organizáciu len obranárskostavovskú, lež organizáciu brániacu záujmy jednotlivých členov, ale i záujmy rozvoja hudobnej kultúry vcelku.

Je iróniou, že práve keď Zväzu a jeho funkcionárom držali pred nosom medový motúzik „najvyššej ideovej organizácie“, presviedčali ju o veľkosti a mocnosti Zväzu, o jeho spoločenskej závažnosti, štátne i stranícke orgány prijímali jedno opatrenie za druhým, ktoré čím ďalej, tým viac podlamovali tradíciu a prestíž hudobnej kultúry. Ideový zväz však mal možnosť povedať si svoje, odborníci i tvoriví pracovníci mali právo sa vyslovovať „demokraticky“, lenže rovnako „demokraticky“ sa prijímalo jedno nekvalifikované opatrenie za druhým. Do „života“ sa presadzovali spravidla také zásady a opatrenia, proti ktorým sa Zväz vyslovoval, ak sa dostal k tomu, aby sa vyslovoval. Mohol zväčša povedať vtedy slovo, ak veci už boli hotové, keď bolo 5 minút po dvanástej.

Bolo by možné také prípady uvádzať do nekonečna, pri ktorých sa hudobná kultúra poškodzovala vrchostensky, administratívne: aspoň niektoré:

1. hudobná výchova na všeobecnovzdelávacích školách,
2. celá organizácia a dezorganizácia hudobnoamatérskej činnosti,
3. riadenie činnosti, hudobných inštitúcií, ako napr. KDK, SLUKU, rozhlasu, operných scén etc.,
4. umelecké školstvo, v ktorom osnovy neurčujú pedagógovia školy, ale dostanú predpísané, čo a ako majú žiakov učiť; pedagóg nie je slobodný, suverénny vo svojom pedagogickom rozhodovaní a konaní,
5. nedávne zásahy do činnosti autorských zväzov a do honorárovej politiky,
6. zasahovanie do umeleckej tvorby štátnymi a straníckymi orgánmi za prisluhovania Zväzu,
7. systém obsadzovania vedúcich osobností v našom hudobnom živote cestou nomenklatúrnych kádrov.

To všetko viedlo k strate prestíže Zväzu v očiach členstva, k uvedomeniu si jeho bezmocnosti, ale i neschopnosti podieľať sa na realizácii dobrých a správnych vecí. Namiesto rigorózneho nekompromisného stanoviska sa zahniezdilo kompromisníctvo, prisluhovanie, servilnosť a pasivita.

Nadobudnutie morálneho kreditu je tak ako vo všetkých oblastiach spoločenského života i tu najvážnejším problémom. A ten sa nedá získať len demokratickými rečami, ani novými uzneseniami a výzvami, ale len a len činmi. Jedine činy môžu dokázať, ako vážne to myslíme s demokraciou, slobodou a tolerantnosťou. Len ony môžu dokázať, že sme aj schopní niečo uskutočniť. Strata dôvery v schopnosti mnohých funkcionárov vykonať niečo užitočného je ďalším dôležitým momentom, ktorý nám zväzuje ruky, zatláča členstvo do pasivity.

Ak by bolo možné niečo vyčítať, tak predovšetkým to, že za prvú polovicu roka chýbali vo zväzovom živote činy, alebo hoci len náznaky činov, zostali sme ako vždy v minulosti len pri proklamáciách.

PRI OKRÚHLOM STOLE

OTO FERENCZY

Život vo Zväze ustrnul, pripomínal debatný krúžok, ktorý si prevetrá rozmanité veci, ale v konečnom efekte na verejný život nemá nejaký vplyv. To neplatí len pre nás, ale pre celý náš verejný život. Iniciatíva a rozlet, ktoré sme prežívali po roku 1945 a najmä po roku 1948, keď boli otvorené dvere pre podnikanie, pre novoty, keď boli na vedúcich miestach ľudia, ktorí vítali iniciatívu, potom ustrnuli vplyvom toho, že status quo sa zmrazil. Ľudia, ktorí videli a chceli pracovať, boli pribrzdení, alebo ešte aj horšie, lebo tu bolo nebezpečenstvo, že tá revolučnosť, ten ustavičný pohyb budú pokračovať do nekonečna a toho sa niekto zľakol. Ešte aj roku 1956 sa prijímali len formálne a úslužné návrhy na zlepšenie, ale prakticky sa nič nezmenilo.

Samozrejme, tým aj Zväz skladateľov ako inštitúcia stratil na určitej priebornosti a stratil svoje postavenie. Myslím si však, že pozíciu si inštitúcia buduje podľa toho, akých má ľudí a ako vedia veci presadzovať.

Ak berieme do úvahy také veci, ako je školstvo, ak termín rehabilitácia by sa mal na niečo používať, tak by skutočne malo byť rehabilitované umelecké školstvo na Slovensku, pretože v tomto štáte orgány, žiaľ, aj politické orgány mu venovali minimálnu pozornosť. Toto hovorím s plnou zodpovednosťou, to je jedna z najsmutnejších kapitol, že na všetko možné sa pamätalo, len tieto inštitúcie ostali prakticky tam, kde boli v roku 1955. A táto situácia potom, povedzme na pracovisku Vysoké školy múzických umení, musela zanechať stopu v tom, že sa prejavila apatia pedagógov. Pedagógovia aj vedenie, pretože videli, že nie je možné nejakým spôsobom veci zlepšovať, prestali o tieto veci mať záujem a celá práca školy, či to boli katedry, či zasadnutia rady, stali sa určitým debatným krúžkom, kde sa vyplňoval program; pretože sa žiadal plán, urobil sa plán, debatovalo sa o tom a pod. Keby si človek tak prečítal spätne za 10 rokov všetky tie uznesenia a zápisnice z tých schôdzí, videl by ten vonkajší efekt: a to je to najstrašnejšie, keď sa iniciatíva ľudí alebo skupiny ľudí takým spôsobom pokazi, že to, čo donesie určitá vnútorná tvorivosť týchto ľudí alebo skupiny ľudí, nemá premietnutie v reálno.

My sme videli, k akým dôsledkom vedie zmrazovanie iniciatívy napríklad vo Francúzsku. Ide teraz o to, ako sa z tejto situácie vo Zväze dostať. Mali by sme analyzovať, akým spôsobom tieto veci pohnúť, ako ľuďom vrátiť dôveru, že ich iniciatíva, ich pozitívny postoj, ich tvorivosť sa môžu uplatniť, uplatniť nielen v debatách, ale aj v činoch.

OSKÁR ELSCHKE

Myslím, že hlavný problém je azda aj v tom, že o podchytení iniciatívy a o demokracii sa hovorilo aj predtým veľmi mnoho. Ono to vyzeralo aj tak, že sme mali veľmi často možnosť i navrhovať zmeny, ktoré sa, žiaľ, odrazili tak, že bolo veľmi mnoho reforiem, ale podľa môjho názoru tie reformy boli skôr len na to, aby ľudia boli spokojní, že sa nejaké zmeny urobili. Zmeny sa síce urobili, ale málokedy v tých intenciaciach a na základe návrhov, ktoré vzišli buď z inštitúcií, alebo od ľudí, ktorých sa to bezprostredne týkalo. Ale potom prišlo k takej situácii, že nové reformy neboli lepšie, ale naopak, zhoršili situáciu. Zoberme príklad zo Zväzu. Ja neviem, ako sa pripravovali zjazdy. Vieme však, že aj v diskusiách predtým bolo množstvo návrhov, ako zjednodušiť prácu, akým spôsobom sa uvoľniť od tej strašnej, akejsi totálnej väzby s tým československým zväzom, o ktorom sme vedeli, že v skutočnosti nie je československým zväzom. Na to boli aj stranické skupiny, aj na predsedníctve, aj na výboroch sa o týchto veciach hovorilo, aj tesne pred zjazdom pri rôznych príležitostiach, aj na aktívoch a pod., ale čo sa potom nastolilo kvázi ako nová štruktúra, to skutočne nemalo nič spoločného s tým,

Diskusia pred mimoriadnym zjazdom ZČSS

čo v podstate ľudia navrhovali. O všeličom sa roky hovorilo, ale tí, ktorí uskutočňovali zmeny, málokedy brali do úvahy skutočné želania ľudí. Azda tá zmena by mala byť dnes v tom, aby sme si „iniciatívu“ nielen vypočuli, ale skutočne veľmi seriózne a veľmi uvážene z tej iniciatívy a z tých návrhov veci realizovali.

OTO FERENCZY

Zdá sa mi, že celá naša výchova v marxizme-leninizme mala jeden veľmi nebezpečný rys; Marx povedal, že marxizmus je náplň činov, a nie úvah, a myslím si, že tejto veci sme sa strašne spreneverili. My môžeme hovoriť, že máme socializmus, ale nemusíme ho mať. My môžeme mať vyriešenú národnostnú otázku v teórii, ale v praxi to nemusí byť. To zdôrazňovanie, ktoré Marx razil, že stále sa musí premieňať teória do praxe, to sme v celej našej spoločenskej praxi, v celej tej hierarchii a zložitosti toho nášho života nebrali do úvahy.

ANDREJ OČENÁŠ

Náš život sa od roku 1948 až podnes určitým spôsobom vyvíjal napriek všetkým nedostatkom, ktoré sa volajú ustrnulosť, alebo zmrazenosť. Na jednej strane budeme musieť naozaj skonštatovať, že sme veľmi veľa vecí robili zle, ale budeme musieť skonštatovať aj to, že okrem toho, že sa tu mnohé zle robilo, život sa určitým spôsobom normálne vyvíjal ďalej, hoci za veľmi ťažkých podmienok. Jedni tvrdia na základe skutočností, ktoré sa v minulosti udiali, alebo aj neudiali, že Zväz nerobil nič. Jedni tvrdia, že neurobil nič, a je ich nemálo, čo to tvrdia. Druhí tvrdia, že robil veľmi veľa, ale niet výsledkov z tejto práce. Číže zas je tu ďalšie mínus a tieto dva mínusy sú naozaj na zamyslenie. Aby v budúcnosti, ak má Zväz jestvovať, mal nejaké iné výsledky. Každý z nás má nejakú predstavu o tom, ako má Zväz pracovať. Jedna predstava je taká, že formy a štruktúra celého nášho minulého života nám pre tie nároky, ktoré dnes máme, nevyhovuje. Ak má plniť poslanie, o ktorom sme si navykli rozmýšľať tak, že bude ideovou organizáciou celého verejného hudobného života, škoda trieštiť sily, a osamostatňovať sa podľa sekcií. Myslím si, že Zväz skladateľov by mal aj naďalej zostať jednotný, alebo by sme ho mali urobiť takým, aby mal vplyv na formovanie nášho hudobného života.

To, či naše zväzy majú naostatok jestvovať, alebo nejestvovať, nie je ešte doriešené. Či budú jestvovať zväzy ako inštitúcie veľmi tesne späté so skutočným životom celej štátnej politiky, alebo či budú samostatne jestvovať ako spolky, ktoré si budú chrániť len svoje osobné záujmy, je vecou diskusie. V každom prípade si treba uvedomiť, že je rozdiel byť tvorcami umeleckých hodnôt, alebo byť tvorcami takých materiálnych produktov, aké patria do kompetencie povedzme zväzu poľovníkov, ktorý sa stará o prísun mäsa z poľovačky. Túto „nedemokratickú“ prioritu by sme si mali uvedomiť aj v Národnom fronte, lebo dnes je naozaj taký tlak, že do Národného frontu sa chcú dostať novovznikajúce zväzy, ktoré budú mať tiež svoje tzv. programové ciele. Myslím, že sa treba predsa len dať akýmkoľvek spôsobom zamyslieť nad tým, či je to ten programový cieľ na úrovni toho programového cieľa, ktorý by mal byť programom umeleckých zväzov.

ZDENĚK NOVÁČEK

Ja si myslím, že Zväz momentálne zachráni iba činy a iniciatíva, aby členstvo cítilo, že Zväz môže vykonať čosi viac, ako je schopný vykonať pre svoju tvorbu jednotliviec. Podľa môjho názoru pre konsolidáciu Zväzu a pre jeho veľmi radikálny krok dopredu

nie je ani tak potrebné osamostatnenie obidvoch zväzov, ako skôr úplná reorganizácia vnútrozväzovej štruktúry. Ja by som napríklad dával na prvé miesto dokonalé dokumentačné stredisko, kde by bola k dispozícii celá tvorba. Treba skoncentrovať celý náš záujem do jedného perfektne vybudovaného dokumentačného teoreticko-propagačného strediska, okolo neho skoncentrovať ľudí, samozrejme, z toho titulu zabezpečiť dostatočné finančné prostriedky, a všetko podriaďiť tejto ústrednej koncepcii propagácie našej tvorby. Sem by patrila propagácia, sem by patrila konfrontácia, k tomu by prispeli zahraničné cesty, každý by preinštalovával Zväz skladateľov na evidenčno-estetické propagačné pracovisko, vybudované dokonale s podriadením všetkých pomocných zložiek a bratských inštitúcií tejto ústrednej myšlienke. Ja som presvedčený, že by to za pol roka, za rok vykazovalo výsledky.

JURAJ HATRÍK

Súdrh Očenáš hovoril, že napriek všetkým deformáciám v minulosti vývoj išiel dopredu. Ja si však myslím, že určité pokrivenie, určité symptómy toho, že ten vývoj za iných okolností mohol byť optimálnejší, sa dosiaľ prejavujú v tom, že vlastne celá práca Zväzu a celá jeho iniciatíva je postavená na hlavu. Dr. Nováček hovoril o rôznych veciach, ktoré sa skutočne mohli robiť, a dal praktické návrhy. Keď som si to všetko zosumiroval, sú to všetko veci, ktoré by sa dali zhrnúť pod ten syndikalistický záujem, teda presadzovať tvorbu, presadzovať ľudí a snažiť sa o uplatnenie slovenskej muziky v zahraničí aj doma. A Zväz práve v tejto oblasti vyvíjal minimálnu iniciatívu. Vybíjal sa efemérnymi, iluzionistickými koncepciami, mal veľké ambície riadiť kultúru a hovoriť do práce rôznych inštitúcií a túto elementárnosť zanedbal. V tejto oblasti syndikalistickej, kde by mala byť jednota celku, kde by sme sa mohli veľmi ľahko a jednoducho zjednotiť na tom, že musíme svoju prácu propagovať, tam vládne dnes prax, že jednotlivci behajú a snažia sa, aby ich nerozdrvila mašinéria tých rôznych prekážok a snažia sa presadiť svoju skladbu. A na druhej strane to, že by mohlo Zväzu získať autoritu vo verejnosti, teda vyvolať istý názorový kvas, polemiku, trýbenie koncepcií, o to sa Zväz snažil vždy anonymne, vždy uzneseniami, rezolúciami. V tej syndikalistickej vetve činnosti by mala vládnuť jednota a čo najrôznejšie presadzovanie váhy kolektívu pomocou dokonalej štruktúry a v tej názorovej otázke, v tej myšlienkovvej, tam by sa mali viacej angažovať jednotlivci a ľudia sami za seba hovoriť. Tu sa nikdy nedohodneme na rôznych veciach, nikdy nebudeme názorove jednotní povedzme v estetických otázkach, vždy tu budú polemiky. My sme sa však vždy efemérne snažili zjednotiť sa tu a potom na verejnosť vyjsť s nejakým jednotným stanoviskom. To sa nedá. A myslím, že je to práve dôsledok tej minulosti, že mnohé autority nášho Zväzu namiesto toho, aby svoju autoritu uplatnili pozitívne a plodne, sa urážajú, sú nervózni, obviňujú Zväz, obviňujú ľudí, ktorí povedzme i keď nedokonale, ale predsa sa len angažujú, a nevyužívajú možnosť, ktorá dnes nakoniec už je, angažovať sa vo verejnosti. V názorovej oblasti by sme mali byť čo najviac nejednotní, čo najviac vyhrotení polemicky a s tým predstupovať na verejnosť. Pozrime sa na spisovateľov! Čo im získalo kredit verejnosti? Nie to, že Vaculík napísal Sekyru alebo že Kundera napísal Žert, ale to, že i keď trochu diletovali, ale predsa filozoficky sa prejavovali ako občania, ako konštruktívne občianske živly, ktoré majú záujem na niektorých spoločenských veciach. A toto sa u nás, skladateľov, absolútne nedeje. Takže ja by som odmietol tie argumenty, že charakter našej práce nám nedovoľuje verejne sa prejavovať. To je myslím nesprávne a obranárske stanovisko.

ROMAN BERGER

Nemôžem neoponovať tomu, čo hovoril prof. Očenáš o minulosti, že život prebiehal normálne. Ja sa len odvolávam na ďalšie vety, ktoré ste, pán profesor, vyslovili. Vy ste povedali, že jeden názor je, že sa nič nerobilo, a druhý názor je, že sa robilo, ale že niet výsledkov. Nuž, ak nie je tretí názor, tak tieto dve charakteristiky sa nedajú zlúčiť s tým, že život prebiehal normálne.

Veci, o ktorých hovoril dr. Nováček, nie sú úplne nové. O tom sa už dlho len hovorí a ja som zúfalý z toho, že to hovorenie je úplne zbytočné, aspoň v tej situácii, v ktorej sme. Akákoľvek myšlienka, akýkoľvek nápad, nemá zmysel, ak sa neuskutoční. V tej situácii, v akej sme, nikdy nič nemôže byť. Sme úplne zbytočný debatný spolok, ktorý dnes uvažuje o našej úlohe v Národnom fronte, ale bez toho predpokladu, že tu bude

to, o čom hovoril dr. Nováček, nie je nič iné ako zotrvaním v tej sfére myslenia, ktorú chceme prekonať. To je fixná idea, že bez činov budeme prejavovať nejakú magickú moc a vyžarovať ju na spoločnosť. Jediná šanca je konkrétna práca, a potom nebudeme musieť meditovať nad tým, ako má vyzeráť Zväz.

OSKÁR ELSCHKE

Netreba vôbec meditovať, len treba konať, pretože to je už 55 ráz premyslené, dokonca napísané a aj peniaze by sa našli, ale nekoná sa nič preto, lebo to nikto nerobí.

ROMAN BERGER

My sa hráme na univerzálov. Skladateľ je profesionál vo svojej profesii. Otázka hudobnej prevádzky zďaleka nepatrí do jeho kompetencie. Ak propagáciu nebudú robiť ľudia, ktorí sa tomu rozumejú a ktorí to majú za svoju profesiu, ak otázku agitácie a dokumentácie a všetko, čo s tým súvisí, nebudú robiť profesionáli v tejto oblasti, tak naše krásne úvahy nemajú zmysel.

ANDREJ OČENÁŠ

Keď som hovoril, že život prebiehal normálne a Vy si pod slovom normálne predstavujete, že bez všetkých kazov, nuž tak som to naozaj nemyslel. Chcel som povedať, že život ide vždy ďalej, pretože sa žije. Išiel, ako voda tečie.

PETER KOLMAN

Čo sa týka postavenia nášho Zväzu v spoločnosti, zdá sa mi, že toto postavenie bolo veľmi úbohé. Za hlavnú príčinu, prečo bolo také úbohé by som pokladal to, že Zväz veľmi servilne prijímal všelijaké rady a pokyny zhora jednak od štátneho aparátu, jednak od stranického aparátu. Pamätáme sa predsa dosť dobre na zjazdy, kde sa hudobníci snažili niekedy aspoň povedať svoj názor, ale vždy na takom zjazde vystúpil delegát strany a vlády, ktorý nakoniec povedal, ako sa má komponovať, lebo ako sa má písať o hudbe. Proti tomu nikto, ani zo známych verejných činiteľov, ani našich národných umelcov neprotestoval. Každý to prijímal celkom samozrejme, že ľudia, ktorí nie sú odborníci, ktorí často nemali ani akú-takú kultúrnu, mohli sa vyjadrovať k odborným otázkam. Postavenie Zväzu bude práve také, aké si my vydobyjeme. Nie je žiadnym ospravedlnením to, že my sme nie spisovatelia, že nevládneme slovom, ale píšeme noty. Postavenie Zväzu získame len vtedy, ak prestaneme servilne prijímať pokyny zhora, ak sami budeme vytvárať istú našu politiku, ak budeme mať celkom vlastný názor, špecifický umelecký názor na to, ako má vyzeráť Zväz, alebo ako má dnes vyzeráť hudobná kultúra.

To, samozrejme, nemyslím tak, že by sa Zväz mal miešať do všetkého, čo s hudobnou kultúrou súvisí. Zväz nie je žiadne ministerstvo kultúry, má sa starať predovšetkým o svojich členov a umožniť im všetko, čo je v ich záujme, aby ich tvorba alebo ich umenie našlo svoju realizáciu doma alebo v zahraničí.

Chcel by som ešte raz zdôrazniť, že dve veci sú vo Zväze nesmierne dôležité. Vytvoriť koncertnú agentúru a vytvoriť dokumentačné a propagačné centrum.

OSKÁR ELSCHKE

My sme si mysleli a, žiaľ, ešte stále myslíme, že nejakú vynájdem takú organizačnú štruktúru, ktorá nám Zväz nejakým čarovným prútikom tak zmení, že to bude lepšie, ako to bolo. Všetky zmeny, ktoré sa týkali zväzovej štruktúry, viedli za posledných 10 rokov k tomu, že sa štruktúra ustavične skomplikovala a tým de facto strácala postupne akúkoľvek akčnú schopnosť. Organizačný pavúk nemusí byť ani zlý, ani dobrý, ale to, čo tvorí tú podstatu Zväzu, je dokonale fungujúci aparát, je spôsob akým sa tá štruktúra naplní.

Myslím si, že na to, čo vôbec treba pri uvažovaní o nejakej novej organizácii — a najmä takej organizácii, ktorá by zabezpečovala možnosť prejaviť mienku každého jedného člena — je skutočne treba jedna veľmi jednoduchá, jednodušná štruktúra, a nie päťstupňová, cez komisie, výbory, sekcie, predsedníctvo, výbor a potom ďalej cez sekretariát a pod. Keby to množstvo hodín kvalifikovaných ľudí, ktoré strávia na zväzovej pôde, venovali určitejšie činnosti a realizácii tých vecí, o ktorých sa tu hovorí, tak by zväz bol vykonal desaťkrát toľko, ako vykonal. Veď my sme vlastne celú tú energiu a tú potenciú ľudí za tie dlhé roky sústredili na to, aby sme ich väčšinou uzavreli okolo stola a tu hovorili dlhé a dlhé hodiny, čo sa potom sústredilo na nejakom papieri, ale tým aj skončilo. Keby sa všetky tie návrhy za tých 10 rokov pozbierali, tak by vznikla o kultúrnej politike niekoľko 100-stránková kniha o tom, čo všetko by sa bolo mohlo alebo malo urobiť. Keby sme toto všetko skonfrontovali s tým, čo sa skutočne urobilo a čo sa robí, boli by sme sklamaní. Kým nebude taký výkonný aparát, ktorý nebude len korešpondenciu registrovať, ale ktorý bude skutočne vykonávať vôľu členstva, v záujme toho členstva, jeho nápady uskutočňovať, nebude mať zmysel ani Zväz ani nová štruktúra.

JURAJ HATRÍK

Myslím, že je potrebné uskutočniť dve veci. Jednou je prebudovanie organizačnej štruktúry Zväzu a druhou prebudovanie aparátu. Je to potrebné preto, lebo i organizačná štruktúra Zväzu nevyhovuje z dôvodov viacstupňového riadenia.

Viem sám z vlastných návrhov, ktoré som v minulosti ako člen výboru skladateľskej sekcie predložil, že tieto návrhy sa niekedy nedostali ďalej do vyšších orgánov, prípadne boli v predsedníctve zamietnuté, alebo sa k nim predsedníctvo nevyjadriло a nevedeli sme ani prečo. Mnohé z tých návrhov mali ísť potom ďalej na výbor Zväzu, no tam sa už vôbec nedostali, takže taký návrh, ktorý išiel zdola, musel prejsť cez 3—4 všelijaké orgány. Treba prejsť k tomu systému, že o všetkom bude rozhodovať iba jeden orgán.

Prebudovať aparát je nevyhnutné, ak si uvedomujeme, že Zväz by mal robiť niečo iné, ako robil doteraz. O tom, čo by mal robiť, bude treba ešte veľmi dlho hovoriť, ale myslím, že dve veci sú najdôležitejšie: koncertná agentúra a dokumentačné a propagačné centrum. Myslím, že celý zväzový aparát by sa mal prebudovať a zamerať na tieto úlohy.

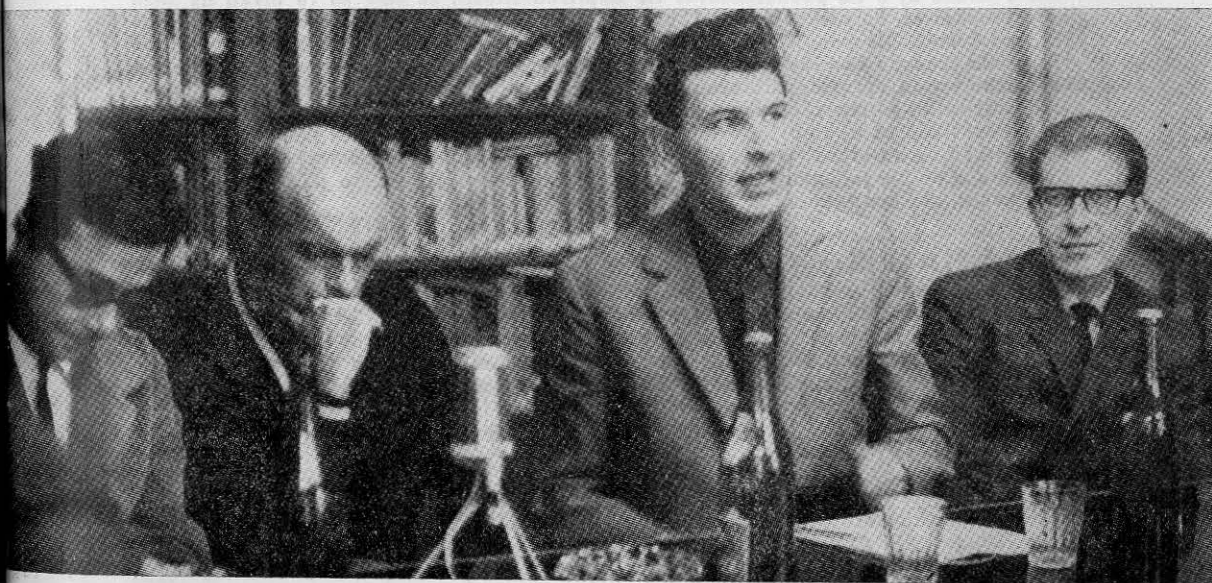
Teraz kladiem ešte jednu otázku: máme vôbec ľudí, ktorí by robili to čo potrebujeme v tom novom aparáte, máme ľudí, ktorí by nám odborne viedli povedzme HIS alebo koncertnú agentúru, ak predpokladáme, že to nebudeme robiť my sami, že budeme existovať v tých sekciách, to je celkom dobrý nápad a budeme sa schádzať len na to, aby sme si ujasnili, čo chceme od toho aparátu a potom dali pokyn, aby to ten aparát realizoval? Ja neviem, či sú rezervy v slovenskej kultúrnej obci, rezervy ľudí, ktorí by to chceli robiť a vedeli robiť.

ROMAN BERGER

Na margo toho by som chcel ešte komentovať fakt, že som tu hovoril podráždene. Totiž ja som sa za tie dva roky, čo som tu, dostal do pre mňa neznesiteľnej morálnej situácie, že oproti tomu, čo som bol 10 rokov na škole, na konzervatóriu, som tých 10 rokov za polovičné peniaze mal pocit, že niečo robím. A na to som si zvykol. Ako som to robil, to je už iná vec. Možno horšie, v niektorom prípade lepšie, ale každý rok prišli tie skúšky a medzitým nejaké formy previerky toho, čo tam robíme. Podobne ako môj kolega vedľa, kolegyňa vedľa, a tak. Proste, že som si mohol urobiť sám nejaké rezumé, tak tu mi to vyšlo, tam mi to nevyšlo, tu preto a tu preto a pod. Proste, že oproti vlašajšku som na nejakom myslenom diagrame svojej výkonnosti urobil takýto centimeter. Tu som dva roky a dostávam takmer dvakrát toľko peňazí, a musím si priznať, že tá stopa práce nie je nikde, a dohromady nie preto, že by som nechcel, ale to proste buď neviem, alebo sa to nedá. To je neudržateľný stav pre človeka, ktorý sa úplne na seba nevykašlal. Tak tu je problém aj takýto.

OSKÁR ELSCHKE

Musíme odstrániť ešte jeden mylný prežitok; ľudia, ktorí sú profesionáli v určitých oblastiach a doteraz dokonca ani koncepciu nestanovovali, ani nerozhodovali o veciach, ktoré mali robiť, hoci boli odborníci, ale neodborný volený orgán o niečom roz-



hodol a odborníci to mali len vykonať. Akú mohli mať chuť do práce? Odborník má koncepciu vypracovať a aj realizovať. A načo je volený orgán? Aby ho kontroloval, a nie, aby mu dával rozumy, čo on má robiť. Na to je ten profesionál.

JURAJ HATRÍK

Ak, povedzme, predpokladáme, že Zväzu sa podari vybudovať profesionálny aparát s presne vymedzenou pracovnou náplňou a so schopnosťou vytyčovať koncepcie podľa našej rámcovej predstavy, môžeme teraz hovoriť o tom ešte, kde a aký priestor zostane pre to ďalšie. Pretože sme tu vo Zväze, sme tu všetci, a načo vlastne potom tu sme? Možno si teoreticky predstaviť niečo také, že existuje dokonale fungujúci aparát, ktorý my len kontrolujeme, ktorý funguje, ktorý propaguje slovenské skladby, ale tým sa ešte neodôvodňuje existencia toho, že sme v jednom zväze a že sa nazývame zväzom skladateľov. To by mohla byť aj istá agentúra. Tú by sme ani nemuseli veľmi usmerňovať, hádam by sme ju len kontrolovali nejakým spôsobom. Ale ja si predstavujem, že máme takú predstavu, že zväz je tu aj na to, aby zanechal stopu aj ako isté združenie, teda aby bolo vidno, že sme združení preto, lebo sme skladatelia, že nás združuje náš záujem profesionálny. A v tejto oblasti vytyčovať pravidlá hry a pravidlá kontaktov sa ani tak veľmi nedá.

Myslím, že v minulosti sa uplatňovalo veľmi zhubne isté neprirodzené delenie, na straníkov a nestraníkov. To bolo do Zväzu umele nasadené ako deliace kritérium, ktoré sťažovalo realizáciu toho zmyslu, podľa ktorého sme tu združení ako odborníci v istej oblasti a profesionáli v umení. Veľmi vítam a chápem, že má vzniknúť klub angažovaných nestraníkov a bol by som veľmi rád keby vznikol. Ale črtá sa tu jedno nebezpečenstvo, že týmto protikladom zo strany nestraníkov sa len podopiera to staré, neprirodzené delenie, že sa bude politizovať, že sa bude robiť oponentúra na takej hrubozrnnnej politickej báze. A že teda nuansovanie toho zväzového života odborného, toho nášho priateľského spolužitia vo Zväze by malo prebiehať nie podľa delenia straníkov - nestraníkov, ale podľa iných kritérií. Mali by sme obnoviť myšlienku tvorivých skupín alebo takých prirodzených združení, v ktorých by sa vyvíjala tá profesionálna aktivita každého člena.

ANDREJ OČENÁŠ

Ide v Zväze aj o to, poodstraňovať tie neprirodzenosti, že sme sa tu dívali na seba podľa toho, či to, čo niekto povedal, bolo dosť stranícke, i keď toto vedomie z človeka ťažko odstrániť. Iná vec je, že tá straníckosť bola neprirodzene dráždivým spôsobom vžitá u nás, že sme sa vždy takto kontrolovali. Mám taký pocit, že až sa všetky ostatné veci nášho života upravia, až človek bude cítiť, že sa jedna starosť zo mňa zloží, nebudeme mať toľko príčin všelijako sa na kohosi dívať. Len čo sa všetko bude diať akosi ľudskejšie, budú sa aj tieto diferencie stierať. Pretože tak ako viem sedieť vedľa niekoho, aj keď je on viacej opálený a ja som menej, nemusí mi prekážať ani to, že som komunista, a on nie je komunista. To je, pravda, vec charakteru, to už je vec celkom iných kvalít, ako len toho, či mi hrajú skladbu, alebo nehrajú.

JURAJ HATRÍK

To je taká anomália nášho Zväzu, že sme tu združení síce vo Zväze, ale jeden druhého nezaúčimame. To je skutočne paradox — združenie ľudí, ktorí sú si navzájom ľahostajní, i keď tá ľahostajnosť nemusí byť povahovou črtou, ale je vynútená na tom človeku práve skúsenosťou, absurdnosťou tej nefungujúcej mašinerie a rôznych zábran.

PETER KOLMAN

Chcel som povedať len poznámku, týkajúcu sa delítka medzi straníkmi a nestraníkmi. Predsa vy, straníci, ste pôvodcami myšlienky, aby sa aj nestraníci nejakým spôsobom organizovali, pretože ak vy máte možnosť sa organizovať, myslím, že i nestraníci chcú mať takú istú možnosť. Tomu sa nedivím a nezdá sa mi to neprirodzené. Ak sa tu založí taký kruh angažovaných nestraníkov, a ja by som bol v ňom, mňa by to tiež mrzelo, že



tam nie sú niektorí veľmi dobrí kolegovia, len zato, že sú straníkmi, a ja tam budem sedieť v jednom kruhu s ľuďmi, s ktorými si vôbec nerozumiem. To je iste abnormálne, pravda, kým tuná bude existovať stranícka skupina, tak isto bude existovať aj skupina — organizovaná, alebo neorganizovaná — nestraníkov. Napríklad aj preto, aby mali takú istú možnosť navrhovať svojich kandidátov pred voľbami.

OSKÁR ELSCHÉK

Ja by som ešte jednu, snáď provokačnú, ale inú otázku chcel nadhodiť, čo súvisí s tou činnosťou, s tým duchom a tým všetkým. Je to, o čom sme doteraz hovorili, pričinnou malej aktivity, nechuti k výmene názorov, vôbec k dialógu, ku konfrontácii názorov, sú vôbec nejaké názory, schopné konfrontácie? Alebo je dnešný stav medzi hudobnými umelcami len výsledkom výchovy? Možno to ospravedlniť tým, že hudobník má hrať alebo má komponovať, a nie hovoriť a filozofovať, a preto sa nemusí vyjadrovať k otázkam širším a vôbec sa nejako angažovať a prejavovať? Vo verejnosti by azda mohol vzniknúť dojem, že si možno medzi sebou aj majú čo povedať, že aj hovoria o veciach, len sa to na stránky tlače nedostane. Žiaľ, tragédia je, myslím, v tom, že to, čo sa nekoná pred tvárou verejnosti, nekoná sa ani vnútri Zväzu. Som presvedčený, že toto nemôžno pripisovať len tomu, že boli také podmienky, že tu bola taká atmosféra a pod. Veď aj iné zväzy, aj iné inštitúcie a pod. žili v tej istej atmosfére a myslím si, že aj v horších podmienkach a pod drastickéjším tlakom, ako to bolo v našom Zväze, a angažovali sa.

JURAJ HATRÍK

To má svoje psychologické príčiny. Kedysi som sa zaoberal ontogenézou. Príslušná literatúra opisuje z hľadiska ontogenézy roky, keď človek po skončení školy dostáva možnosť realizácie spoločenskej a odbornej tak, že vtedy u človeka — povedzme okolo tridsiatky — povedzme mladého človeka nastáva istá regresia, istý pokles oproti rokom študentským, keď človek pamätáve a vôbec pružnosťou myslenia, teda elementárnymi predpokladmi pre duševný život, je oveľa sviezejší ako v tridsiatke. Ak by aj niekto prekonal všetky zábrany svojho veku, vyplývajúce z prirodzených daností vývoja jeho psychiky i okolia a mal by nejaké ambície, tak vtedy narazí, povedzme, na ten strop ľudí, ktorí si zaslúžilejší ako on. U týchto ľudí funguje zase taký mechanizmus alergie voči kritike, nepružnosť, neprispôsobivosť novým myšlienkam atď. Súvisí to aj s tou minulosťou, s tými deformáciami, že bolo obdobie, ktoré tvorcov rozmaznávalo, ktoré im dávalo ilúziu, že sú dokonalí, a oni si zvykli, že nemusia sami seba prebojovať, že tuná je spoločný mechanizmus, ktorý ich ovenčuje postupne novými a novými vavrínami. Tým sa u nich otupil taký ten zdravý pocit dnešného človeka, ktorý síce má tragické korene, teda ten pocit: som ohrozený a musím sa realizovať ako človek, pretože ináč zaniknem.

ANDREJ OČENÁŠ

Ja by som to hádam nevidel len tak, ako ste to Vy povedali, že dnešnému nie práve najlepšiemu stavu ľudských vzťahov vo Zväze sú príčinou len ti, ktorí boji spoločenskou štruktúrou života rozmaznaní. Ja neviem, či tvorca takého typu konkrétne ako Suchoň bol maznaný, ak si spomeniete, že jeho Krútnava bola bitá, keď si vezmete, že jeho Žalm zeme podkarpatskej bol bitý, a to ešte za tohto systému.

PETER KOLMAN

Ale čo urobil proti tomu?

ANDREJ OČENÁŠ

Komponoval ďalej.

PETER KOLMAN

Ale on svojimi diskusnými príspevkami podporoval ten systém, ktorý spočiatku bil aj jeho, ale hlavne bil tých druhých. Nepovažoval za potrebné napríklad protestovať proti tomu, aby politickí činitelia alebo štátni činitelia direktívne zasahovali do umenia. Ja to zazlievam týmto umelcom, lebo oni mali vtedy možnosť vystúpiť proti deformáciám.

ADNREJ OČENÁŠ

Ja by som napríklad nepovedal, že podporovali ten systém v tom zmysle, že by boli bývali tvorcami všetkých tých deformácií.

PETER KOLMAN

To som ani nepovedal.

ANDREJ OČENÁŠ

Ja si myslím, že sa aj všeličo robilo, o čom sa dnes už nevie. Nevie, či napríklad sa neurobilo to, že dr. Kresánek na zámku v Dubodielí sa veľmi silne exponoval svojho času za Suchoňa, Žalm zeme podkarpatskej pred Pavlíkom a pred ostatnými vtedy žijúcimi

a rozhodujúcimi činiteľmi a presviedčal ich o tom, že je to dielo potrebné pre nás, pretože vtedy sa hovorilo takým spôsobom, že všetko, čo má znaky dajakej depresivnosti, dajakej pochmúrnosti, nie je umelecké, a že tento život potrebuje niečo radostného. To vy neviete, pretože vtedy ste sa o tieto veci nestarali. Všeličo sme robili v takýchto diskusiách, aby sa, povedzme, naozaj pravý kumšt dostal do pravého vedomia tých činiteľov, ktorí ešte nevedeli, aká je o tom predstava.

PETER FALTIN

Myslíte si, že keď budeme mať fungujúci aparát bez toho, že by sa znormalizovali ľudské vzťahy, že nastane tá všeobecná spokojnosť so životom Zväzu? To je úplne nemožné, pretože aparát, povedzme, ponúkne zahraničiu niekoľko, alebo i všetky skladby. Teraz si zahraničie vyberie isté percento skladieb od iných skladateľov. A potom tí, ktorí nebudú figurovať v tom vybranom zozname, budú hovoriť, áno, vy ste tí, ktorí ovládajte aparát a zneužívate ho na to, aby ste presadzovali sami seba. Preto myslím, že je dôležité odstránenie týchto morálnych konfliktov. Kríza Zväzu nie je krízou štruktúry, ale krízou morálnou. Očista Zväzu má smerovať k očiste prirodzených ľudských slabostí, proti samolúbosti, proti urážlivosti a hystérii medzi členmi a až potom je možné meditovať o fungujúcej agentúre a propagácii. V atmosfére nevraživosti sa nikomu nechce pracovať. A neviem, či práve toto umŕtvovanie práce nie je zámerom tých štvanic a intríg.

Mne na tej diskusii prekážala jedna vec, že sa nepomenovalo, čo je to vlastne zväz. Pretože zväz je alebo abstraktná formula, a potom zväz je aparát, zväz sú orgány a zväz je členská masa. Teraz ide o to, zistiť, či kríza, v ktorej sa Zväz ocitá, lebo sa mi zdá, že to, o čom práve hovoríme, prejavy krízy, je krízou všetkých týchto významov Zväzu, alebo len niektorého z nich? Podľa môjho názoru je kríza Zväzu dnes kríza masy jeho členstva, a nie krízou aparátu alebo orgánov, a preto celá diskusia, ktorá smeruje k tomu, aby sa urýchlene prebudoval aparát a štruktúra a pod. nepovedie k želanému výsledku. Nevidím veľký zmysel novej štruktúry, pretože si to my prebudujeme akosi pre funkcionárov a tých 20—30 ľudí sa bude točiť v jednom novom kolotoči. Ale pre koho?

Redakcia posielala anketové otázky o zmysle Zväzu. Málokoho to však zaujíma. Nová štruktúra? Dobré. Ale kvôli čomu? Kvôli tomu, že ľudia vôbec nemajú potuchy o veciach, o ktoré tu ide a permanentne iba nadávajú a kritizujú, ale keď sa im dá platforma, napríklad aktív alebo časopis, tak zrazu nik nemá čo povedať? Potom má človek ten pocit márnosti, a v tom sú korene krízy iniciatívy.

Človek predsa nevyhnutne nesie spoluzodpovednosť za určité veci, v ktorých sa vyzná, pretože myslím si, že orgány v každej demokracii sú vlastne zastupiteľské orgány, pretože každý z nás tu niekoho zastupuje, vôľu niekoho. No tak zastupujem hudobných vedcov, a keď sa má zísť aktív, tak tam prídu traja ľudia, ktorí nič nepovedia. Čo tu potom môžu orgány robiť?

To ste mohli vidieť napríklad na pražskom zjazde, kde ľudia, ktorých som nikdy nevidel na Zväze, formálne odhlasovali uznesenia v organizačnom poriadku, ktoré sú namierené proti nim samotným, tie formulácie, proti ktorým sme si tu my drelí nohavice celé hodiny, a celá naša práca bola zbytočná, a pritom sme ali viazaní nezmyselným uznesením zjazdu. Myslím konkrétne na spôsob voľby predsedu jednotlivých sekcií. Nakoniec budeme mať aj štruktúru, budeme mať aj aparát, ale k čomu to celé bude, pretože to čo chceme, to vlastne je, je HIS a KDK. Kde sú predpoklady, že tu keď to urobíme znova na pôde Zväzu, že to bude fungovať lepšie?

OSKÁR ELSCHKE

Myslím, že našim najzávažnejším konštatovaním je rozpor medzi teóriou a praxou, medzi návrhmi a realitou, medzi ilúziou a skutočnosťou nášho zväzového života. To sú veľmi vážne rozpory, ktoré nám neodstráni ani organizačná štruktúra, ani nejaký nový orgán, ale, žiaľ, len skutočne nový spôsob myslenia ľudí, ktorí sa zbavia ilúzií, ktorí budú realisti, ktorí sa nebudú utápať v číslach ani v štatistikách, ale budú skutočne konfrontovať svoje názory s možnosťami a s realitou, s realitou našou vlastnou, a tiež svetovou. Toto je naozaj jediné východisko, ako sa z dnešnej situácie dostať ďalej, k uspokojivejšiemu stavu, než aký sme tu, žiaľ, teraz konštatovali.

Ú V A H Y

nad verejným tajomstvom

NAĎA HRČKOVÁ

Týmto článkom sa po prvý raz dotýkame pátčivej problematiky hudobnovednej katedry na FFUK v nádeji, že nezostane zároveň aj posledným – veď tam sa rozhoduje o budúcnosti nášho hudobnovedného dorastu.

Hudobný život vo všetkých svojich zložkách bol u nás na Slovensku vždy popoľuškou a tradície našej hudobnej teórie a praxe sa začali vytvárať vlastne len vtedy, keď už inde vo svete mali za sebou niekoľkostoročnú tradíciu. Aj v Čechách hudobný život v období, keď sme u nás začínali, mal za sebou už kus histórie. Zápas o vytvorenie hudobného života a o jeho začlenenie do povedomia národa sa u nás začal až začiatkom nášho storočia. Ktovie, ako by sa bol vyvinul, nebyť neblahých 50-tych rokov, ktoré ho vyšinuli z normálnych kolají, takže dnes sme v situácii, že napriek jeho rozsahu zasahuje do vedomia verejnosti celkom okrajovo.

Nechcem sa tu teraz rozpisovať o celej histórii tohto zápasu, ani robiť komplexný rozbor príčin tohto stavu. Pokúsim sa len o diagnózu vývoja jednej inštitúcie, ktorej by vo vedomí verejnosti mala patriť reprezentatívna úloha v oblasti hudobného života – univerzitnej hudobnej vedy.

Najprv v krátkosti o tradícii, poslaní a význame tejto vedeckej disciplíny. Hudobná veda je jednou z tých vedných oblastí, ktoré vo vyspelých krajinách, kde dokázali prekročiť úzko pragmatické, užitkové poňatie ľudského myslenia, prináša hodnoty, posúvajúce v imanentnej sfére ľudské myslenie dopredu. Zdá sa mi, že dnes, keď sú už za nami roky teroru „utilitarizmu“ a keď rehabilitujeme autoritu myšlienky a jej nositeľa, je dobré zmieniť sa o tom, že ide o oblasť, ktorá si zaslúži pozornosť.

Bolo by však naivné volať po rehabilitácii významu, oprávnenosti a samostatnosti tohto odboru, ktorý ako taký väčšinou dnes už ani u nás nikto nepopiera. Oprávnenosť a význam hudobnovednej oblasti nepotvrdzujú totiž prevolania, ale jej niekoľkostoročná tradícia, spojená s prácou významných osobností a inštitúcií, na čele ktorých tieto osobnosti stáli.

Je to predovšetkým tradícia hudobnej vedy ako univerzitného odboru. Bol to jeden z prvých vedných odborov na univerzitách, vznikajúcich už od 12. stor. V 16. stor. prešla síce musica theoretica – ako sa vtedy ešte nazývala – na univerzitách existovať, avšak jej ďalší vývoj, v ktorom ju prvé osobnosti novovekej vedy priviedli na vysokú úroveň a uviedli do sústavy novodobého vedeckého myslenia, vynútil si v 19. stor. jej znovuoobnovenie ako univerzitného odboru. Od tohto obdobia sa na univerzitách formovali muzikologické školy, bádatelia, združenie okolo nejakej významnej zakladateľskej osobnosti učiteľa. V ňom sa zlučovali schopnosti vedecké, filozofické a organizačné, on utváral koncepciu odboru, udával smer v bádateľských a pedagogických úlohách a usmerňoval vedecký rast svojich asistentov.

Možno zhruba povedať, že história hudobnej vedy ako univerzitného odboru je históriou veľkých, pre vec zanezaných osobností, ktoré stáli na ich čele; počnúc viedenským profesorom Ambrosom, cez berlínskeho Roberta Eitnera, lipskú autoritu hudobnej vedy Huga Riemanna a ďalších, v Čechách to boli Hostinský, Nejedlý, Helfert. Z iniciatívy týchto osobností sa univerzitná hudobná veda – popri tom, že zdôrazňovala prvoradosť

a nezávislosť vlastného vedeckého poznania – zapojila aj priamo do hudobného života. Svojím vedeckým pohľadom, vážnosťou a autoritou získala vplyv na riešenie úloh jeho inštitúcií, hudobnej praxe, otázok súčasnej tvorby, cieľov hudobnej pedagogiky atď. Hudobná veda teda nezostala iba sterilnou akademickou disciplínou, ale mala a všade vo svete má aktívny podiel na rozvoji hudobného života.

Najväčšia zodpovednosť jej však pripadla pri výchove bádateľov – špecialistov i pracovníkov na rôznych frontoch hudobného života. Vedomie príslušnosti k muzikologickej škole, z ktorej vyšli, mravné a vedecké hodnoty, ktoré sa tu naučili rešpektovať, orientuje ich ďalší osobný rast i zapájanie sa do úloh hudobného života. V prítomnosti sa hudobná veda na univerzitách teší veľkej popularite vo všetkých krajinách so silnou kultúrnou a vedeckou tradíciou – najmä v Nemecku, Anglicku, Francúzsku, Amerike, Španielsku, škandinávskych krajinách, v Poľsku a v Maďarsku.

Poučení historickým poslaním a významom hudobnej vedy skúsme teraz spustiť malú sondu do našich pomerov a zistiť, aké postavenie, poslanie a koncepciu si táto univerzitná disciplína s významnou tradíciou vytvorila u nás, na Slovensku, – v kontexte univerzitného školstva i kontexte celého hudobného života; akú autoritu ako vedecká inštitúcia má, ako prenikla do vedomia verejnosti, do akej miery sa svojou váhou angažuje v celom hudobnom živote a najmä, akú atmosféru a aké morálne a vedecké základy vytvára pre svojich absolventov.

Už v úvode som spomínala, že naše hudobné inštitúcie postrádajú dlhšiu tradíciu, čo možno do istej miery dávať do súvislosti s ich slabšou úrovňou a spoločenskou váhou v celostátnom kontexte. Predsa však skoro 50-ročné trvanie Katedry hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK (hudobná veda sa na univerzite začala prednášať v roku 1921) by malo signalizovať, že je po každej stránke vykryštalizovaným vedeckým pracoviskom.

Jej začiatky sa vyvíjali pomerne sľubne a v prvých rokoch po založení z iniciatívy profesora Dobroslava Orla, hoci nebola ešte reprezentantom celej systematiky univerzitnej hudobnej vedy (sústredovala sa prevažne na orientáciu historickú, na zhromažďovanie a hodnotenie domácich prameňov), predsa už mala svoje miesto v hudobnom živote a vzbudzovala záujem verejnosti. Verejné prednášky z hudobnej vedy na univerzite boli určitou udalosťou pre hudbumilujúcu verejnosť.

Profil hudobnej vedy na univerzite postupne kryštalizoval v neskorších rokoch najmä pod vedením univerzálne orientovaného dr. Kresánka (teraz profesora). V tomto období bola hudobná veda subkatedrou širšej umenovednej katedry. Sú to roky, v ktorých sa na katedre začali prednášať postupne hlavné disciplíny hudobnovednej systematiky – mnohé na vysokej európskej úrovni (hudobné myslenie, hudobná psychológia, dejiny hudby, hudobná paleografia, hudobná folkloristika a i.). Kresánek začal novú orientáciu, vychádzajúcu z dobových najmodernejších metodologických prúdov svojich učiteľov (Zich, Hutter, Mukařovský) a hudobnovedné pracovisko si začalo postupne vytvárať svoj profil a získavať váhu svojou vedeckou autoritou. Čisté a úprimné vedecké zaniechanie profesora Kresánka i úsilie okolo neho sústredených asistentov začalo vytvárať zárukú kontinuitného a progresívneho vývoja celej disciplíny. V dôsledku toho sa tu vytvorila atmosféra živého záujmu poslucháčov a zdravého partnerstva všetkých členov katedry i študentov navzájom. Absolventov z tohto obdobia (ku ktorým patríim i ja) dodnes spája a vedie vedomie tej atmosféry rešpektovania ľudských a vedeckých hodnôt, ktoré si vo vedomí zo svojho štúdia odniesli do života.

Počnúc päťdesiatymi rokmi začína sa postupne rad nezmyselných reorganizácií a byrokratických administratívnych zásahov, v ktorých sa začal zmietať aj odbor hudobnej vedy. Zlomom v jeho vývoji sa stáva rok 1959, keď bola zrušená dobre vybudovaná vysoká škola pedagogická a s ňou aj katedra hudobnej výchovy, ktorá sa vtedy sľubne rozvíjala zásluhou osobnosti profesora Suchoňa. Zlom nastáva v dvoch smeroch: jednak v tom, že zo spojenia dvoch odlišných pracovísk – hudobnovedného a hudobnovýchovného vzniká jedno nové pracovisko, jednak v tom, že dostáva nového vedúceho. Prof. Kresánek ostáva na katedre ako jeden z jej členov.

Áká bude koncepcia tohto nového pracoviska, jeho ďalší vývoj, zhostí sa nový vedúci úlohy usmerňovateľa tejto inštitúcie ako skutočná autorita a ľudská osobnosť?

Zmysel združovania ľudí do pracovísk a inštitúcií so spoločným poslaním nie je v naplnení potreby ľudí stretávať sa v jednej spoločnej budove, či mať svoju pracovňu, ale najmä v ich vedení a reprezentovaní tými najmädřejšími a najschopnejšími a v tom, že majú ako istú spoločenskú jednotku v spoločenskom vývoji svoj hlas. Reprezentovanie týchto jednotiek rôznych oblastí ľudskej činnosti vedúcimi osobnosťami nie je fráza, ale fakt, overený prácou, je to osvedčená forma ich kontaktu so širokou národnou verejnosťou a súčasne aj súčasť jej vonkajšej sebarealizácie v takomto širokom zmysle.

Je to aj záruka ich úrovne a ich spoločensky prospešného napredovania, pretože z pochopiteľných dôvodov spoločnosť nemôže byť informovaná detailne o vnútornej situácii a vývoji v každej sfére ľudskej činnosti. Vkladá preto zodpovednosť na týchto „sprostredkovateľov.“

Ziaľ, nedávny vývoj našej spoločnosti vytvoril systém, ktorý umožnil vystupovať v úlohe týchto vedúcich predstaviteľov ľuďom bez odborných a ľudských kvalít skutočných osobností. Sedenie na reprezentačných miestach našlo zmysel v samom sebe, splošilo asociálne typy, ktoré mali pri svojej riadiacej činnosti namiesto úprimnej osobnej zodpovednosti za oborne i spoločensky prospešný vývoj svojho úseku jediné vodidlo: či to, čo urobia, ich vlastnému postaveniu prospeje, alebo uškodí.

Z tohto hľadiska sa stal ďalší vývin hudobnovedeckého pracoviska na univerzite symbolickým. I keď neprestala vedecká činnosť jej niektorých členov a ojedinelé vynikajúce pedagogické výsledky, katedra ako taká, ako organizačná vedecko-pedagogická bunka so širokým spoločenským poslaním, stratila svoj *raison d'être*.

Predovšetkým sa prejavila degradácia usmerňovania úloh vo sfére vedecko-pedagogického rozvoja a činnosti katedry na pôde školy. Po zlúčení oboch pracovísk bolo treba najst a presadiť postupne určitú vyhranenú koncepciu a charakteristický profil katedry. (Pražská a brnenská muzikologická škola si svoj charakteristický profil dokázala kontinuitne udržať až podnes). V koncepcii bolo treba presadzovať líniu vychádzajúcu zo súčasného vývoja hudobnej vedy vo svete, a nie fixovať neurčitú a pri spojení oboch pracovísk ešte provizórnu koncepciu, ktorá v dôsledku kultúrno-politického tlaku v tých rokoch tlačila v hudobnej vede do popredia problémy z hľadiska eminentne hudobnovedného okrajové a v dôsledku spojenia s pracoviskom hudobnovýchovným praktické disciplíny. Povinnosťou vedúceho katedry bolo orientovať sa v smere súčasného svetového rozvoja hudobnej vedy a kľásť vo vedecko-pedagogických úlohách dôraz na tie disciplíny, ktoré sú dnes popri základnom historickom výskume v centre hudobnovedného bádania vo svete — ako je hudobné myslenie, hudobná psychológia, empirická hudobná estetika (z ktorej u nás niet jediného absolventa — špecialistu), hudobná sociológia. Z toho, čo sa dnes pod pojmom hud. vedy myslí (vo svete), je dnes na FFUK torzo.

V súvislosti s tým všetkým bolo potrebné riešiť postavenie a samostatnú koncepciu hudobnej výchovy v rámci katedry (ktorá sa „vyriešila“ tak, že tlakom zhora zanikla). Keďže však každá činnosť vedúceho katedry je motivovaná nie snahou o vedecký a spoločensky prospešný vývoj odboru, ale obavami o vlastnú osobu, „koncepcie“ na papieri sa vytvárali podľa nátlaku administratívnych pokynov zhora alebo rôznych iných nátlakov, ktorým bolo potrebné rýchlo sa prispôsobiť. Hypertrofia formálneho vykazovania činnosti sa stala pláštikom pre zastieranie a zahmlievanie skutočného riešenia problémov koncepcie katedry, otvorenej výmeny názorov a najmä systémom zbavovania sa osobnej zodpovednosti. Vždy bol pohotovo pripravený papierový dôkaz, za ktorým však nestála skutočná a úprimná osobná iniciatíva. Nejde však len o koncepciu.

V systéme absolútneho formalizmu sa totiž stratila atmosféra, bez ktorej nemá ktorékoľvek vedecko-pedagogické pracovisko ako celok svoj zmysel: atmosféra skutočného záujmu o vedecký rast pracoviska ako celku, o budovanie a zabezpečovanie predpokladov pre tento rast, o vedenie a usmerňovanie mladých vedeckých kádrov, o vytváranie morálne, ľudsky i odborne príkladných vzťahov medzi učiteľmi a študentmi navzájom, o zásadné riešenie otázok pedagogického procesu (napr. zásadné vyžadovanie študijnej disciplíny, zásadné sledovanie vysokých nárokov na skúškach).

Cieľ poslanie vedenia a vytváranie katedry ako vedecko-pedagogickej autority sa fakticky zredukovalo na vybavovanie administratívnych záležitostí, prichádzajúcich zhora.

Členovia katedry sa v takejto atmosfére postupne prestali tvorivo angažovať na jej spoločných záležitostiach a len pasívne prizerali formálnemu vykazovaniu činnosti. Toto viedlo aj k demoralizácii a postupnej apatii študentov voči aktívnemu participovaniu na ved. zaničení celého kolektívu, k strate pocitu práve tej príslušnosti k určitej „škole“ odborných i mravných snáh.

Katedra nemá oporu pre presadzovanie nijakých vnútorných požiadaviek, ani pri presadzovaní požiadaviek v záujme katedry a objasňovaní jej poslania v nadriadených zložkách alebo iných ustanovitiach. Nemožno očakávať, že vedúci sa o čokoľvek zasadí vážou svojej osobnosti a zo svojho úprimného osobného presvedčenia. Popularita katedry neprispieva ani to, že jej vedúci bol verejne už niekoľkokrát kritizovaný.

V dôsledku toho pracovisko stratilo svoju váhu nielen v kontexte nášho hudobného školstva, ale aj vo verejnosti a v hudobnom živote vôbec. Dostalo sa do úplnej izolácie, takže hudobná verejnosť, ba ani jej najužšie zainteresovaná odborná časť nielenže nepocituje jeho autoritu, ale mnohokrát (ako sa to ukázalo napr. na aktíve Zväzu sklada-

teľov, kde sa zhromažďujú aj tie najzainteresovanejšie odborné osobnosti) nemá ani predstavu, čo to hudobná veda na univerzite vlastne je, akú činnosť vyvíja a pod.

Vzhľadom na popularitu a váženosť univerzitných hudobnovedných pracovísk vo svete, na autoritu pražskej a brnenskej katedry v našom celoštátnom kontexte, nie je to pre Bratislavu a Slovensko dobré vysvedčenie. Avšak fakt, že toto všetko sa po celé roky trpí, hoci je to už dávno verejným tajomstvom, je pre naše pomery dosť symptomatický. Naša zaostalosť to nie je len nedostatok tradície. Dvadsať rokov neúprimnosti, obáv povedať pravdu v systéme, ktorý rozdával právo rozhodovať podľa kádrového dotazníka, zmenil psychiku človeka, naučil ho radšej sa príliš neangažovať a obrábať si pekne potíchučky svoje poličko. Veci, ktoré sa ho osobne priamo nedotýkali, dostali sa mimo jeho dosahu, stratil za ne pocit osobnej zodpovednosti. A tí, ktorým sa právo rozhodovať a autorita „prisúdila,“ ju v skutočnosti nemajú. Toto neplatí len pre katedru hudobnej vedy. Obzrime sa aj trochu širšie po niektorých našich hudobných inštitúciách a položíme si otázku, koľko má náš hudobný život a jeho inštitúcie skutočných, ľudsky i odborne spôsobilých osobností na svojom čele? Mali by sme za zamyslieť nad tým, či toto nie je jeden z hlavných dôvodov (ktorý nám ako dedičstvo zanechalo minulé obdobie a ktorý spôsobujú aj naše malé slovenské pomery) provincionalizmu a krízy nášho hudobného života, najmä jeho nedostatočnej verejnej odozvy a popularity. Mnohé sa už mení. Ale nášmu hudobnému životu treba ešte veľa spraviť v normalizácii atmosféry, ktorá by dala priestor otvorenosti, angažovanosti, pravde, veľkorysosti a všetkému tomu, bez čoho nikdy nedôjde k rehabilitácii skutočných ľudských, umeleckých i vedeckých kvalít a tým ani k rehabilitácii našej hudobnej teórie a praxe v celej československej verejnosti. A aby som zostala pri svojej téme — nuž ani k rehabilitácii vedeckej a pedagogickej autority Katedry hudobnej vedy na Filozofickej univerzite UK.

LADISLAV KUPKOVIC

Metóda skladateľovej práce dnes

Žijeme v čase, keď sa v hudbe veľa mení. Ako sa ukazuje, zmeny budú oveľa radikálnejšie a podstatnejšie, než pôvodne aj najodvážnejší pozorovatelia sa odvážili predpokladať.

Zmeny charakterizujúce päťdesiate roky, uvádzané do praxe mladou generáciou vychádzajúcou z tradícií viedenskej školy, najprv sa týkali len kompozičnej techniky. Seriálna hudba prakticky naďavovala na dodekafóniu, aplikáciou techník vlastných parametru výšky na iné oblasti, boli likvidované už zastaralé významy metra, tempa a mnohých ďalších (so zastaralosťou týchto nemá nič spoločného dnešná renesancia periodických súvisov, i keď i tieto sú definované predovšetkým metrom a tempom). Objavený zvukový svet, úplne fascinujúci, dal bodku za jalové diskusie o únosnosti novej techniky. Vzápätí sa ukazuje, že táto technika je len jedným z prvých predstúdií vývojovej kvality,

ktorá ohlasuje svoj nástup. Ďalší vývoj stále objavuje nové a nové možnosti, ktoré sú postupne integrované do vlastných techník štýlu. Vývojové postupy idú však ďalej a postupne menia samu metódu práce skladateľa.

Pre dnešnú dobu je už skladateľ, píšuci diela za stolom svojej pracovne, anachronizmom. Materiál, ktorý potrebuje na svoje skladateľské sebauvyjadrenie, nezdiera s ním spoločnú prítomnosť v jeho pracovni. Ak chce skladateľ objavovať nové, nemôže opakovať už mnohokrát povedané: musí vystúpiť zo svojej koncentrácie a konať výskum v skladateľskom teréne.

Skôr, než by som pokračoval, uvediem ešte, že táto metóda bola bežná v celých dejinách vývoja hudby. Veľkí autori minulosti písali väčšinou svoje diela v stálom kontakte s poľom realizácie, ich postupy boli prakticky hneď a zaraz overované vytrieďovacím mlynom praxe. V 19.

PREDZJAZDOVÁ ANKETA

storočí, a hlavne v našom, táto prax mizne. Niečo sa nakomponuje — ďaleko od bitevného poľa skutočnosti — a potom sa len mŕtva litera partitúry interpretuje. Ako keby bolo vôbec možné predvídať všetky terénne špecifiká. Ak preto dnešná hudba hľadá opäť svoj kontakt s terénom, môžeme (ako pri všetkých skutočne veľkých objavoch dneška) hovoriť o renesancii niečoho, čo tu bolo už v minulosti a čo v nich bolo pomerne samozrejmé.

Dnešný skladateľský výskum v teréne má však celkom odlišné črty. Zmenilo sa niekoľko základných vecí. Predovšetkým jedinečnosť toho-ktorého interpretačného faktu je archivovateľná, a preto môže byť takýto fakt reprodukovateľný bez vlastného nového vyjadrenia interpreta. Tento technický prvok má obrovský význam pre skladateľa — asi ako pre ľudstvo vynález televízie. Môže totiž komponovať s interpretačným vyjadrením sa v takých jemných nuansách, ktoré sa vôbec starým spôsobom — myslím tým vypracovanie notčných znakov v partitúre ako uzavretý akt kompozície — nedajú predpísať, ba ktoré sa nedajú ani vymyslieť. Vzniknú viac-menej náhodou. Možno ich archivovať i použiť ako skladateľský materiál.

Novým momentom skladateľského výskumu je fakt existencie elektronickej hudby. Táto hudba tak rozšírila obzor súčasného materiálu, že bez zvládnutia aspoň jej základných princípov dnes žiadny skladateľ vôbec nemôže pracovať. V elektronickej hudbe starý spôsob písania partitúry bez overovacích skúšok v teréne je celkom nemysliteľný. Pochopiteľne, pri preštudovaní možností je celkom možné smoliť partitúru; nemá to však význam pretože si zatvárame dvere pred darmi neopakovateľnej chvíle.

Inštrumentálna a vokálna hudba, i keď vcelku možno povedať, že ich výrazové možnosti sú značne ustálené, upravujú význam svojej existencie vzhľadom na eventuelné vlastné nové možnosti, resp. svoj vzťah k hudbe elektronickej, resp. inej, ktorá používa pre svoju reprodukciu podobných metód archivácie ako hudba elektronicná.

Pri týchto bojoch o nové vývojové postupy musí byť skladateľ fyzicky prítomný. Okamžite svoje invencie realizovať a mať okamžite možnosť triedenia materiálu na výhodnejšie a menej výhodné elementy. Musí mať možnosť syntetizovať rôzne stvárnenia materiálov, musí postrehovať to, čo sa dá postrehnúť len pri stretnutí sa skladateľskej myšlienky s faktom realizácie: mnohé veci stoja navzájom

v iných vzťahoch. Samozrejme, dôsledok tejto metódy vytvorí celkom nové špecifické nadväznosti. Skladby budú mať svoj vlastný čas tvorby, ktorý sa pravdepodobne vôbec neskončí ich prvým predvedením. Niekde to zmení i samu kvalitu skladateľskej práce, ktorá bude nie všetko tvoriť ako v starej hudbe (hoci ani tam väčšinou netvorila, ale napodobňovala prv napísané), ale tvoriť a vyberať (takže rozdiel je v tom, že bude nie napodobňovať, ale priamo preberať so všetkou špecifickosťou interpretačnej jedinečnosti). Táto práca bude mať niektoré styčné body s metódami výtvarného umenia v minulosti (ktoré práve pri vytváraní svojich dnešných foriem sa dovoľovali metód včerajšej kompozície). Pokračujeme tu v tradícii spredmetňovania, anticipovaného „výtvarným“ komponovaním elektronickej hudby vôbec.

Ďalšou skvelou možnosťou pre experimentovanie bude vlastné hotové dielo. Môžeme meniť vzťahy, filtrovať súvisy, ďalej diferencovať a pod. Dá sa povedať, že vzniknú skladby na rôznych stupňoch času. Prvé skladby budú akýmiśi predskladbami, ktoré budú len nastoľovať problémy — realizačný proces označí v nich niektoré prvky za perspektívne, iné za menej. Skladateľ, poučený overovacími skúškami (ako keď nový typ stroja prejde najprv zatažkávajúcimi skúškami, potom overovacou sériou atď.) realizácia použije určité prvky predskladieb na výrobu ďalšej, resp. série ďalších kvalifikovanejších diel.

Samozrejme, pre pohyb v teréne potrebuje predovšetkým terén. Skladateľský terén, to je dnes skupina interpretov, s ktorou môžeme experimentovať (ideálny by bol vlastný orchester), dobre vybavené elektronicke štúdio. To všetko má opäť význam, len keď je možné tieto výsledky konfrontovať s poslucháčskou obcou. Tým nijak nechcem povedať, že skladateľ má vedieť, pre koho píše, a podobné nezmysly. Kontakt s poslucháčstvom mu však opäť odkryje pohľady, ktorých konfrontáciu na rôznych stupňoch rebríčka hodnoty môže použiť. Poslucháčstvo mu umožní vidieť daný fakt z viacerých strán, než ako by bol sám schopný. Podobný význam majú kritici, hlavne tí, ktorí opisujú svoje pohľady a názory.

Po tom všetkom sa skladateľ môže opäť odobrať späť do svojej slonovej veže a uvažovať. Ale len na istý čas; potom musí opäť do terénu a bádať, hľadať, vyberať, archivovať, ďalej spracovávať, opäť porovnávať, skúšať. Skrátka komponovať.

Ladislav Kupkovič

- I. 1. Čo by mal urobiť ZSS v dnešnom procese normalizácie spoločenského života? Pokladáte dnešnú situáciu vo Zväze za adekvátnu s demokratizačným hnutím, ktoré dnes prebieha v našej spoločnosti?
2. Myslíte, že v ZSS boli v minulosti uplatňované nedemokratické praktiky? Uveďte v čom! Bola to len vec atmosféry, pracovných metód, alebo len postoj určitých osôb?
3. Myslíte, že sa Zväz alebo funkcie zneužívali pre (určité) osobné ciele?
4. Čo vykonal Zväz pre slovenskú hudbu, slovenské koncertné umenie a hudobnú vedu a v čom im ostal dlžný?
- II. 1. Myslíte si, že zväzová práca je založená na určitej premyslenej koncepcii? V minulosti sa hovorilo — i dnes sa hovorí — o tom, že Zväz je ideovou organizáciou. Je Zväz skutočne myšlienkové podnetný pre svojich členov?
2. Aký je postoj Zväzu k tvorbe jednotlivcov? Pomáha Zväz Vašej tvorivej práci? Aké otázky by sa mali prednostne riešiť na mimoriadnom zjazde?
- III. 1. Aký je Váš názor na osamostatnenie sekcií? Malo by dojsť k rozdeleniu jednotlivých sekcií na samostatné „Zväzy“ (najmä koncertných umelcov a malých foriem), alebo by sa mala základná štruktúra Zväzu zachovať?
2. Ako si predstavujete systém volieb na budúcom zjazde ZSS (kandidátky, spôsob voľby atď.)?
3. Uveďte menovite mená ľudí, ktorí majú Vašu dôveru a za ktorých by ste hlasovali pri voľbách do nových orgánov!
4. Čo očakávate od budúceho federalizovaného Zväzu?

- I. 1. Predovšetkým chcem poukázať na to, že ak ide o normalizáciu spoločenského života, registrujú sa tie zásady, ktorými sa koriguje minulosť oveľa menej, ako prípadne opačné postupy. Treba povedať v princípe, že demokratizačný proces sa na našom Zväze už uskutočňuje niekoľko rokov. Myslím, o tom sa netreba zmieniť, ale vďaka rozumnému riešeniu situácie na poslednom zjazde sa normalizoval vo Zväze.
2. Som presvedčený o tom, že otázku, či v ZSS boli v minulosti uplatňované nedemokratické praktiky, treba zodpovedať odpoveďou áno. Nebola to vec len atmosféry, bolo to aj vidieť v pracovných metódach aj v postoji určitých osôb. Tým samozrejme nechcem povedať to, že osoby by boli niesli vinu na celej situácii. Skôr opačne. Situácia si vynucovala taký Zväz, aký bol u nás v minulosti. Čo je však na poľutovanie je, že o Zväz, v ktorom sa napravila situácia, v ktorom sa zrovnoprávnili členovia a funkcionári, niet náležitého záujmu. To znamená toľko, že Zväz, ktorý bol obdarený autoritou i právomocou, bol uctievanou inštitúciou, lebo slúžil určitým, vtedy veľmi výrazným cieľom. Bolo by treba i Zväz dnešnej podoby vybaviť určitými privilégiami a právami. Zväz by mal byť dôkladne informovaný na základe zvlášť k tomu vypracovanej evidencie o prácach a činnosti členov a mal mať moc k tomu, aby účinnejšie vedel zastávať záujmy dobrých pracovných výsledkov pred rôznymi inštitúciami a výrobnými podnikmi, akými sú rozhlas, televízia, rôzne vydavateľstvá a pod. Má sa to vzťahovať aj na činnosť teoretickú.

3. Nemožno povedať, že by u nás bolo došlo k zneužitiu funkcie pre osobné ciele.
 4. Chcem opakovať to, že treba vo Zväze zrovnoprávňovať jednotlivé sekcie a ak sa mňa pýtate osobne, som veľmi za to, aby hudobní pedagógovia, činitelia hud. výchovy, ako i významnejší inštrumentálni pedagógovia, ktorí pracujú úspešne a ktorí dávajú svojim prácam občas aj slovnú podobu vo forme publikácií, teoretických štúdií, našli svoj domov taktiež v našom Zväze. Takže keď hovoríme o hudbe, nemôžeme vyňať z nej všetky ostatné profesie a činnosti, ktoré jej zaručujú trvanie, budúcnosť vo forme dokumentov ako i dorastu, aby neboli chápané ako rovnocenné súčiastky našej hudobnej kultúry.
- II. 1. Myslím, že zväzová práca nie je založená na určitej zväzovej koncepcii a som presvedčený, že jedinou pevnou koncepciou je v súčasnej dobe improvizácia. Čo sa týka ideovosti Zväzu, ak túto vetu preložíme do súčasného jazyka, teda či je Zväz myšlienkově podnetný pre svojich členov, treba povedať, že v poslednom čase sa môže kvitovať v rámci hudobnovednej sekcie snaha informovať členov o výsledkoch vlastných prác niektorých členov, ako i o svetovom trende v rámci niektorých oblastí (napr. cyklus prednášok o hudobnej estetike).
2. —
- III. 1. Som presvedčený o tom, že rozdelenie Zväzu na samostatné „Zväzy“ by neprišlo k práci Zväzu, som však za to, aby sekcie nestáli v pomere vzájomnej pod- alebo nadradenosti, ako to u nás často bolo.
3. —
4. ?

Ján Albrecht

Mozaika nastolených otázok, z ktorých niektoré zodpoviem v ľubovoľnom poradí, je vítaným prejavom a snahou o vyššiu formu demokracie v našom hudobnom živote, je však aj ukážkou istej váhavosti, bezradnosti a neistoty v súčasnom stave, napokon aj odrazom čiastočnej jednostrannosti a osobného egocentrizmu aprílového zväzového aktívu. Sľubované vedecké riadenie spoločnosti sa ukázalo ako ilúzia moci, z ktorej sa rodili iba konflikty, rozpory, odcudzenie kumulovali sa osobné výhody atď. V tomto slova zmysle diskusný príspevok M. Salicha na decembrovom zjazde Zväzu ČSS je príliš krotký v porovnaní s tým, čo sme čítali v Literárnych listoch, Predvoji, Smene a inej tlači. Domnievam sa teda, že od r. 1945 do dnešných dní sa prejavilo v našom hudobnom živote viac deformácií a kríz v etických vzťahoch než v oblasti umeleckých hodnôt, okrem toho viac v českom kolektive než u nás na Slovensku.

Pretože hudobná kultúra en gros bez taktizovania, frázizmu a neúmerných osobných finančných ambícií by mala byť naďalej zodpovedná voči spoločnosti, mala by vystupovať organizačne ako netrieštený, ale diferencovaný celok, ako globálny právny subjekt, v ktorom by sa nemal vytvárať mýtus vyvolenej skladateľskej, muzikologickej a koncertujúcej elity. A nemali by sme pripustiť, aby sa prístup k moci vyhol kontrole širokých mas zväzových členov, čiže nepokladám za profanáciu a deformáciu socialistickej demokracie, ak využijeme správne volebné kritériá liberalistickej demokracie. Zdôrazňujem — správne! Myslím, že by sme už mohli poznať, kto ideologizoval a ideologizuje hudobnú kultúru v mene vlastného konjunkturalizmu.

A napokon na niektoré otázky čisto osobné musím odpovedať s trpkosťou i pocitom krivdy: s výnimkou SHF náš Zväz mi málo pomohol, neporadil, podkopával mi existenčnú pozíciu, často nezachoval ani patričnú mieru zdvorilosti najmä zo strany mladších, nedal mi možnosť vyrásť vo väčší formát. Mám tu na mysli konkrétne, presne isté osobnosti a akcie. Aby som si teda nezískaval päťlízacké sympatie, nezodpovedám otázku III./3 a vyslovujem dôveru aspoň vedúcemu pracovníkovi SHF. Od federalizovaného Zväzu mnoho neočakávam z viacerých príčin, ktoré majú pozadie mimohudobné a mimozväzové (napr. finančný stav štátu, zahraničné dlhy a dlhodobé pohľadávky, nátlak na náš politický život zvonku, individualizmus, egoizmus a neprajnosť ako charakterové vlastnosti človeka). Azda je to vek, že prestávam veriť v nezištný entuziazmus, azda to, že ani v záklisí sa nič neutají, možno vedomie, že proti novým „mocným“ nebudem schopný zvládnuť svoj osud.

Dr. Jozef Tvrdoň

- I. 1. ZSS i pri najideálnejšej snahe nemá túto možnosť. O normalizáciu spoločenského života sa môžu postarať jedine členovia. Dokážu to?
4. Zväz má podlžnosť voči autorom. Pokladám za nevyhnutné oboznamovať členov s tvorbou; prehrávky a informatívne, kritické referáty o diele, v časopisoch a pod.
- II. 1. Nepochybujem o tom, že „Zväz“ čiže tvorcovia koncepcie majú riadne premyslenú štruktúru. Úspech alebo neúspech je podmienený reakciou členstva. Podnety a myšlienky si každý autor objavuje sám. Niektoré okrajové podnety poskytuje rozhlas; či potrebuje, alebo nepotrebuje pre svoju reláciu. Zväz azda iba v tom, ak by včas informoval o rôznych súťažiach, prípadne ich komentoval. Prehrávky — ak budú na technickej úrovni — môžu priblížiť alebo zbližiť myšlienkové svety autorov; zrejme treba obsiahnuť všetky žánre — okrem tanečnej, toho je v rozhlase nadostač — to by bolo zaujímavé.
2. Zaujímam sa Zväz o tvorbu svojich členov? Azda len najnapoprednejších. Či Zväz napomáha tvorivej práci, pokladám za teoretickú otázku. Ako by dopadli prehrávky a diskusie v príjemnom klubovom prostredí, zodpovie budúcnosť. Experimentálne treba s tým začať.
- III. 1. Som rozhodne za osamostatnenie sekcií v samostatné zväzy, najmä koncertných umelcov a malých foriem (tanečná hudba). Pokiaľ v minulosti v tejto sekcii boli aj „textári“ (?) — ako „pridružená výroba“? — bola to organizačná nezodpovednosť a veľká chyba. Boli pri Zväze slovenských spisovateľov „notári“?
2. Tajné voľby, s právomocou škrtat!
4. Závisí od personálneho obsadenia funkcií vo Zväze, od osobnej a ľudskej hodnoty a najmä, aby mali čas obetovať sa za kolektívne záujmy.

Alfréd Zemanovský

- I. 1. Vydobýjať si pozíciu, aká mu právom prináleží. Áno.
2. Vytvárali sa „kasty“.
3. Nevie.
4. V záujme tvorby dosť, no jej propagácii už menej.
- II. 1. Áno, ale bola šablónovitá. Áno — informuje a povzbudzuje.
2. Preferuje reprezentačné diela, ale nedoceňuje drobnú, úžitkovú prácu — riešiť má federalizačné, ideové a ekonomické problémy.
- III. 1. Ale by sa mal nazývať: Zväz slovenských hudobných umelcov.
2. Aby sa ku kandidátke vyslovili jednotlivé sekcie — tajne hlasovať.
3. A. Očenáš, dr. L. Burlas, dr. I. Hrušovský, dr. J. Kresánek za hudobných skladateľov.
4. Že Zväz získa väčšiu právomoc, samostatnosť, ale aj zodpovednosť.

Ondrej Francisci

- I. 1. Dnes ani predtým nebolo u našich hudobných skladateľov obavy, že by sa prejavovali vo svojej tvorbe nesocialisticky, dokonca protisocialisticky. Takéto tendencie sa v našom Zväze nikdy neprejavili. Preto jeho úsilie v súčasnej etape treba pretvoriť na prácu, ktorá bude prospešná jeho členom najmä po stavovskej stránke. Na presadzovanie týchto úloh potrebuje Zväz väčšiu autoritu a váhu u našich verejných činiteľov, inštitúcií a verejnosti.
- 2.-3. Čiastočne boli. Je odvekým spoločenským zákonom, že tým, čo sú vo funkciách (hociakých a hociakde), chtiac či nechtiac sa núkajú možnosti a príležitosti využiť ponúkané výhody. Je to ľudská vlastnosť. Funkcionári však nesú aj väčšie riziko „pádu“ ako radoví členovia. Teda niečo za niečo.
4. Keď existoval a pracoval, musel niečo vykonať.
- II. 1. Koncepcia sa menila v súlade so spoločenskými požiadavkami a politickou líniou. Ale teraz ju treba premyslieť. Zväz nepotrebuje byť len ideovým. Ideovosť prelínala a prelína celý náš súčasný život.

- III. 1. U nás sa stále niečo reorganizuje, hľadá sa vhodnejšia štruktúra. Teraz je čas dať možnosť sekciám ukázať, čo ktorá dokáže. Týmto „rozpadom“ Zväz ešte viac utrpiť, utrpiť jeho vnútornú súdržnosť. Každá sekcia sa bude hrať na svojom piesočku, nastane izolovanosť členstva (konečne aj doteraz bola) a Zväz ako celok stratí na vážnosti.
2. Ak sa utvorí „aktívna nestranná skupina“ organizovaná v „klube“, ako sa to ukazuje v Prahe a voľby budú skutočne demokratické, môže dôjsť k veľkým zmenám vo funkciách. Tým nijako nemusí utrpieť alebo byť narušená vedúca úloha strany. Tá je daná štruktúrou našej spoločnosti. Nikdy sa nestane, že by vyšlo nejaké uznesenie odporujúce našej socialistickej ceste.
3. Mená neviem, ale ak budú na kandidátke, dám za nich hlas.
4. Ešte väčšiu izolovanosť od kultúrneho a spoločenského života centra — Prahy a Čiech. Bratislava sa nikdy nemôže stať tak významným kultúrnym a spoločenským centrom, s náležitou tradíciou, ako je (v každom štáte) hlavné mesto, i keď tu budú bývať a pracovať najväčší skladatelia ČSSR. Lepšie to bude po stránke právomoci.
- Na záver: Nevieť pochopiť, prečo naši mladí nevedia uznať fakt, že v rokoch 1949 až 1954 sa písali kantáty a budovateľské piesne nie z dôvodu uznávania kultu, ale z budovateľského elánu. Celý národ v počiatočných rokoch s elánom budoval socializmus. Lahko je teraz po odstupe rokov po zistení, že to bolo nesprávne a dogmatické kritizovať osoby, tvorbou a systémom najmä tými, ktorí sa toho nezúčastnili lebo boli príliš mladí. Vtedy sme všetci šli s prúdom — lebo nebola demokracia. Kto s ním nešiel, bol odstavený na vedľajšiu koľaj. A to si myslím nikto pre seba neprial.

Július Letňan

Normalizácia pomerov vo Zväze slovenských skladateľov bude pravdepodobne závisieť od vykryštalizovania dnešného demokratizačného procesu v našom národe, vrcholiaceho slobodnými voľbami. Zatiaľ mám taký dojem, že v našej zväzovej organizácii sa navonok nič konkrétneho nedeje a zaujalo sa skôr vyčkávacie stanovisko, ktoré je — nazdávam sa — závislé od organizačných zmien v pražskom Zväze. Ak je to tak (dúfam, že sa mylím), potom robíme zásadnú chybu, lebo zmeškáme veľa vlastnej iniciatívy, čo budeme dlho v budúcnosti pociťovať.

Čo sa týka minulosti, je zrejme, že Zväz slúžil len niektorým členom, a to predovšetkým tým, ktorí požívali dôveru straníckej organizácie. V budúcom Zväze nemôžeme trpieť, aby jedna a tá istá osoba sedela za predsedníckym stolom, odkiaľ by svojvoľne riadila nitky vo vydavateľstve, v gramofóne, ovplyvňovala vo svoj prospech dramaturgický plán filharmónie, rozhlasu a pod. Takýto „autoritatívny“ a až priveľmi agilný človek môže ľahko zneužiť svoju funkciu pre svoje osobné ciele, ktoré v mnohých prípadoch so Zväzom nič spoločného nemajú.

Treba pripomenúť, že zväzová práca musí byť založená na určitej premyslenej koncepcii, lebo v opačnom prípade Zväz ako taký nemá svoje spoločenské opodstatnenie. Koľko duchovných škôd sa narobilo v uplynulom období len preto, že práve takáto pracovná koncepcia Zväzu chýbala. Zväčša sa len improvizovalo; presedeli sme dlhé hodiny na schôdzach, ktoré v mnohých veciach nič pozitívneho nepriniesli. Všetky pekné reči a plány sa zvrtili buď na peniazoch, alebo na organizačnej neschopnosti. V tomto je nevyhnutné rozhodne urobiť radikálnu nápravu, lebo naša organizácia vo všetkých zložkách zväzového života ostane veľa podľná človeku.

Ideovosť nášmu Zväzu nestačí. — Ba práve naopak, pod rúškom ideovosti presadzovala tá-ktorá skupina členstva svoje privilégiá. Preč s ideológiou! — nech sa už raz konečne stane Zväz skladateľov stavovskou organizáciou výberového členstva, pred ktorou bude mať naša verejnosť rešpekt a ktorú si aj politickí činitelia pre jej životaschopnosť budú vážiť. Aby bol Zväz pre svojich členov myšlienkovite podnetný, musí predovšetkým vyhovieť ich reálnym požiadavkám, samozrejme, každý jeho člen svojou disciplinovanosťou vráti organizácii dlh vďačnosti za vykonanú prácu pre jeho záujem a záujem celého členstva.

Vari najdôležitejšia je tiež otázka tvorby členov Zväzu, jej propagácia a uplatnenie v praktickom živote. V tomto prípade nedokázal Zväz v minulom období približne 10 rokov temer nič podnetného urobiť, čo by vzbudilo všeobecnú spokojnosť členstva. Kde-tu

nejaká prehliadka novej tvorby pred prázdnu koncertnú sálu, raz za tri roky jedna zahraničná cesta, o ktorú sa bijú naraz tri sekcie a pod.

Ak má Zväz pomáhať v tvorivej práci svojmu členstvu, mal by sa postarať predovšetkým o to, aby tvorba znela nielen v Bratislave, ale po celej vlasti.

Základná štruktúra Zväzu, združujúca tri veľké sekcie, je dnes už zastaralá a nachádza sa v rozkladnom procese. Bolo by dobre ešte predtým, než sa tento proces živelné dokončí, osamostatniť jednotlivé sekcie na samostatné zväzy (alebo pripojiť ich k príslušným inštitúciám), kde by si hospodárili každá po svojom, pretože tak, ako je to dosiaľ, skôr si sekcie navzájom prekážajú, ako by sa tvorivo dopĺňali. Myslím si, že aj spolupráca týchto menších zväzov by sa zdarilejšie rozvíjala a bolo by menej nezrovnalostí v pracovných podmienkach.

Demokratický spôsob volieb na budúcom zjazde Zväzu slovenských skladateľov si predstavujem **bez vopred vypracovanej kandidátky** tak, že každý člen, ktorý sa zúčastní na voľbách, napíše na volebný lístok mená ľudí, v ktorých má dôveru a ktorých považuje za schopných zastávať zväzové funkcie. Vopred zostavená kandidátka skrýva znovu nebezpečenstvo, že do volebných orgánov sa dostanú ľudia neschopní, prípadne minulosťou zdiskreditovaní. Aj voľba predsedu nech je tajná a nech ho volí celé plénum.

Ďalšou podstatnou otázkou je federalizácia Zväzu slovenských skladateľov. Podľa môjho názoru treba vytvoriť zväz, ktorý by si celkom nezávisle riadil všetky svoje vnútorné problémy, týkajúce sa ekonomickej podstaty, organizačného poriadku atď., bez zásahov českých zväzov. Týka sa tiež hlavne zahraničného uplatňovania slovenskej hudobnej tvorby. Budeme musieť hľadiť na to, aby sa zahraničie nepozeralo na našu tvorbu cez Prahu, ale cez hlavné mesto Slovenska — Bratislavu!

Snažiť sa o čo najužšie spoluprácu s českými zväzmi na podklade výmenných koncertov a vzájomného poznávania tvorby.

Na záver svojich úvah chcel by som ešte povedať toľko, že musíme vedieť v našej novej organizácii spoločensky žiť. Menej umeleckej žiarlivosti, závisť a vzájomného ohovárania, viacej tolerovania, rešpektu a úcty človeka k človeku. To je — myslím si — to najpodstatnejšie, čo by mohlo vytvoriť priateľskú a kolegiálnu atmosféru v novej organizácii Zväzu slovenských skladateľov.

Ján Zimmer

Niekoľko poznámok k dotazníku ZSS

Kedže nepoznám podrobne situáciu a celú štruktúru práce Zväzu slovenských skladateľov — čo by znamenalo nazrieť aj do kuchyne — nechcem kritizovať, lebo by som mohol upadnúť do neobjektívnosti.

Vopred poznamenávam, že svedomitiť a obetavi pracovníci, ktorí pracovali dobre v minulosti, budú pracovať aj naďalej dobre, nečestní a kariéristi môžu zneužiť svoju právomoc, a preto treba vybudovať kontrolu a príslušné zábrany. Problém poctivosti a svedomitosti je vážnym problémom celej našej spoločnosti, lebo ktosi raz povedal „Je ľahšie stať sa ministrom ako dobrým človekom“.

Pár slov na okraj časopisu Slovenská hudba. Časopis má mnohostrannú funkciu, málo priestoru, no predsa by som očakával, že bude prinášať trochu viacej materiálu o domácich umelcoch. Stáva sa, že umelci dostanú odmeny, vyznamenania, úspešne reprezentujú naše umenie doma i za hranicami, a v časopise sa to odrazí iba v malej miere. Bolo by potrebné, aby v každom čísle bolo aspoň nejaké interview s niektorým zaslúžilým pracovníkom v oblasti hudby, spevu a pod. Nepísať chválospevy, nerobiť kult osobnosti, ale vedieť slušne zhodnotiť dielo toho-ktorého umelca, prípadne uverejniť aj fotografiu. Viacero pracovníkov v oblasti slovenskej hudby v minulosti zomrelo a časopis nepriniesol nijaký nekrológ, ani spomienku. Veď časopis je Slovenská hudba, teda má okrem svetových hudobných problémov písať o domácej hudbe. Situáciu by vyriešil nejaký popularizačný mesačník, ale to nie je možné.

- II. 1. V umení je ťažko vopred premyslieť celkovú koncepciu. Možno **napomáhať** určitým umeleckým smerom, žánrom, tendenciám, ale premyslene **riadiť** znamená riziko, že umenie sa dostane na scestie. Bola by potrebná autokritika skladateľov a umelcov, ale kto to svedomite robí? Čas je, zdá sa, najlepším sudcom.

Žiadalo by sa, aby ZSS pomáhal tvorbe umelcov v Stredoslovenskom a Východoslovenskom kraji, pretože t. č. je všetko skoncentrované v Bratislave.

III. 1. Domnievam sa, že osamostatnenie zväzov nie je životne dôležitou otázkou. Osamostatnenie znamená nový administratívny aparát, miestnosti, technické vybavenie. Je potrebné deliť beztak malé na ešte menšie? Nevie! Osobne som za ponechanie pod spoločnou strechou ZSS, len každý nech si sám gazduje vo svojej miestnosti. A potom delenie môže byť aj v samotných sekciách, napr. na skladateľov starších (laureátov), strednú generáciu (čakateľov), najmladších zoskupených okolo Hudby dneška a ešte nejaký zvyšok, ktorý nemožno nikam zaradiť.

2. Domnievam sa, že slovo „voliť“ znamená vyvoliť si z dvoch alebo viacerých vecí jednu. Ak mám len jednu vec, tak nevolím, ale prijímam. Preto by som si myslel, že by mali byť na každú funkciu aspoň 2 kandidáti (viacej nie, lebo ich asi ani nebude). Pravda, zo skúseností viem, že často treba hľadať niekoho, kto funkciu prijme, a neraz je problémom nájsť čo aj len jedného kandidáta. O funkcie býva niekedy malý záujem, ľudia ich nechcú prijať. Voľby by mali prebiehať tajne, tak aby sa nikto neurazil a nezvolenému protikandidátovi by sa mala tiež prideliť nejaká funkcia (napr. že bude zástupcom a pod.).

3. Ja chcem dôverovať každému funkcionárovi, ale domnievam sa, že aj tu platia slová „Veľa je povolaných, ale málo vyvolených“.

4. Očakávam, že ZSS splní svoje poslanie, a poučený z nedostatkov minulosti, bude úspešne pracovať vo všetkých smeroch na rozvoji slovenského hudobného umenia.

Keby slovenskí skladatelia pred 100 rokmi boli mali také finančné a organizačné podmienky ako dnešní skladatelia, čo by boli všetko vykonali! Boli by sme mali tucty symfónií, opier, skladieb a diel. Toto by si mal uvedomiť každý skladateľ v dnešnom čase.

Juraj Potúček

I. 1. Zaviest demokratické princípy do zväzového života.
Nie.

2. V postoji funkcionárov, ich pracovných metód a celkovej atmosféry.

3. Áno, som o tom presvedčená.

4. Hoci sa niečo urobilo, je to menej, ako sa mohlo urobiť.

II. 1. Nemyslím si to.

Pre mňa skôr nie.

2. Nie. O druhých neviem. Zmena výboru, KDK, možnosť koncertovania doma a v cudzine.

III. 1. Osamostatnenie sekcie koncertných umelcov.

2. Tajné voľby o každom kandidátovi osobitne, možnosť navrhovať kandidátov.

3. Všetci okrem členov terajšieho výboru, ktorí sklamali moju dôveru.

4. Že bude nielen ideovou organizáciou, ale bude účinne chrániť záujmy všetkých svojich členov, nielen úzkej skupiny vyvolených.

Klára Havlíková

P. T.

Vážená redakcia časopisu Slovenská hudba!

Na list zo dňa 6. 5. 1968, ktorý posielate členom Zväzu slovenských skladateľov a ktorý podpísal ved. redaktor Oskár Elschek, odpovedám len náznakovo. Žiadalo by sa písať veľa, ale je to zbytočné, lebo „zmeny v našom verejnom a politickom živote neprivedli ešte k normalizácii celkovej spoločenskej atmosféry, ani k otvorenej výmene názorov o najzákladnejších otázkach nášho kultúrneho života“.

Doteraz sa riešia iba osobné veci, ide o subjektívne „vyrovnávanie účtov“, ktoré odsúvajú na bok hlavné problémy: federalizáciu, demokratizáciu a rehabilitáciu Slovenska.

Preto nedošlo ani v našom Zväze „k realistickejšej, účinnejšej... koncepcii...“.

Áno, aj Váš list je dokladom toho, čo píšete. Vyhýbate sa tomu, čo máte už veľmi jasne a jednoznačne rozvíjať. Idete zisťovať mienku, želania, potreby, záujmy členstva, jeho názory na Zväz. Všetky pripojené otázky sa týkajú Zväzu. Dovoľte, aby som ich pozmenil a odpovede adresoval Vám ako časopisu. Ako časopis „ideového zväzu“ máte osobitné

úlohy. O zväzových organizačných úlohách budeme odpovedať Zväzu na dotazník, ktorý nám zaslala skladateľská sekcia. Teda k veci: na otázky odpovedám časopisu SH.

I. — 1. Časopis Zväzu slovenských skladateľov SLOVENSKÁ HUDBA by mal zasiahnuť do súčasného spoločenského života jednoznačným vyhlásením, ak chcete memorandum, o federalizácii, demokratizácii a rehabilitácii Slovenska (národa, jeho reči, kultúry, najmä hudobnej). Malo by to byť spôsobom na vysokej úrovni, presvedčivo a bez výhrad, aby sa členovia presvedčili, že ich časopis a jeho redaktori majú ideu, nejakú predstavu o tomto národe a že aj preň niečo chcú! — Dosiaľ sa časopis nezapojil do „demokratizačného“ hnutia adekvátne. Zaspal čas alebo sa príliš zadíval do svojich pomyslov a necítil hlavný zámer, tri hlavné kategórie, z ktorých ostatné čiastkové i osobné veci vyplývajú v pravom svetle.

2. Napriek uznaniu práce časopisu tvrdím, že v minulosti i dnes sa uplatňovali ne-demokratické praktiky: v zostave redakčnej rady, v redakcii článkov, v tematike a v preferovaní istých oblastí hudby. To navzájom súvisí. Federácia musí priniesť demokratizáciu ako základný princíp a rehabilitáciu národa i hudby preň aj v časopise SH. Len si prezrite články. Štatistika nepustí. Atmosféra, pracovné metódy, všetko vyplýva z postoja určitých osôb, ktoré si časopis prisvojili a urobili z neho osobné fórum. Tento subjektívny narcizmus odcudzil mnohých skladateľov od časopisu a národ od hudby. — Redakčná práca je citlivá. Musí obsiahnuť všetky žánre hudby. Redakčná rada musí mať všetky vekové stupne a ich skúsenosti.

3. Áno, stalo sa i to, že časopis SH sa zneužil aj na (určité) osobné ciele, hľa prípad Jurík - dr. Hirner?!

4. Iste nemožno povedať, že by časopis SH nič nevykonával pre slovenskú hudbu. No viac je toho, čo ešte nevykonával pre koncertné umenie (napr. s čím chodia tzv. estrádni umelci, ale aj koncertní umelci po vidieku, čo sa dáva národu po mesiacoch mimo Bratislavu?). Ako sa stará SH o rozličné oblasti hudobnej vedy? Sociologický výskum?

II. — 1. Som presvedčený, že časopis SH má svoju „mládežnícku koncepciu“, ktorej sa tvrdošíjne drží, inú nepripustí, preto nie je ideovým, ale generačným časopisom a ako taký nie je popudovým časopisom pre mnohých členov.

2. Postoj SH k tvorbe jednotlivcov je osobný. Vybraných preferuje, ostatných si nevšímá. Mnohým nepomáha, lebo ich prácu podceňuje. Na mimoriadnom zjazde by sa mala riešiť náplň časopisu.

III. — 1. Nie je dôležité to, či sú sekcie oddelené na samostatné zväzy alebo spojené v jednom. Dôležitá je atmosféra celého Zväzu, jeho ľudské vedenie, jeho umelecké a nie sebecké záujmy. Zmysel a ciele Zväzu vzhľadom na národ, ktorý aj Zväz živí!

2. Spôsob obsadenia aj redakčnej rady časopisu si predstavujem tak, ako aj obsadenia výboru i tajomníkov Zväzu vykonať tajnými voľbami, a nie vymenovaním, dosadzovaním. Inakšie Zväz nemá, okrem pre vedúcich, nijaký význam pre členstvo.

3. Mená dôveryhodných osôb napíšem na lístky pri voľbách.

4. Budúci federalizovaný, demokratický a rehabilitovaný Zväz musí sa i vo svojom časopise dívať od seba na občiansku spoločnosť, v ktorej žije, a naopak z hľadiska občianskej spoločnosti na seba.

Za federalizáciu, demokratizáciu a rehabilitáciu celého národa, potom aj Zväzu jeho skladateľov a ich časopisu!!!

Michal, poddaný člen ZSS!

I. 1. Vytvoríť najširší záujem verejnosti o umenie.

Východisko vývinu.

2. Disciplína.

3. Vývinove nemožné.

4. V propagácii.

II. 1. Organizácia.

Kvalita tvorby.

2. Prístup individuality.

III. 1. Zväzy — identita tvorby.

2. Tajné: právno-politický systém.

3. Osobnosť — zahraničie.

4. Princíp perspektívy r. 2000.

Narcisa Donátová

Z APRÍLOVÉHO AKTÍVU ZSS

JURAJ HATRÍK

Tlmočím svoj diskusný príspevok vlastne ako stanovisko skladateľského aktívu z predvčerajška. Je v ňom — samozrejme — obsiahnutý aj môj názor osobný. Ale predsa je tu čosi, čím by som chcel začať a čo musím vyňať z myšlienok, za ktorými stojí mienka mojích kolegov. Nie preto, že by to bol návrh, ktorý stojí s nimi v rozpore, ale preto, že v danej chvíli chcem zámerne a vedome stáť pred vami ako jediniec. Možno sa dopúšťam prehrieku proti straníckej disciplíne, ale je to pre mňa otázka svedomia.

Začnem príkladom z nedávneho zväzového života. Bol som pred československým zjazdom a pripravovala sa kandidátka do Ústredného výboru ZČSS. Tretím zjazdom Zväzu slovenských skladateľov bol som zvolený do kontrolnej a revíznej komisie. Na kandidátke do ústredného výboru mala a či skôr musela byť väčšina straníkov a na koľko rady členov strany nie sú nekonečné, musel som sa vzdať pôvodnej funkcie a figurovať na celoštátnej kandidátke ako jeden do potrebného počtu. Podriadil som sa straníckej vôli a súhlasil som. Ale ostal vo mne pocit poníženia, ktorý sa veľmi podobal tomu, čo som cítil, keď som po svojom vstupe do strany ešte počas štúdií počul o sebe suškané klebety, že som karierista, že sa chystám dopredu cez odstavených kolegov — teda nestraníckych kolegov. Som rád, že sa dnes nemusím pre svoje členstvo v strane cítiť trápne. Ale práve preto som povinný vyjadriť svoj nesúhlas s doteraz pretrvávajúcou priamou funkciou straníckej skupiny v našom Zväze.

My, straníci, sa pred zasadaniami najvyšších volených orgánov Zväzu stretávame a konfrontujeme svoje názory, aby sa z tejto konfrontácie zrodil názor víťazný, najsprávnejší, ktorý by sme mali potom presadzovať. Prečo však z tejto výmeny a tvorby názorov v jeho prvej fáze vylučujeme nestraníkov? Čo keď sa na straníckej skupine prijme jednotný názor, ktorý neobstojí v argumentácii v pléne medzi nestraníkmi? Posúďte sami, či bolo správne, keď sa osoba prvého tajomníka určila na zasadnutí straníckej skupiny predtým, než boli známe výsledky volieb, lebo v nich sa dostala mienka strany, i keď myslená úprimne, do rozporu s nezanedbateľnou časťou pléna? Bohužiaľ, deliaca čiara medzi schopnými a menej schopnými, progresívnymi a spiatočnickými, čestnými a povahovo chybnými, sympatickými a menej sympatickými sa nekryje s hranicou, ktorá nás delí na straníkov a nestraníkov. Akú má potom funkciu stranícka skupina v masínerii Zväzu? Vieme z pripravovaného akčného programu, že strana sa zrieka svojej direktívnej funkcie v oblasti umenia. Za seba však musím povedať, že či sa jej už zriekne iba deklaratívne alebo fakticky, nesúhlasím s praxou predpremiérových rokovaní o zväzových záležitostiach na straníckej skupine. Nech sa správny názor rodí z rozumovej potencie nás všetkých, nech zvíťazí ten, ktorý má na svojej strane najsilnejšie argumenty, a nie združovacie výhody. Hanbil by som sa, keby mojou šancou neboli moje schopnosti, ale príslušnosť k strane. Viem, rokovania v straníckych skupinách majú v poslednom čase ozaj úroveň, nie som proti nim, ale nech sú súčasťou straníckeho života a nech nie sú favorizované v činnosti Zväzu ako nejaká elitná riadiaca buňka.

Prečo som začal tak osobne a zdanlivo od vecí? V rozhovoroch s kolegami sme sa dohodli, že pohľad na stranu a jej funkciu vo Zväze nám môže poslúžiť ako mostík k úvahám o rehabilitáciu, o podstate a koreňoch deformácií v minulosti, ktoré sa dotýkali hudby a hudobníkov. Koho a čo vlastne treba rehabilitovať? Kto bol tvorcom alebo spoluautorom deformácií? Ako sa deformácie v našom Zväze vlastne prejavili? Veľmi ťažko sa dnes rodia vecné kritériá viny a nevinu, nech sa už pozrieme hocikde. Je ľahké a donedávna bolo i populárne demagogicky alebo v nekontrolovanom afekte ukazovať prstom. Nebolo by dobre, keby také niečo vzniklo i na pôde nášho Zväzu. Mohli by sa totiž hrdinami stať nepraví ľudia a medzi rôzne dobré a zlé činy minulosti by naskočili nebezpečné falošné znamienka rovnosti. Hric a Michal, reportéri Pravdy, sa v článkoch o roľníckych procesoch snažili dopátrať hierarchie podielu viny na hriechoch minulosti. Na prvé miesto v tabuľke sa dostali karieristi a hneď za nimi ľudia hlúpi. Máme skúsenosti, že sa tieto typy často vyskytujú v kombinovanej podobe. Veľ-

kou príležitosťou pre karieristov bolo a ešte de facto je hromadenie straníckych zásluh a často len púha stranícka príslušnosť. Stranícky klin vrazný do organizmu Zväzu bol predsedníckym kreslom pre tých, ktorí buď nemali šance vyniknúť odborne, alebo chceli realizáciu tejto šance urýchlif.

Sedel som ako začínajúci študent vysokej školy na II. zjazde Zväzu slovenských skladateľov, na ktorom sa dočkali rozohnej kritiky dr. Hirner a dr. Nováček. Myslím, že ich vtedajší diskutéri skutočne urazili, pretože nepredložili serióznú analýzu a argumentáciu pre svoje kritické slová. Hádám už i preto by bolo dobre, keby sme sa spolu s nimi a rozhodne i s ďalšími príslušníkmi Zväzu — ktorí sa v neblahom období minulosti zúčastnili na riadení tejto organizácie — vrátili vecne a kľudne k niektorým problémom. Spomínam si, že mi raz ktorýsi starší skladateľ rozprával o skladateľskom aktíve z čias kultu, na ktorom dr. Hirner v improvizácii na ľudové témy hranými na klavíri udeľoval prítomným lekcii zo skladateľského umenia a estetickkej zrelosti. V zhromaždení, zrejme reprezentatívnom, poučoval i mnohých našich najskvelejších a najuznávanejších skladateľov, ktorí mlčky počúvali. Pre mňa je tento obrázok vrcholom absurdnosti tých čias. Neprislúši mi, aby som rozhodoval, akéj úrovne skladateľ je dr. Hirner, ale to, že mal možnosť takto ponížovať iných, je hanbou na tie časy a na všetkých, ktorí s ním tam vtedy sedeli a bez protestov ho počúvali. Pravdepodobne sa ho báli, pretože dr. Hirner je príslušníkom strany. Rád na túto okolnosť upozorňoval ešte i pred pár rokmi, keď som s ním mal odborné spory na košickom konzervatóriu. Jeho práca ako riaditeľa konzervatória bola vtedy a ešte i dnes nedotknuteľná zdola, pretože je tzv. nomenklatúrny káder. Pokiaľ viem, jeho názory na hudbu sa od čias, kedy písal protidarmstadtské pamflety, nevelmi zmenili. Nikto by ich mu nemal právo vytýkať ako súkromnej osobe, no keď človek počuje, že na informatívnej prehliadke noviniek z varšavskej jesene pre žiakov konzervatória vyjadroval svoj nesúhlas tak ostentatívne, že prednášajúca profesorka musela akciu prerušiť, nutne ožívajú asociácie s časmi dávnejšie minulými a myšlienka o ľuďoch, ktorí priečky na rebriku svojej kariéry vykresali z príslušností v strane a z jej neprimeraného postavenia medzi umelcami, dostáva konkrétnejší obsah. Dr. Hirner, aby som uviedol príklad zo zväzového života, sa dostal na kandidátku kontrolnej a revíznej komisie v Prahe bez vedomia, a teda i bez súhlasu slovenského ústredného výboru ZSS. Vinou hlasovacej mašinérie bol hladko zvolený, hoci medzi slovenskými členmi Zväzu nemá na takúto funkciu potrebnú dôveru. Myslím, že je jeho morálnou povinnosťou nezotrvať ďalej v tejto centrálnej funkcii — i keď možno mnohé z toho, čo na Zväze urobil, mienil pozitívne.

Ako som už spomenul, väčšia je vina tých, ktorí mu zverili neprimerané úlohy a tých, ktorí tomuto rozporu aktívne prizerali. Ale dnešná doba nás predsa presvedčila, že sa i za oveľa menšie lapsusy vo vedúcej funkcii musia tvrdo skladať účty a že to neznamená nijakú osobnú katastrofu, len uvedomenie si nutnosti rotácie, ktorá uvedená do pohybu požiadavkou väčšej odbornosti a ľudskej zrelosti musí oddeliť kúkoľ od zrna.

Spomenul som i meno dr. Nováčka, a preto som povinný pokračovať. Ja osobne si jeho snahu nadviazať kontakt s dobou, ktorá do určitej miery znamená popretie mnohého z jeho minulej práce, vážim. Medzi skladateľmi však kolujú mnohé názory, podľa ktorých i dr. Nováček, hoci človek vo svojom odbore erudovaný, použil stranícku príslušnosť na rozsievanie nedôvery k niektorým ľuďom, myšlienkam, názorom. Tieto veci treba si myslím, odmietnuť, pretože nie sú doložené, nebolo by seriózne stavať polemiku na klebetách. Sú tu však knihy dr. Nováčka z toho obdobia, knihy, ktoré si môžu prečítať i nepamätníci tých čias a ktoré mu česť nerobia. Ťažko presvedčiť skladateľskú obec o úprimnosti a profesionalizme svojej doterajšej a terajšej zväzovej aktivity, kým ako odborník nezaujme stanovisko k svojej minulej práci. Skladatelia sa vôbec všeobecne nazdávajú, že vedecké zhodnotenie niekdajších estetických kritérií, príčiny genézí ich prekonania je ešte dodnes dlhom slovenskej hudobnej vedy v celej slovenskej hudobnej kultúre bez ohľadu na osobu dr. Nováčka, ktorý nakoniec nebol jediným reprezentantom vtedajšej estetiky.

V súvislosti s dr. Nováčkom som spomenul postoj z hľadiska týchto čias k svojej práci kedysi. Myslím, že tento pohľad dozadu čaká i iných členov Zväzu, mnohých z tých, ktorí sa dnes vidia v postavení obeť a objektoch represálií. Za najhoršie dedičstvo obdobia deformácií totiž nepovažujem skutočnosť, že sú tu ešte i dnes ti, ktorí deformovali a tí, ktorí vtedy viac či menej doplácali za svoje názory. Tieto veci možno totiž jasne prehliadnuť a mnohé z nich vyriešiť už sám čas. Oveľa horším ako o nápravu volajúcim dedičstvom z čias kultu je dnešný vzťah medzi členmi Zväzu. Časy neúprimnosti, chválenia do neba a hanenia do pekla, časy, kedy sa Zväz opájal pocitom vlastnej ideovej veľkosti, nevidiac svoje sluhovské postavenie, časy premnohých cien a titulov, medzi ktorými zanikali i tie, ktoré by boli mali vyniknúť, tieto časy čosi zanechali v ľu-

doch, čo nám všetkým dodnes škripe v zuboch. Zostala precitlivosť, prílišná a ješitná láska ku všetkému, čoho sa dotkli v minulosti moje ruky, zostala neschopnosť vymeniť si rozporné názory, neschopnosť vecne reagovať na kritiku.

Zväz hádam ešte nikdy nemal toľko členov, ktorí by ho obchádzali ako čert svätenú vodu, ako ich má teraz. Nevzťahuje sa to iba na tých starších, ktorých doba hĺčkala alebo ponížovala. Ale i na nás mladých, pretože nedôvera, individualizmus, podvedomá aj vedomá túžba získať vonkajšie prejavy spoločenskej vážnosti a ocenenie na úkor ostatných alebo aspoň tak ako ostatní, to všetko hrozí presiaknutím i medzi mladými.

V každom i z tých nevinných a zaslúžilých je kúsok svedomia, statočnosti, prirodzenosti a láskavosti k druhým, ktorý dnes volá po tichej vnútornej rehabilitácii. Tu sa nedá nič dosiahnuť diskusným príspevkom, apelovaním. Chcel by som len upozorniť na to, že bez poctivej snahy v každom z nás v tomto smere bude náš Zväz i po desiatich reformách štruktúry iba prázdny divadlom o tom, že tí, ktorí mali rozdávať harmóniu, krásu a myšlienky, sú vo vzájomnej názorovej a ľudskej komunikácii neschopní ako postavy z absurdity.

Dotkol som sa atmosféry, ktorá je v našom Zväze. S mnohými skladateľskými kolegami sme toho názoru, že hlavne pre budúcnosť bude treba zbaviť vzťahový život praktík, z ktorých — ako sa vraví — plynie pohoršenie. Predovšetkým je to doteraz existujúci systém štátnych vyznamenaní a titulov, ktorý jednak nevyjadruje demokratické tradície zmyšľania našich ľudí, pretože bol mechanicky aplikovaný v dobách vrcholenia kultu u nás a jednak podnes vyvolávaných vzťahov medzi umelcami a nedorozumeniach, ktoré vyplývajú zo záverov umeleckých kritérií pri udelení vyznamenaní, z politickej lojálnosti a u samotných umelcov vyvolávajú pocit veľikášstva, neproduktivity, ustrnutia, vyplývajúceho z nutného pocitu zaviazanosti, ktorý v dnešnej situácii, keď sa všetci snažíme, aby sa medzi štátom a stranou zrušil pomer poddaného, sa nám táto oblasť vidí zrelá pre analýzu a dôkladnú prestavbu.

Na záver by som chcel len vyzvať, aby sa tí, ktorí v tých časoch, kedy sa tieto myšlienky a problémy vo Zväze vynášali, celkom vecne, rozumne a kľudne spolu s nami pokúsili o analýzu tých čias a všetkých problémov, ktoré nám tu zostali do dneška.

ILJA ZELJENKA

Zväz skladateľov vznikol pred 20 rokmi. Odvtedy si dlho dokázal udržiavať mocenský vplyv. Približne 5 rokov — odkedy zastávam vo Zväze rôzne funkcie — často sa na schôdzach pýtame, prečo nemá také postavenie v kultúrno-politickom živote Zväz dnes? A dožadujeme sa ho, aby sme viac mohli urobiť pre slovenskú hudobnú kultúru. Iste to má viac príčin. Pokúsím sa analyzovať aspoň jednu, podľa mňa, závažnú. Preto sa pýtam: prečo mal Zväz v minulosti vplyv? Lebo bol založený ako orgán nátlaku a kontroly nad zmyšľaním umelcov, ako nástroj ich prevýchovy, ako sa vtedy vravelo. Poslušnosť umelcov sa kupovala dômyselne vybudovaným rebríčkom vyznamenaní, cien a titulov, na druhej strane perzekúciou. Vplyvný Zväz v minulosti, pochopiteľne, mohol diktovať i dramaturgické plány, pokiaľ šlo — samozrejme — o kantáty a ódy na ten systém, s ktorým dnes polemizujeme. Bol to však diktát Zväzu? Nebol to diktát štátnej moci cez svoj sprostredkujúci medzičlánok — Zväz — aby to vyzeralo demokratickejšie?

Tak sa vytvoril systém konjunktúry vzťahových funkcií za predpokladu poslušnosti a beznázorovosti. Zhora bol vytvorený priestor pre porušenie zákona hodnôt a vo vzniknutom chaos — samozrejme, v atmosfére strachu a nedôvery — nemorálne sa špekulovalo s priemerným umeleckým tovarom.

Často sa pýtam: Má byť Zväz v budúcnosti vplyvný a mocný? Nebudú v menej vplyvnom Zväze lepšie predpoklady pre slobodnejší, umelecký i ľudský rozvoj jeho členov? Som toho názoru, že Zväz si môže zaistiť svoj vplyv iba dielami, myšlienkami a názormi svojich členov. Aké osobnosti bude Zväz združovať, tak silný bude jeho kultúrno-politický význam. Nemožno viac koketovať s predstavou mocenského Zväzu na inej základni. To môžu iba tí, ktorí si na starej koncepcii založili svoju kariéru.

Všetci máme v živej pamäti, keď budovateľské názvy — s ktorými hudba diel nemala často nič spoločného, iba ak banálnosť a zjednodušenie — zabezpečovali hranosť, vyššie tvorivé štipendia, zaradenie ich tvorcov do prvých kategórií a štátne vyznamenania.



ZLOČIN?

Karel Hába: Kalibov zločin
Dirigent: Ladislav Holoubek
Režisér: Juraj Fiedler a. h.
Výtvarník: Ladislav Vychodil a. h.
ŠD Košice

Po smrti svojej matky sa sedliak Vojto Kaliba na nahovárane otca a švagra ožení. Jeho žena však čaká dieťa od iného — vojaka, ktorý ju bez slova opustil — a čoraz viac sa mu odcudzuje. Jej matka tiež nenávidí zaťa a svojou neznášanlivou povahou, ako aj zlým gazdovaním vyvoláva sváry a rozbroje v dome — až ju Vojto v návale hnevu poraní; zato musí pykať vo väzení. Pri návrate z neho sa náhodou dozvedá krutú pravdu o dieťati a ženu v rozrušení zabije.

To je v skratke dej opery mladšieho brata známeho experimentátora, ktorú po pr-

vý raz vôbec uviedla opera ŠD v Košiciach. Námet je vzatý z prózy K. V. Reisa; libreto je prácou skladateľa (preklad a škrtý L. Holoubka). Je otázne, do akej miery je názov opery oprávnený, pretože vražda je len vyslovenou koncovkou opery, spáchaná navyše v stave nie veľmi pričetnom, keď podľa psychológov a psychiatrov človek nie je plne zodpovedný za svoje činy. (I keď objektívne je to rozhodne zločin.) Napokon to nie je podstatné. Omnoho podstatnejšie je, že libreto je absolútne nedramatické. Okrem udretia svokry a vraždy sa na javisku prakticky nič nedeje. O predhistórii s vojakom sa rozpráva, jeho návrat a zhoda s Vojtovou ženou(!) v poslednom obraze nie sú nijako vysvetlené, kresba charakterov je torzovitá a nedotiahnutá (s výnimkou Vojtovej svokry). Temer stále sa rozpráva (okrem svadby) — no zväčša nevedno prečo (asi aby „reč nestála“). Libreto chýba dramatický náboj predlohy.

To však nie je hlavný kameň úrazu opery. Je ním, hudba. Už samotný námet navodzuje nejednu asociáciu s Janáčkovou Pastorkyňou, Suchoňovou Krútnavou a Burianovou Maryšou. Lež hudba ide ďalej. Priamo hýri imitáciami, ba i citáciami z nich! (Pravdaže, počet „kmtrov“ tejto hudby je omnoho väčší.) Dozaista niektoré podobnosti vyvoláva námetová príbuznosť a spoločný folklórny základ — ale je ich príliš mnoho. A potom: spomínané tri opery sú svojbytnými dielami, vskutku majstrovskými. No Hábova opera je k nim

Teda v tomto všetkom odmietam predstavu vplyvného a mocenského zväzu. Považujem za nedôstojné taktizovanie, snahu o zachovanie výhod nadobudnutých neprávom a nemorálne, i keď si sľubujeme, že ich použijeme správne. Zväz musí byť založený na novej koncepcii, ktorá poprie doterajšiu a iba tým si vybojuje morálne opodstatnenie a rehabilitáciu v očiach jeho členov.

Do vedenia Zväzu som prišiel spolu s ďalšími kolegami v roku 1963, v období demokratizačnej vlny, ako sa o tom hovorí. Zaväzoval ma pocit, že keď som proti predošlému Zväzu vystúpil, som povinný urobiť niečo pre zlepšenie nového Zväzu. Situácia sa zlepšila snád v tom, že nikto už nebol perzekvovaný. Vytvoril sa priestor pre polemiku, ale mrzí ma, že niektorí členovia odvykli duchu výmeny názorov, podľahli neprávom pocitu ukrivdenosti, a tým prispievali k atmosfére nedôvery. Pravda, čo sa týka samotných pracovných výsledkov Zväzu, bola nedôvera členov opodstatnená. Naše schôdze okrem povinného úradovania boli v podstate poznačené iba úprimnou snahou niečo dobre vymyslieť, čo sa však málokedy podarilo realizovať.

Osobitnou kapitolou našej činnosti, ktorá na mňa pôsobila stiesňujúco, bolo podávanie návrhov na vyznamenanie, ceny a tituly. Pociť, že kolega musí posudzovať kolegu alebo jeho prácu, s vedomím, že niet objektívnych kritérií na súdenie súčasných umeleckých diel a že i pri najlepšej snahe improvizuje, vyvolával vo mne vždy pocit nezmierniteľných vnútorných rozporov. To sa týka i licitácie vzťahových zahraničných ciest.

Keď hodnotím svoje pôsobenie vo funkciách počase uplynulých 5 rokov, myslím, že sa mi snád darilo viac neškodit, ako pomôcť. Možno v istých fázach vývoja to stačilo, ale ja verím, že pre dnešok a v budúcnosti je to málo.

V našom náčrte novej koncepcie a štruktúry Zväzu navrhujeme okrem iného, aby sa funkcionári striedali po roku. Rád by som šiel v tomto príklade.

Dakujem vám za pozornosť a prajem vám veľa úspechov a dobrých diel.

v pomere nepriamej úmernosti. Isteže každý buduje na svojich predchodcoch — ale treba vytvoriť originalnosť aspoň v niektorých parametroch. Karel Hába však elektricky mieša všetko možné. Navyiac jeho orchester znie fádne; instrumentácia je jeho ďalšou slabou stránkou. Nepochopiteľné je tiež, ako i tých málo príležitostí pre dramatinizovanie nevyužije; i po nich sa vracia náladová atmosféra do akejsi tristnej lyriky.

Napokon ani javisková realizácia tejto novinky nebola najšťastnejšia; režisér sa obmedzil iba na nie príliš vynaliezavé aranžmány, v ktorom nechýbali ani vyslovené nelogičnosti („rámovanie“ scény tvorí maľované pozadie, celkom pekné — za ním sa však odohrávajú niektoré akcie,

resp. s p o z a neho svietia väzenské okná). A tak prínosom uvedenia je niekoľko sólistických výkonov (basistov L. Neshybu a K. Matejčka — prvý je pravdepodobne (s G. Zelenayom) t. č. najlepším slovenským basistom, druhý napriek pomerne vysokému veku prekvapuje svojou hereckou i hlasovou sviežosťou, ďalej mezzosopránistky M. Adamcovej — v posledných sezónach rastie od úlohy k úlohe — a G. Abrahámovej (jej hlas po nebezpečnej kríze prejavuje citelnú renesanciu) i výkon orchestra pod skúsenou rukou šéfa opery L. Holoubka, ktorý má (za spolupráce J. Kendeho) na solidnej hudobnej úrovni predstavenia hlavný podiel.

Igor Vajda

BHS 1968

Orchesterne koncerty

I toho najvytrvalejšieho rečníka unaví, ak má neustále viac-menej do prázdna opakovať to isté. A pretože v linii BHS sa v tomto roku iba veľmi málo zmenilo, nebudem čitateľov unavovať: prosím, prečítajte si vlaňajší úvodný komentár — a iba s malými zmenami máte charakteristiku BHS 1968. Azda dodáme iba to, že nás naplnilo veľkým údivom, že festival organizovala festivalová kancelária (majúca na starosti BHS, Piešťanské leto a Trenčianske Teplice). Ak vidíme tú katastrofálnu propagáciu, ktorá popri nezaujímavej dramaturgii má na svedomí zarážajúcu neúčast obecnstva (to všetko sú prvky svedčiace, že o festivale tu nemôže byť ani reči!), potom nám musí napadnúť otázka: je spoločenský efekt činnosti tejto agentúry úmerný nákladom na ňu?

Ale k veci, t. j. k záveru bratislavskej koncertnej sezóny, ktorý sa z málo pochopiteľných dôvodov volá slávnosťami:

Otvárací koncert 2. a 3. mája: Koncert Slovenskej filharmónie. Program: W. A. Mozart: Symfónia C dur, „Jupiter“ K. V. 551, S. Prokofiev: 1. koncert pre husle a orchester D dur, op. 19, J. Cikker: Cantus filiorum — kantáta na slová V. Reisela, op. 17. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter, sólisti: Ricardo Odnoposoff (Viedeň) — husle, Gejza Zelenay (sólista opery SND). Spoluučinkoval Spevákcky zbor Slovenskej filharmónie (zbormajster J. M. Dobrodinský).

Pre poslucháča, ktorý nebol dlhší čas v kontakte so Slovenskou filharmóniou, priniesol otvárací koncert (a vo väčšej či menšej miere i koncerty ostatné) jedno markantné poznanie: napriek všetkým úspechom orchester Slovenskej filharmónie prechádza obdobím stagnácie. Nie je to zatiaľ badať na kvalite tónu sláčikovej skupiny, ten je stále na svojej úrovni, no pokiaľ ide o súhrn, na mnohých koncertoch boli nie práve príjemným prekvapením ka-

zy, ktoré sme u tejto skupiny v minulosti nepoznali! Vo väčšej miere sa to prejavuje u dychovej skupiny: stráca kompaktnosť a jasný tón, na aký sme boli v minulosti zvyknutí; iba výnimočne táto skupina dosiahla úroveň svojich minulých štandardných výkonov. Domnievali sme sa, že je to iba znakom indispozície na otváracom koncerte; žiaľ, ostatné koncerty tento poznať nevyvrátili.

Prejavilo sa to najmä v úvodnej sklad-

be: v priezračnej mozartovskej faktúre je každá nepresnosť kriklavá, a najmä v prvej časti ich bolo dosť. Napriek tomu Rajterove podanie Mozarta nieslo všetky črty dirigentovej umeleckej osobnosti: štýlové čítanie, noblesu, zmysel pre detail a ušľachtilosť.

Podstatne lepšie v orchestri vyznelo podanie Prokofievovho koncertu. Vládlo tu i väčšie sústredenie a okrem výhrad k tónovej kvalite dychov možno orchestrálny part považovať za výborne vypracovaný. Sólista R. Odnoposoff sa prejavil svojím výrazným, veľkým a spevným tónom, popri ktorom priam prekvapilo jeho v podstate lyrické celkové ladenie koncertu. V scherze v zhode s robustnosťou výrazu však miestami tón mierne preexponoval, takže sa trochu narušila jeho krása.

Druhá polovica programu, venovaná Cik-

9. a 10. mája 1968: Koncert SF. Program: J. Malovec: Koncertná hudba, A. Dvořák: Koncert pre violončelo a orchester h mol, op. 104, J. Suk: Pohádka léta — hudobná báseň, op. 29. Dirigent: Zdeněk Bilek, sólistka: Anja Thauer (NSR) — violončelo.

Úvodná skladba predstavila mladého slovenského skladateľa, ktorý sa s úspechom venuje Novej hudbe. V tejto skladbe jeho osobnosť nevystupuje natoľko do popredia: zdá sa, že v tradičnom zvukovom materiáli, ktorý má k dispozícii v symfonickom orchestri, má (tak ako mnohí iní) dosť zviazané ruky určitými vžitými predstavami a vzormi. Pozoruhodný je nápad rytmického ostinátu, i keď za ním na niektorých miestach cítiť vplyv Stravinského. Skladba je vtipná, svieža, má pekný spád, no nebolo by na škodu väčšie odpútanie od tradície.

Anja Thauerová sa predstavila ako sólistka Dvořákovho koncertu jedným z najpozoruhodnejších výkonov, aké sme dosiaľ v Bratislave počuli. Jej technika je bezpečná, bez najmenšieho kazu, štýlové čítanie takmer neomylné, prednes muzikantsky strhujúci a uskutočnený na základe dokonale premyslenej formovej výstavby skladby. Anja Thauerová disponuje prekrásnym, bohato odtieneným tónom, prie-

kerovej kantáte, bola po dramaturgickej stránke vlastne skutočným otvorením festivalu, čo o ostatnom programe tak z dramaturgického, ako i interpretačného hľadiska povedať nemožno. Návrat k tomuto dielu ukazuje, o čo nás pripravili roky zaznávaní Cikkerovej tvorby z vojnových rokov. Už tu je jasný skladateľov osobný štýl, už tu zaznievajú tóny hlbokého humanizmu, ktorým je poznačené celé jeho dielo, i nepatetického vlastenctva, ktoré je s jeho humanizmom v citlivej zhode. Uvedenie diela vyznelo silným účinkom, na ktorom mali zásluhu najmä sólista Gejza Zelenay a Spevákcky zbor SF (mimočodom jeho spoluúčasť usporiadateľa zabudli uviesť v programovom bulletin!). I v orchestri sme badali vzopnutie k veľkému výkonu, takže celok vyznel opravdu festivalove.

razným a mužným vo forte, nežným a mäkkým v kantiléne. Pokiaľ ide o výstavbu skladby, bol Bilek ako dirigent jej spoľahlivým partnerom. Škoda, že po zvukovej stránke sa v orchestri opäť prejavili kazy, v prvej časti v nepresnosti dychov, v tretej v príliš robustnom tóne žestov, čo robilo celú faktúru finále trochu ťažkopádnu; na druhej strane sa nemôžeme zmieniť o prekrásnom žestovom chorále v druhej časti!

Sukova Pohádka léta odznala v Bratislave po prvý raz. Je to dramaturgická zásluha Zdenka Bileka, ktorý inklinuje k Sukovej hudbe a vie ju adekvátne interpretovať. Jeho naturelu je mimoriadne blízka osobitá Sukova lyrika a meditatívnosť veľkej filozofickej hĺbky. Bilek vie bezpečne tieto kvality diela vyniesť a vo výstavbe skladby zdôrazniť, takže i napriek nezvyčajnej časovej rozlohe skladba stále púta poslucháča. V tejto skladbe orchester našiel svoju pravú sústredenosť, a tak sme počuli filharmóniu, na akú sme zvyknutí.

16. a 17. mája 1968: Koncert SF. Program: G. Scelsi: Štyri kusy pre orchester, M. Ravel: Koncert pre klavir a orchester G dur, F. Schubert: 7. symfónia C dur. Dirigent: Denis Vaughan (Austrália), sólistka: Annerose Schmidt (NDR).

Štyri kusy Giacinta Scelsiho (plný názov: Quattro pezzi, ciascuno su una nota — každý na jednom tóne), sa javia ako vtipná hudobná hra: v každej časti skladby je vedúcim prvkom jeden tón, ktorý mení farbu a intenzitu, niekedy i intonačne „posadenie“ (až štvrtónové výchylky). Nie je to nová myšlienka: prvý ju realizoval Alban Berg v opere Vozzek, podobným zámerom (s prifarbovaním intonačnými od-

chýlkami) je nesená i jedna z Etud pre dychové kvinteto Elliota Cartera. Dosiaľ nikde však nebola uskutočnená v šírke celej samostatnej skladby. Napriek tak úzko vymedzením materiálu nie je jednotvárná: farebné premeny a občasné konfrontácie s iným tónom dávajú skladbe doopravdy života na jej skutočne uvážene riešenú nepríliš veľkú časovú rozlohu.

Annerose Schmidtová v Ravelovom kon-

certe zdôraznila najmä jeho brilantnú a vtipnú technickú stránku. Jej tón bol svie-
tivy, zreteľný, jej prednes mal osobitý
šarm. Valčík v druhej časti predniesla
s mimoriadnou dávkou lyrickej vrelosti,
čím odhalila jeho výrazovú stránku, ktorá
často popri metrorýtmickej zaujímavosti
tejto časti ustupuje do pozadia. Dirigent
sa usiloval byť sólistke dobrým partnerom,
v súhre s ňou sa mu to aj darilo. Zdá sa
však, že menej pozornosti venoval celkovej
príprave orchestrálneho partu, pretože ne-

26. mája: *Koncert Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave. Program: E. Suchoň: Malá
súita s passacagliou, op. 3, B. Britten: Koncert pre klavír a orchester, L. Janáček: Symfonieta. Diri-
gent: dr. Otakar Trhlík, sólistka: Klára Havlíková.*

Ako v minulých rokoch i tentoraz SOBR
zostal verný svojej dramaturgii a priniesol
najpriebornejší program, ktorý patril k vr-
cholom celých BHS. Pri porovnaní účinku-
júcich orchestrov sa ukazuje, že jeho slá-
čiky sú ešte vo zvuku za sláčikmi filhar-
mónie (hoci majú vynikajúci jednotliv-
cov), no dychy môžu rozhlasovému or-
chestrú viaceré orchestre u nás právom
závidieť.

Dirigent dr. O. Trhlík postavil program
výhradne z hudby 20. storočia, pričom
uviedol dve skladby domáce. To je drama-
turgický čin, ktorý má svoju obdobu iba
v koncerte Bílkovom.

Malá súita s passacagliou Eugena Sucho-
ňa nie je novým dielom: je to iba orchest-
rálna verzia staršej a dobre známej klavír-
nej skladby. Suchoňov neomylný inštru-
mentálny cit sa prejavuje i tu, keď dáva
veľmi plasticky vyznieť pletivu hlasov
v typicky suchoňovských farebných kombi-
náciách. Časti, predchádzajúce passacagliu,
majú i v orchestrálnom zvuku krehkosť a
pôvab, ktorý ich charakterizuje v klavírnej
skladbe. Dramatický spád passacaglie je
orchestrálnym zvukom silne umocnený.
Natíska sa však otázka (ktorú zodpovie
iba koncertná prax v budúcnosti), či tým-
to činom skladateľ nezorientoval pozor-
nosť v neprospech klavírnej verzie sklad-
by, ktorej čaro by si nezaslúžilo zabudnutie!

I Klára Havlíková tu dokumentovala svo-
ju dramaturgickú odvahu, s ktorou už ne-

27. mája: *Koncert New Philharmonia Orchestra z Londýna. Program: J. Haydn: Symfónia G dur
S úderom kolto, B. Britten: Les Illuminations pre sólový hlas a orchester, op. 18, A. Dvořák: 7. sym-
fónia d mol, op. 70. Dirigent: Carlo Maria Giulini, sólistka: Jennifer Vyvyanová – soprán.*

Dva po sebe nasledujúce dni priniesli
koncerty, ktoré vytvorili ovzdušie festiva-
lu. Londýnsky New Philharmonia Orchestra
navyše pod vedením C. M. Giuliniho uká-
zal svoju vynikajúcu a ozaj svetovú úro-
veň. Obdivovali sme jeho zvuk vo všetkých

presnosti v súhre jednotlivých nástrojov
a v intonácii (opäť najmä u dychov, na
ktoré je impresionistická partitúra mimo-
riadne citlivá) dosť narúšali ináč pekný
výkon.

Schubertova 7. symfónia zaznela vo vy-
rovnanej a štýlove jasnej koncepcii. I vý-
kon orchestra sa opäť dostal k štandardu,
takže skladba odznela bez rušivých mo-
mentov, no túto štandardnú úroveň nepre-
siahla.

raz vystúpila koncertne so skladbou u nás
dosiaľ neznámou či málo hranou. Brittenov
klavírny koncert môžeme označiť za jej
objav pre bratislavský koncertný život. Je
to skladba pozoruhodná a výrazove bohatá.
Túto skutočnosť sólistka vcelku dobre zvy-
raznila, vynímajúc parodistické prvky
(scherzo-valčík, pochod vo Finále), ku
ktorým zaujala azda priopatrný postoj. Pri
voľbe tiež myslela zrejme viac na drama-
turgické aspekty, pretože sa ukázalo, že
niektoré miesta vo fortissime pri hutnosti
orchestrálnej faktúry by ťažko vyniesol
i hráč s oveľa prieraznejším fortissimovým
tónom, než akým disponuje Havlíková. Tá-
to skutočnosť, však nič neuberá z dobrého
výsledného dojmu vydarenej kreácie, ku
ktorej značne prispeli dirigent i orchester,
hoci orchestrálny sprievod by potreboval
ešte dozrieť.

Reprezentatívnym vrcholom koncertu, a
podľa môjho názoru i vrcholnou kreáciou
BHS v koncertoch domácich telies, bolo
uviedenie Janáčkovskej Symfoniety. Dr. Trh-
lík sa tu plne ponoril do Janáčkovho štý-
lu a neobyčajne vycítil jeho princípy.
Skladba mala typickú janáčkovskú abrupt-
nosť, fragmentárna štruktúra bola pre-
myslene a muzikantsky živo sklbená do
priam úchvatnej dramatickej línie. Or-
chester pristupoval k tejto skladbe veľmi
sústredene; obdivovali sme najmä dychovú
skupinu: tá individualizovaná farebnosť,
dokonalosť súhry a živost výrazu! Po vy-
počutí tejto skladby sme mali pocit účasti
na skutočnom hudobnom festivale.

zložkách, jeho disciplinovanosť a citlivú
reakciu na gesto dirigenta. Najmä zaujala
jeho dychová skupina, kompaktná vo svo-
jom celku, v žesťoch ušľachtilá i v najväč-
šom forte; drevá majú komorne ladený,
pomerné úzky a zdanlivo suchý tón, no na-

priek tomu — a možno práve preto — do-
konalé čistý tón je vždy najprieraznejší
(ich tón počuť v každej sile a súhre ako
farebne naprosto čistú esenciu tónu dre-
veného nástroja, rovnako kvalitnú vo všet-
kých registroch, bez akýchkoľvek bočných
šelestov, ktoré takmer vždy sprevádzajú
to, čomu sa hovorí „šťava“ tónu). Tento
„odhmotnený“ tón sa v celku skupiny vý-
borne spája do jednotného, rôznofarebne
trblietajúceho krištálu: tohto zvuku sme
sa nijako nemohli nasýtiť najmä v Dvořá-
kovej symfónii (okrem vynikajúcej diri-
gentovej koncepcie i krásny zvuk drieb
bol príčinou, že sme ľutovali, keď koncert
skončil).

Známa Haydnova symfónia odznela na-
prósto štýlove precízne, v jemnom, žiariv-
vom tóne sláčikov a ľahkom tóne drieb,
ktorý iba vo forte akordoch rušila trocha
nízko posadená 1. flauta (jej ladenie bolo
jediným kazom tejto dokonalej dychovej
skupiny). Dirigentova koncepcia tu bola
veľmi pozoruhodná, ale nedávala ešte cel-
kom tušiť, čo všetko poslucháčov čaká.

V Brittenových *Les Illuminations* pre
hlas (soprán) a sláčikový orchester na
text A. Rimbauda prišlo prvé veľké pre-
kvapenie. Hutný tón sláčikov bol natoľko
kultivovaný, že nikde nekryl hlas sólistky,

*Záverečný koncert 29. a 30. mája: SF spolu so Speváckym zborom SF (zbormajster J. M. Dobro-
dinský). Program: Jan Cikker: Štúdie k činohre, L. van Beethoven: 9. symfónia d mol, op. 125. Diri-
gent: Ladislav Slovák, sólisti: Anna Kajabová-Peňásková (soprán), Yvetta Czihalová (alt), Oldřich
Spisár (tenor), Ondřej Malachovský (bas). [29. 5. odznela namiesto Cikkera Kardošova Hrdinská ba-
lada.]*

Myšlienka rozdeliť záverečný koncert a
priradiť ešte inú skladbu k záverečnej De-
viatej sleduje zrejme oživenie bežného kli-
šé záverečných koncertov. No i tak zostá-
va otázka domyslenosti tohto kroku. Že
voľba padla na Cikkerove Štúdie k činohre,
je čin symbolický: Cikkerova skladba
z mladších rokov odznela na otváracom
koncerte, a jedna z najnovších na záve-
recnom. Skladba však vyžaduje trochu iné
ovzdušie, než je ovzdušie záverečného
koncertu, ktorého vonkajšia, skôr spo-
ločenská stránka je na újmu sústredenosti,
akú taká náročná skladba vyžaduje. Preto
napriek myšlienke hĺbke a veľkému
vnútornému dramatickému napätiu skladba
do tohto programu nezapadla; hoci bola
predvedená s veľkou starostlivosťou, mala
dosť malý ohlas.

Pozornosť publika sa sústredila na tra-
dičnú záverečnú skladbu všetkých festiva-
lov — na Beethovenovu Deviatu symfóniu.
Jej zaradenie po prestávke a nástup sólis-
tov medzi druhou a tretou časťou boli re-
žijné chyby, ktoré neprospejú ani predoš-
lej skladbe, prijatej v tomto ovzduší iba
ako prívěsok k Deviatej, ani samotnej

a pritom nič nestrácal na svojej sile. Prav-
da, stredobodom pozornosti bola najmä só-
listka a Jennifer Vyvyanová. Je to sopra-
nistka disponujúca hlasom mimoriadneho
rozsahu a mnohostranného výrazu. Jej
prednes charakterizovala naproti istota
v širokej palete technických a výrazových
prostriedkov, presná artikulácia slova
i presné členenie hudobnej frázy, ale naj-
mä dokonale sugestívny a hlboko muzikál-
ny prednes. Bolo to vystúpenie, ktoré vy-
volalo nezabudnuteľný zážitok, hlavne vďaka
obrovskému umeleckému potenciálu
sólistky.

Dvořákovu 7. symfóniu podal dirigent
v strhujúcej koncepcii Talichovej. Oproti
Talichovi, pravda, Giulini viac zdôrazňuje
dramatické konflikty v tejto symfónii, no
široká meditativnosť a úžasná spevnosť
druhej časti i strhujúci pohyb finále sú
znaky s Talichovou koncepciou veľmi prí-
buzné. Celá symfónia mala úžasnú, ničím
nenarušenú klenbu. Dirigent i orchester
tu v naprostej jednote podali výkon, ktorý
dlho ostane v pamäti bratislavského publi-
ka. I na precízne a virtuózne (najmä z hľa-
diska techniky dychových nástrojov) za-
hranom prídavku — Rossiniho predohre
k *Talianke* v Alžíri, dokumentoval orches-
ter úroveň všetkých svojich skupín.

symfónii. Navyše únava v horúčave a naj-
mä rušivý potlesk pri nástupe sólistov
celkom rozbili jej líniu.

Koncepcia monumentálnej Beethovenov-
vej symfónie, s ktorou sa predstavil La-
dislav Slovák, je v mnohom problematická.
Prvá časť vyznela ťažkopádne, dramatic-
ké napätie jej hudby bolo málo pôsobivé,
hudba sa rozvíjala akoby unavene. Scher-
zo vyšlo ľahšie a celistvejšie, no jeho mno-
hopočetné návraty tém boli málo diferen-
cované a vyzneli trochu jednotvárne. An-
dante moderato bolo poznačené nemilým
prerúšením a stále akoby na ňom ležala
tíseň. Iba nástup zboru v záverečnej Ode
na radosť dal tomuto koncertu iskru a
spád. Kvarteto sólistov sa ukázalo ako sku-
pina mimoriadne kultivovaných spevákov,
znelo jasne a dokonale diferencovane, je-
ho súhra bola precízna. Zbor znel mohut-
ne a plne a svojou kultivovanosťou prevy-
šoval orchester. Strhujúci záver v celom
aparáte nasadil dosť nevyrovnanej kreácii
korunu, ktorá je schopná aspoň trochu zo-
trieť nepriaznivý dojem z troch predošlých
častí.

Juraj Pospíšil

Koncert Hudby dneška

Program: Jozef Malovec: *Tmel*, Ladislav Kupkovič: *Morceau de genre*, Roman Haubenstock-Ramati: *Jeux 2*, Karlheinz Stockhausen: *Prozession*, Ladislav Kupkovič: *Spomienky na „Mäso križa“*.
Účinkujúci: Robert Grác (organ), František Hudeček (pozauina), Karel Illek (kontrabas), Stanislav Mášik, František Rek (bicie), Ladislav Kupkovič, Jozef Malovec, Ing. Peter Janík (zvuková réžia).

Cyklos koncertov Novej hudby vyvrcholil v BHS. Na tomto koncerte sa podieľalo s Hudbou dneška i Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu v Bratislave. Výsledkom bola mimoriadne interesantná produkcia, ktorá priniesla veľa podnetov na zamyslenie.

Prvé, čo musí poslucháčovi, šokovanému mnohými prvkami tohto vystúpenia napadnúť, je: „Quo vadis, musica nova?“. Zdá sa to logické: veď klavír je na to, aby sa na ňom hralo, a nie aby stál ako nevyužitá rekvizita, alebo slúžil ako biliard! Viem, ako trpeli mnohí moji známi pianisti pri tejto produkcii. A napriek tomu som presvedčený, že táto otázka môže vzniknúť iba z nedorozumenia; treba si uvedomiť, že sme stále svedkami produkcií, ktoré sú v mnohom experimentom, hľadaním, v inom spoločenskou hrou či happeningom spojeným so zvukovou produkciou. Je tu veľa, čo je životaschopným zárodkom úplne novej koncepcie hudby vôbec, alebo novej vetvy na strome, ktorý voláme Musica. A najmä jednu vec treba vziať vážne: často bezudný humor, ktorý považujem za prínos tejto hudby. Často sme sa už stretli s úvahami o humore v hudbe, no dosiaľ nikde v hudbe s takou humornosťou, akú je schopné prezentovať táto hudba. Zdanlivý paradox nášho tvrdenia (brať vážne humor) je ľahko vysvetliteľný: znamená iba pripustiť, že i humor a vtip patria do hudby, že i prostredníctvom smiešnych prostriedkov možno sa vyjadrovať hlboko filozoficky: na iných poliach umenia o tom ostatne nik nepochybuje.

Samozrejme, a to ukázal tento koncert i doterajší priebeh cyklu, i smiešne prvky, prvky spoločenskej hry, práve tak ako prvky experimentu musia byť na úrovni. Z toho hľadiska je napr. veľmi interesantný sprievodný text v programovom bulletine k Stockhausenovej skladbe *Prozession*, no princípy v ňom vysvetľované sú už sotva evidentné pri zaznievaní hudby. Myslím, že sa tu javí istá nedôslednosť: buď je skladba zameraná na čiste racionálnu realizáciu určitých princípov, na ktorých má záujem i poslucháč, a potom majú byť jasne sledovateľné, alebo je dôležitejšie pôsobenie skladby bez toho, že by jej princípy poslucháč musel postrehnúť; tu je potom zbytočné ich tak zoširoka uvádzať (komentárom napr. k Beethovenovým skladbám, nie je to kurz klasickej harmónie!). V cel-

ku bola táto skladba po predchádzajúcom koncerte kolínskeho súboru, venovanom iba Stockhausenovi, sklamaním. Možno to tkvie v interpretácii, ale skôr mám dojem, že v skladbe samotnej: jej racionálne zameralenie sa realizuje málo zaujímavými technickými postupmi, jej estetické pôsobenie sa vyčerpáva nadmernou rozvľáčnosťou.

Na princípe návratu k materiálu z predošlej skladby, na ktorom bola založená Stockhausenova skladba, bola založená i záverečná skladba programu — Kupkovičova *Spomienka na Mäso križa*. Na základe vybraných úsekov zo skoršej Kupkovičovej skladby, prenášaných v zostrihu zo zvukovej aparatury, vytvárajú traja hráči novým spracovaním toho istého materiálu štúdiu, ktorá má odpovedať doznievaniu dojmov poslucháča z koncertu. Skladba pôsobí nesporne veľmi zaujímavou a vyvoláva dosť silný dojem, zodpovedajúci autorovmu zámeru, i keď jej úspech bol menší ako v druhej Kupkovičovej skladbe na programe tohto koncertu.

Malovcov *Tmel* vychádza v zásade z myšlienky Stockhausenových *Kontaktov* (ktoré sme počuli na minulom koncerte). Domýšľa však tento princíp a prenáša ho do novej roviny: štvorkanálový zvukový zápis, ktorý je osou skladby, je kolážou elektronických zvukov, tradičnej hudby (rôznych žánrov) i hovoreného slova v naturálnej či zvukovo modulovanej podobe. K nemu sa pripájajú hráči s predznačenými komentármi, ktoré si volia z niekoľkých možností. Ich prejav je znova snímaný mikrofónmi a cez zvukovú aparaturu sa prenáša buď jednoducho zosilnený, alebo zvukovo upravený, takže poslucháč ho počuje súčasne v dvoch verziách (z nástroja i z reproduktora). Vzniká tým viacvrstevnosť vnímania a zaujímavé nové zvukové efekty. Skladba nechce byť ničím iným než experimentom, no myslím, že presahuje tento rámec a okrem pozoruhodných výhľadov na nové kontexty v hudobnej kompozícii má v sebe i silu bezprostredného pôsobenia.

Ramatiho *Jeux 2* (doslova: hry pre dvoch) uplatňuje v najširšom pochopení výklad svojho názvu. Hráči nielen hrajú na bicie nástroje, ale zúčastňujú sa i v spoločenskej hre, hrajú sa (výkriky a smiech do hráčskej akcie, nemé pozeranie na stenu či biliard v otvorenom klavíri). Prav-

da, mali sme už možnosť stretnúť sa s podobnými prejavmi na oveľa vyššej úrovni vkusu i citu pre mieru než v tejto skladbe.

Jednou z týchto možností bola napr. i tesne predchádzajúca skladba Ladislava Kupkoviča *Morceau de genre*. Bola to najúspešnejšia skladba programu: osobne ju považujem za logickú a myšlienkovú obsahnú skladbu napriek tomu (alebo azda i práve preto), že sa tu stretávame s mnohými prvkami absurdného humoru a happeningu. Základom je nahratý a zostrihom upravený citát z Elgarovej *La Capricieuse*, ku ktorému hráči hrajú komentáre. Je tu zapojená nielen hudobná, ale i vizuálna ak-

cia — hráč, ktorý vyjde do popredia a čaká na najvhodnejší okamih, aby pustil bubienok, ťahanie činelu po praktikáblí, rozrezanie bubna nad mikrofónom a pod. To všetko prináša nejaké v podstate anekdotické asociácie, ktoré považujem za vtipné rozšírenie myšlienkového okruhu skladby; je predsa pochopiteľné, že človeka sa môže zmocniť zúrivosť, ak má stále dokola počúvať úryvok „sladáku“, ktorým je základná nahrávka, takže ničenie bubna je azda najvýstižnejším komentárom k nahratému základu! Že to nie je hudba? A čo anekdota: je, či nie je literárnym útvárom?

Juraj Pospíšil

Komorné koncerty

V celkovej koncepcii tohoročných BHS vrátilo sa komorným podujatiam postavenie, ktoré si (s výnimkou vlnajšieho) vydobyli v predchádzajúcich ročníkoch. Tieto koncerty (vrátane organových recitálov) reprezentovali plnú polovicu všetkých festivalových podujatí, takže sa svojou úrovňou i dramaturgickou orientáciou rozhodujúcou mierou podieľali na formovaní celkového profilu BHS 1968. Veľmi boľavým článkom v refazii festivalových a najmä komorných podujatí bola slabá návštevnosť — jednak ako dôsledok nedostatočnej propagácie — zväčša neúplné údaje na plagátoch i v dennej a týždennej-obrázkovej tlači (stačí porovnať počet príspevkov k BHS s propagáciou Bratislavskej lýry!).

V celkovej bilancii patrili komorné podujatia k pozitívam BHS v prvom rade zásluhou dramaturgie (účasťou neošúchajúcich skladieb, značným percentom hudby XX. storočia, premiérami domácich i zahraničných noviniek), umeleckou úrovňou a vytvorením zárodku zámeru po určitej vyhranosti („miniprehliadka“ komorných súborov). Podarilo sa už preko-

nať štádium bezradného prešľapovania, otvorili sa dvere lepšiemu „vánku“ — tendenciám, ktoré sľubujú postupne, i keď zatiaľ skromne, vydobýť pre BHS určité postavenie v rodine európskych festivalov. Vzrast záujmu zahraničných expertov, ktorý podmienila i znamenitá úroveň domácich súborov, sa stane azda odrazovým mostíkom pre export slovenského hudobnoreprodukčného umenia.

V školskom roku 1963/64 sa po prvý raz začalo z iniciatívy riaditeľa Konzervatória v Bratislave — dr. Zdenka Nováčka — uvažovať o oživení tradície mestských trubačov. Repertoár pre dychový ansámbl zhromaždil a vybral dr. Nováček a Jozef Šnobl, prof. trúbky na tejto škole, po úpravách partov (prepísanie vysoko písaných klarín pre C a B trúbky) vybudoval z poslucháčov konzervatória Fanfárový súbor. Počnúc 6. júnom 1964 stali sa pravidelné vystúpenia tohto ansámblu zaujímavou atrakciou Bratislavy na prelome jari a leta. Veľový koncert, ako vôbec prvé podujatie BHS, uskutočnil sa 2. mája z veže Starej radnice a sľubuje i v štruktúre BHS zakotviť v tradícii.

5. mája 1968. Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca. Piesňový recitál černošskej speváčky Ireny Oliverovej (USA), pri klavíri: Michal Karin. Program: W. A. Mozart: *Ridente la calma*, Fialka; R. Schumann: výber z cyklu *Piesňový kruh*, op. 39 (*Intermezzo*, *V cudzej zemi*, *Tišina*, *Lesný rozhovor*, *Mešačná noc*, *Jarná noc*); Strauss: *Šum, milá myrta*, *Noc*, *Zlé počasie*; C. Debussy: *Ariettes oubliées*, 5 černošských spirituálov (*Ježiš kráčaľ týmto osamelým údolím*, *Môj Pane, aké ráno!*, *Moja duša je zatkotená v Pánovi*, *Mesto s menom neba*, *Som s kráľom Ježišom*).

Veľké umenie Ireny Oliverovej je výslednicou tvrdej prípravy, sústavného školenia a rozvíjania hudobného intelektu, speváckej techniky a usmernenia mocného citového fondu. Pri jej počúvaní sme si však tieto zložky sotva uvedomovali, pre-

tože boli v ideálnej syntéze. Táto v konečnom dôsledku vyústila v osobitý, sugestívny, hlboko zažitý prejav, pri ktorom bolo sotva možné postrehnúť drobné kazy v kvalite tvorenia tónu, nepatrné intonačné výkyvy, lebo v hierarchii tvorivej akti-

vity — vďaka dôslednému uprednostňovaniu emocionálneho prežitia — sa ocitli na periférii. Popri všetkej prevahe a hlbokom citovom ponore tejto speváčky, veľkom hlasovom fonde, osobitnom hlasovom timbre museli sme obdivovať i citlivé odlišenie slohových zvláštností, suverénne vyzdvihnutie kontrastov nálad a obdivuhodnú fyzickú a psychickú výdrž (celú prvú polovicu programu zaspievala attacca bez odchodu z pódia). Všetky piesne niesli pečať veľkej osobnosti, umeleckého majstrovstva.

Klavírny sprievod majstra Karina zaujal komornou intimitou, s akou vykresľoval a dopĺňal tvorivú atmosféru rešpektovaním osobitého ponímania najmä pri prednese spirituálov.

5. mája. Koncertná sieň SF. Koncert Madrigalistov pri Slovenskej filharmónii. Dirigent: Ladislav Holásek. účinkovali: Anna Kajabová-Peňaszková (soprán), Yveta Czihalová (mezzosoprán), Juraj Záhradníček (tenor), Jozef Raninec (barytón) – sólisti opery SND, Cecília Lévaiová (soprán), Mária Blahová (alt), Ľudovít Buchta (tenor), Pavol Blaho (bas) – členovia Madrigalového zboru, prof. Stefan Németh-Samorinský (čembalo), Karol Klocán (klarinet), Zoltán Hevessy (bicie), Leopold Haverl (recitácia), Sláčikový súbor členov SF. Program: P. Roškovecký: *Vesperae Bacchantales* pre sóla, zbor, čembalo a sláčikový orchester (úprava St. Németh-Samorinský), J. Zimmer: *Štyri madrigaly na staré anglické texty*, P. Šimai: *Sen a ráno – cyklus zborov*, T. Salva: *Koncert pre klarinet, 4 ľudské hlasy, bicie nástroje a recitátora*.

Udalosťou bolo uvedenie premiéry Roškoveckého Nešporov, ktoré predstavujú veľmi duchaplnú paródiu liturgického latinského textu. Dielo vzniklo pravdepodobne ako výplod fašiangových veselíc vo franšiskánskych kláštoroch. Autograf skladby objavil r. 1966 dr. Vsevlad J. Gajdoš, prepisy, rekonštrukcia a spartácia je dielom dr. Jany Márie Terrayovej. Vypracovanie čembalového partu (z generálbasu), revízia a najmä realizácia (dokomponovanie sláčikového sprievodu ku koncertným účelom) pochádza z pera Š. Németha-Samorinského. Obecenstvo dostalo do rúk i literárny preklad latinského textu od J. Zigu. V texte nachádzame rad sarkastických

8. mája. Koncertná sieň SF. Organový koncert Jána Valacha. Spoluúčinkoval Renaat van Verbuggen, barytón (Belgicko). Program: K. Slavický: *Fresky*, G. Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Isang Yun: *Rozozvučané píšťaly*, J. Alain: *Litánie*, A. Očenáš: *Portréty*, Flor Peeters: *Večný zväzok*, L. Janáček: *Postludium*.

Čs. premiéra Rozozvučaných píšťal od avantgardného kórejského skladateľa Isanga Yuna so zaujímavou traktovanými zvukovými masami a náhlými kontrastmi pôsobila v dynamických vrcholoch priam šokujúco. Pozornosť upútala i premiéra Očenášovho cyklu, kde v popredí skladateľovho záujmu stojí nápad a filozoficko-meditatívny podtext. Celok pôsobil však veľmi málo kontrastne, i napriek tomu, že zo

narážok, kritiku rehoľných predstavených, ktoré vyvolávajú úsmev a dobrú náladu. Pritom hudobná reč iba miestami naznačuje žartovný obsah a väčšinou sa pridŕža princípu barokovej monumentalita a slávnostnosti. Vtipný text, priam živelný spád hudby, pomerne šťastne prikomponovaný sláčikový orchester (jedine čembalo mohlo byť trochu pohyblivejšie) spolu s pochopeším interpretom si oprávnené zaslúži vysoké uznanie. Táto premiéra bola dôstojným prínosom pre festival. Bratislavská koncertná premiéra potvrdila jeho originálnu invenciu a zmysel pre sugestívnu výrazovosť.

7. mája. Koncertná sieň SF. Organový koncert Jána Valacha. Spoluúčinkoval Renaat van Verbuggen, barytón (Belgicko). Program: K. Slavický: *Fresky*, G. Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Isang Yun: *Rozozvučané píšťaly*, J. Alain: *Litánie*, A. Očenáš: *Portréty*, Flor Peeters: *Večný zväzok*, L. Janáček: *Postludium*.

Verbuggen, spevák podobného timbru ako náš dr. Papp, zaujal vtrúcnym, poeticky ladeným muzikálnym prejavom, inteligenciou a čistou intonáciou, najmä v ľubostne ladenom cykle *Večný zväzok* od Flora Peetersa.

11. mája. Koncertná sieň SF. Organové matiné Cherry Rhodes (USA). Program: J. P. Sweelinck: *Variácie na pieseň Mein junges Leben hat ein End*, F. Couperin: *Récit de Cromorne*, John Stanley: *Voluntary d mol*, *Adagio*, *Andante*, J. S. Bach: *Dve chorálové predohry: Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ; Nun freut euch, liebe Christen g'mein*, *Prelúdium a fuga e mol*, M. Reger: *Fantázia a fuga d mol*, op. 135 b, M. Dupré: *Prelúdium a fuga C dur*.

Hra umelkyne zaujala absolútnym kľudom, vyrovnanosťou, istotou, stavebným nadhľadom, osobitým vkusom, hlbokou muzikalitou podloženou na naše pomery (a cvičné možnosti našich organistov) priam

nedostihnuteľnou technickou zdatnosťou, pozoruhodným stupňom precíznosti vo frázovaní (napr. pri témach v pedáloch) a priam krištáľovou čistotou a vyrovnanosťou i tých najrychlejších behov.

žiada sa tiež vyzdvihnúť fakt, že s výnimkou úvodnej skladby interpretovala Rhodes celý program spamäti a teda i bez registrátora. Je pochopiteľné, že vymieňanie registrov za takýchto okolností bolo dosť obmedzené, no dokonalá znalosť všetkých technických úskalí skladby, plné sústredenie na sledovanie činnosti rúk i nôh umožňovalo organistke muzikantsky veľmi

12. mája. Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca. Virtuosi di Praga. Dirigent: Dušan Pandula. Sólisti: A. Novák (*husle*), J. Chovanec (*čelo*). Program: A. Vivaldi: *Koncert pre violončelo a orchester d mol*, op. 26, č. 9, Büchtger: *Husťový koncert*, Francesco Barsanti: *Concerto Grosso D dur*, op. 3, č. 4, W. A. Mozart: *Symfónia A dur* (Köchel 201).

U tohto súboru sme predovšetkým postrádali výraznejší dôraz na kultúru tónu, na širšie spektrum odtienkov, najmä v jemnejších registroch. Ďalšie rezervy súboru sú aj v intonácii, v dosiahnutí jednoliatosti a väčšej guľatosti celkového zvuku. Zárukou ďalšieho rastu je zdravý muzikantský elán, úprimnosť prejavu a disciplína.

Büchtgerov koncert (za osobnej účasti autora) inklinuje k sústredenému výrazu a svojím meditatívnym ladením, zrieknutím sa zovňajškivosti a virtuozity pripo-

15. mája. Koncertná sieň SF. Klavírny recitál Emila Gilelsa (ZSSR). Program: L. van Beethoven: *Sonáta C dur*, op. 53 „*Valdštejnská*“, 12 variácií *A dur*, 32 variácií *c mol*, C. M. Weber: *Sonáta As dur*, op. 39, F. Liszt: *Rapsodie Espagnole*.

Škoda, že Gilelsovi, špičke svetového pianistického umenia, nedokázali usporiadať prípraviť lepšie koncertný nástroj. Starý Steinway v Koncertnej sieni SF už doslúžil. Dusitka na ňom nedoliehajú už presne, takže harmónie (nepatrne, ale predsa) sa občas prelínajú, čo bolo dosť badateľné napr. v úvodnej Beethovenovej sonáte, ale aj inokedy, najmä pri náhlých sforzách; okrem toho tóny tohto nástroja najmä v diskante mali vyložene plechový timbre. Veľký umelec nemal teda priam najideálnejšie podmienky pre to, aby odviezol výkon hodný svojej triedy. Ale i napriek tomuto handicapu hral jedinečne.

Gilelsov Beethoven niesol všetky znaky veľkého umenia. Železná disciplína tempa stavby tvorila akýsi oceľový rám pre uplatnenie veľkej tvorivej fantázie bohato odtieňovanej (zreteľnosť a krehkosť pianisím, orchestrálna mohutnosť fortissím) technicky priam fantasticky zvládnutej hry. V obidvoch variáciách dokázal Gilels, že „klasika“ právo patrí k jeho najsil-

nejším zbraňom. Jemné odtiene hral s čistými obrysmi pasáží a pianistickej ornamentiky, s presným zámyslom. Každá z obidvoch variácií predstavovala iný, novobjavený, novopretvorený svet fantázie, mužnej lyriky, dramatismu, krištáľovej čistoty a pôvabnej vzdušnosti.

Tak ako Richter i Gilels vždy si vyhradil pre svoj recitál miesto, aby mohol objavovať pred obecenstvom zaznávané a neznáme hodnoty. Tentoraz to bol Weber, v ktorom odhalil netušené krásy, pôvabnú sviežosť, úderný dramatismus a romantický vzlet tohto diela. Slovom sotva možno vyjadriť aspoň časť z toho, čo tento umelec poskytoval a rozdával plným priehŕstím. Ovácie obecnstva vyprovokovali Gilelsa k prídavku niekoľkých častí z Prokofievových Prchavých vidín a z opernej suity *Láska ku trom pomarančom*, v ktorých dominovala jedinečná drobnokresba a nenapodobiteľná schopnosť charakterizovať rozmanité nálady.

19. mája. Koncertná sieň SF. Komorný orchester Bohuslava Martinů. Sólista: Benigno Benigni (Taliansko) – klavir. Program: K. Stamc: *Orchestrálne kvarteto F dur* č. 4, A. Vivaldi: *Concerto grosso d mol*, W. A. Mozart: *Klavírny koncert Es dur* (Köchel 449), A. Schönberg: *Zjasnená noc* op. 4 (*Sexteto pre sláčiky – autorská verzia z r. 1943*).

Súbor patrí k typu orchestrov, ktoré hrávajú bez dirigenta a právom býva považovaný za jeden zo špičkových ansámblov tohto druhu v našom štáte. Jeho výkon upútal skvelým muzikantským „fahom“, švihom a suverénou ľahkosťou svojho prejavu. Z jeho interpretácie priam vyžaruje premyslená príprava, detailné vypracovanie najjemnejších dynamických, agogických požiadaviek partitúry a frázovania. Jednoliatosť jednotlivých nástrojových skupín podriaďuje sa celkovému, vysoko štýlovému podaniu skladieb. Prechody z jedného registra do druhého sú zreteľné, presne vymodelované a dosahuje sa nimi neobyčajne intenzívny účinok. Všetky tieto komponenty skladajú sa ako mozaika v presvedčivé, muzikantsky precítené, vysoko štýlové celkové podanie skladieb.

I dramaturgická zostava programu bola vynaliezavá, zaujímavá. Úvodný Stamic zásluhou drobnokresby, zvukovej kultúry a

najmä skvelého tvorivého, vysoko zaangažovaného podania mal jedinečnú, skutočne festivalovú úroveň. Vivaldi zaujal vypracovanou terasovitou dynamikou, skvelým spádom a muzikantským elánom. Pripomienku znesie technická vypracovanosť a intonačná pohotovosť sólového violončela v skupine koncertína. Zo sólistov v tejto súvislosti (i v Schönbergovi) žiada sa vysoko vyzdvihnúť muzikálneho, tónovo ušľachtileho a kultivovaného koncertného majstra I. huslí (škoda, že sa jeho meno neuviedlo v programe, hoci je zrejším „spiritus movens“ celého súboru).

O vysokej úrovni a pohotovosti tohto súboru svedčí i krásne vypracovaný orchestrálny sprievod u nás temer nehrávaného Mozartovho klavírneho koncertu v podaní Benigniho (umelec reprezentuje priemer talianskej klaviristickej školy) a najmä prednes záverečnej — Schönbergovej — skladby.

22. mája 1968. Koncertná sieň SF. Kyjevský komorný orchester, umel. vedúci Anton Šarojev, laureát medzinárodnej súťaže huslistov. Program: J. S. Bach: 2. suita h mol, 3 časti z Umenia fúgy, č. 11, 12, 14, Andrej Jakovlievič Štogarenko: 2. symfónia pre komorný orchester, B. Bartók: Divertimento.

Úroveň ukrajinského súboru je výsledkom dobrých technicko-muzikantských kvalít jednotlivých hráčov a v neposlednom rade i zásluhou výraznej umeleckej osobnosti dirigenta Šarojeva, ktorý dirigoval celý koncert spamäti.

Ku každej skladbe a najmä ku každému zo štyroch autorov (Mozarta sme počuli ako prídavok) vedeli si hráči nájsť iný vzťah, v každom štýle dokázali vyzdvihnúť iné črty interpretácie. Tak k Bachovi pristupuje súbor so zámerom podčiarkovať jeho barokový monumentalitu, pátos; táto črta konventuje slovanskej muzikantskej čрте jeho hráčov. Každý hlas polyfónie má v ich podaní svoj vlastný dych, plasticitu — samostatné vedenie, nástupy tém v niektorej nástrojovej skupine neznameniajú potom zoslabenie ostatných hlasov. V Suite sovietski umelci uprednostňovali sýty svieživý zvuk, v lyrických partiách vyzdvihovali zas šťavnatú spevnosť. V rytmických tancoch zaujali pregnanťnosťou faktúry. Náročné na interpretáciu i na poslucháčov boli 3 časti z Umenia fúgy, v ktorých do-

minovala schopnosť dynamickej výstavby (vo fúge č. 11), virtuozita a precíznosť nástupov (kánón č. 12) a filozofická hĺbavosť (v kánone č. 14). Bachov výraz v týchto rozsiahlych skladbách i zásluhou reprodukcie (i jej romantických nánosov) bol oprostý od všetkého pozemského a plne sa ponoril do sveta duchovna a kontemplácie.

Bratislavská premiéra Štogarenkovej 2. symfónie pre komorný orchester dokázala autorovú orientáciu v postromantickej hudbe, sčasti na Bartóka, Szymanowského i Šostakoviča pri štylizácii prvkov ukrajinského folklóru. Dielo zaujalo sviežou invenciou, protipostavením kontrastov a umeleckou iskrou (v 2. časti i náznamom zvukových výbojov).

V Divertimente pre sláčiky od Bélu Bartóka predovšetkým fascinujúca virtuozita, dramaticky vystupňovaná zvukovosť, strhujúci temperament viedol hráčov k pre-exponovávaniu zveličovaniu temp. Na druhej strane zas lyrické partie boli až príliš roznežené.

26. mája. Zrkadlová sieň. Matiné Slovenského komorného orchestra. Umelecký vedúci: Bohdan Warchal. Program: L. Janáček: Suita pre sláčiky, E. Suchoň: Štyri zo 6 skladieb pre sláčiky, E. Elgar: Serenáda pre sláčikový orchester, B. Britten: Simple Symphony.

Jedným z najcennejších kladov SKO je primárnosť umeleckého prežitia interpretovaných diel, ktorej podriaďujú i technické vybrúsenie detailov i dynamických odtenkov. I zvukové maximum SKO, ktoré je tiež dôsledkom takéhoto prístupu, priam fascinuje svojou naliehavou údernosťou,

sýtostou a dramatickou silou: je skvelou protiváhou voči komornej intímite, akú však, mimochodom, ani jeden z hostujúcich súborov na BHS nedosiahol.

Po vynikajúcom Janáčkovi odznela konečne aj bratislavská premiéra Suchoňa. Jeho 6 skladieb pre sláčiky (na festivale

odzneli iba prvé štyri) i napriek syntéze modálneho myslenia s dodekafóniou náročným výberom bohatých možností používanej techniky uprednostňuje prvoradosť účinnnej muzikantskej výstavby. Podanie SKO zaujalo dôrazom na vysoko účinnú dynamickú formu. V snahe po intenzite zvuku a po prehľadnom členení hlasov vyvolili si hráči v 2. a vo 4. časti pomalšie tempo, no

i tak dokázali poskytnúť všetkým častiam potrebné napätie i „ťah“. Romantický pôvab, kultivovaná zvukovosť a vrúcnosť charakterizovali podanie Elgara, ktorého vystriedala jedinečne podaná Simple Symphony od B. Brittena z kmeňového repertoáru súboru.

Vladimír Čížik

Košická hudobná jar 1968

Ani referát o XIII. Košickej hudobnej jari 1968 nemôžem začať bez svojho obvyklého „centrum autem censeo“, že o hudobných slávnostiach môže byť reč len tam, kde je aj každodenný hudobný život. Tam, kde každodenného hudobného života niet, tam aj každodenná hudobná udalosť znamená slávnosť. A tak je to, žiaľ, aj v uplynulej sezóne v Košiciach a na východnom Slovensku vôbec. Pred Košickou hudobnou jarou síce bolo v sezóne 1967/1968 niekoľko koncertov: Akademski pevski zbor Tone Tomšič z Lublany, organový koncert Olega Jančenka, koncert bulharských mladých umelcov Lýdie Osavkovej, Bogumila Karakanova a Svetly Protičovej, klavírny recitál Nelly Akopjanovej z ZSSR a koncert Košického speváckeho zboru učiteľov. Na druhé najväčšie mesto na Slovensku a pre celú východoslovenskú oblasť je to skutočne málo. Avšak pravidelný hudobný život na vysokej profesionálnej úrovni môžu zabezpečiť len profesionálne hudobné telesá a umelci s pevnou pravidelnou organizačnou činnosťou. Žiaľ, v tejto sezóne umelecký i ľudský zlyhal Košický rozhlasový orchester, od ktorého sa očakávalo, že by mohol vytvoriť kostre koncertného života aspoň v Košiciach. Nestalo sa tak, a preto sa tým naliehavejšie nastolil problém stálosti vytvorenia symfonického orchestra v Košiciach. Ani pri realizácii tohto zámeru nezohrali vedúci činitelia Košického rozhlasového orchestra kladnú úlohu. Verím však, že v najbližšej sezóne sa položia základy pre stály symfonický orchester, a tak budúca sezóna v Košiciach a na východnom Slovensku aspoň čiastočne bude mať slubnejšie perspektívy ako práve uplynulá.

Do histórie koncertného života vojdú posledné roky s poznamenaním krízových rokov. A ani tohoročná KHJ nezmení nič na tejto celkovej charakteristike. Možno totiž povedať, že celkovým svojím priebehom väčšia časť KHJ predstavuje len normálny, šedivý koncertný život a že len posledné tri koncerty Slovenskej filharmonie znamenajú to mimoriadne, to slávnostné. Napriek tomu, že v prvej časti boli štyri koncerty zaplnené zahraničnými sólistami a telesami.

Zo sólistov treba osobitne vyzdvihnúť koncert

Ireny Oliverovej, černošskej speváčky z USA, pri klavíri s Michalom Karinom (2. V. 1968). Oliverová silu svojej umeleckej osobnosti prejavila najmä v prednese černošských spirituálov a v tých bodoch programu, ktoré majú veľmi blízko k opernému prejavu (piesne R. Straussa). Vyrovnaný výkon podala aj v piesňach W. A. Mozarta, kým vo vybraných piesňach z R. Schumannovho cyklu Piesňový kruh, op. 39 zostala dlhú práve tomu, čo Schumannove piesne charakterizuje: syntéze citovej a intelektuálnej stránky prejavu.

Americká organistka Cherry Rhodesová prilákala síce veľký počet milovníkov organového umenia do evanjelického kostola v Košiciach (15. V. 1968), ale zdá sa, že nesplnila očakávanie. Jej nezvyčajný prednes spamäti a väčšinou bez asistencie registrátora bol síce spoľahlivý, presný, ale v palete farieb a dynamiky chudobný, ba až matný. Na programe mala: F. Couperinova Récit de Cromorne, J. P. Svelinckova Variácie, od J. Stanleya Voluntary, J. S. Bachovo Prelúdium a fúga e mol, dve chorálove predohry, M. Sch. Trnavského Prelúdium a M. Duprého Prelúdium a fúgu C dur.

Z orchestrálnych koncertov na prvom mieste treba spomenúť barokový súbor Adolfa Scherbauma a zo sólistických výkonov najmä vystúpenie umeleckého vedúceho tohto súboru A. Scherbauma v skladbách pre trúbku (8. V. 1968). Jeho vynikajúca technika, široká dynamická škála vrcholne umeleckého prednesu najmä v Koncerte pre trúbku a sláčiky G. F. Tellemanna ne-nechala nikoho na pochybnostiach, že stojí pred nami umelec špičkovej úrovne. Ba celý program spočíval vlastne na literatúre, v ktorej trúbka má viac alebo menej dominantné postavenie (G. M. Jacchini: Koncert pre trúbku, čelo a sláčiky, J. S. Bach: Jauchzet Gott in allen Landen, kantáta pre soprán, trúbku a sláčiky, A. Scarlatti: Aria z kantáty Endimione a Cintia pre soprán, trúbku, violončelo a sláčiky). A to znamenalo nielen veľký umelecký zážitok pre obecenstvo, nielen spresnenie dramaturgie košických koncertov, ale aj rozšírenie vedomostí zo svetovej literatúry tohto druhu.

Durinský symfonický orchester, nositeľ významenia E. M. Arndta, s dirigentom Fritzom Müllerom má v KHJ svoje miesto skôr z hľadiska oboznamovania s programovanými dielami ako z hľadiska celkovej umeleckej úrovne koncertu (17. IV. 1968). Je veľmi sympatické, že celá druhá časť programu sa zamerala na domáce, doteraz neprevedené alebo málo hrané skladby slovenských skladateľov. Orchester preukrät uviedol trojčastovú I. symfóniu Júlia Kowalského, pravdepodobne staršieho dátum, ale plnú zaujímavých nových myšlienok a relatívne nových výrazových prostriedkov. Francúzsky sólista Jean Patéro predniesol s orchestrom Očenášovo Concertino pre flautu a orchester, op. 27 a Raymonda Niverda Piccolo concerto pre pikolu a malý orchester. Pre slovenské obecenstvo bola novinkou Slávnosť predohra Hansa Georga Görnera. Umelecká potencia orchestra sa najviac ukázala v R. Straussovej symfonickej básni Don Juan. Zdalo sa mi však, že orchester podal túto skladbu príliš sucho, so sklonom k akademizmu.

Košický rozhlasový orchester namiesto programovanej skladby mladého talentovaného košického skladateľa Tadeáša Salva Canticum Zachariae a Goesterovej Passacaglie uviedol, J. S. Bachov, 3. brandiborský koncert G dur s niekoľkými kazmami a nepresnosťami. Ani Geisslerova symfónia napriek maximálnej snahe autora-dirigenta nepresvedčila. Treba len ľutovať, že sólistke E. Fischerovej-Martvoňovej sa v Košiciach 3. Beethovenov klavírny koncert c mol nevydaril tak ako v Prešove nasledujúci deň. Symfonická predohra košického skladateľa Jozefa Grešáka dôstojne reprezentovala na tohoročnej hudobnej jari východoslovenskú hudobnú tvorbu (29. V. 1968).

A. Honeggerovo oratórium Kráľ David odznelo v Košiciach po prvý raz. Prieborná umelecká koncepcia dirigenta Ladislava Slováka dala adekvátne vyniknúť všetkým hudobným elementom stvárňujúcim dramatickú predlohu biblického záľmu. Obzvlášť sa vynímali, priam v plnom lesku exponované dychové nástroje. Škoda len, že poslucháči nemohli sledovať text z programu, v ktorom namiesto toho našli len suché lexikálne informácie o Slovenskej filharmónii a jej dirigentovi L. Slovákovi. Čo ako bezchybné artikulovaný text rozprávača Gustáva Valacha bol v kulmináčnych miestach oratória zaplavený prúdom orchestra, o zrozumiteľnosti vokálnych prejavov ani nehovoriac. Tak isto chýbal sprievodný text a informácie poznámky k Cikkerovej kantáte Cantus filiorum. Žiaľ, toto dielo nášho popredného slovenského skladateľa nie je tak veľmi populárne, aby sa dalo predpokladať, že ho obecenstvo dobre

pozná. Rozhodne, i keď hudobná stránka kantáty bola veľavravná, výsledný dojem po oboznámení sa s Reiselovou predlohou by bol oveľa kompletnejší, a teda aj silnejší.

Predsa však, v oboch prípadoch – tak v Honeggerovom Kráľovi Dávidovi, ako aj v Cikkerovej kantáte Cantus filiorum – treba vidieť pri bilancii tohoročnej Košickej hudobnej jari významný a cenný prínos v rozšírení dramaturgie doterajšieho koncertného repertoáru.

Nielen milým a príjemným prekvapením, ale aj silným umeleckým dojomom zapôsobil vystúpenie profesorov košického konzervatória Ľudmily Kojanovej a Pavla Novotného v koncerte pre dva klavíre s orchestrom č. 1 c mol J. S. Bacha. Z doterajšej serióznej práce možno perspektívne predpokladať, že táto umelecká dvojica je sľubnou nádejou v tomto druhu koncertného umenia.

Slávnostné tóny IX. symfónie L. van Beethovena naposledy zazneli v Košiciach roku 1952 v Národnom divadle so SF pod vedením národného umelca Václava Talicha. Tento nezabudnuteľný zážitok sa zapísal do dejín košického koncertného života natrvalo zlatými písmenami. Teraz, po 16 rokoch, zaznela táto „internacionála“ v Košiciach opäť. Nemožno nič namietať proti svojskému poňatiu dirigenta L. Slováka, najmä proti jeho snahe po akcentovaní grandióznosti a monumentalizácie diela. Postrádali sme však citlivejšiu dynamickú diferenciáciu a vystupňovanie širšie vrcholy. Kvarteto sólistov v súhre miestami zakolísalo. Úprimne sme ľutovali najmä spevákovo zboru, ale aj orchestrálnych hráčov, ktorí sa veľmi nepríjemne tiesnili na nešťastne riešenom malom pódii Domu umenia. Je zarazajúce, že ešte i dnes sa v novostavbe stretneme – po predbežných „odborných“ konzultáciách – s takýmto architektonickým nedostatkom (o akustických nedostatkoch už ani nehovorím!). Predsa však Beethovenova Deviata sviatočne uzavrela XIII. KHJ. A sviatkami boli všetky tri predstavenia zboru a orchestra Slovenskej filharmónie s jej dirigentami dr. Ľudovítom Rajterom (Cantus filiorum J. Cikker, 1. koncert pre dva klavíre J. S. Bacha) Dvořákov 8. symfónia (8. VI. 1968) Ladislavom Slovák, zbormajstrom J. M. Dobrodinským, so sólistami Ninou Hazuchovou, Annou Martvoňovou (v A. Honeggerovom Kráľovi Dávidovi 6. VI. 1968), Gejzom Zelenayom v J. Cikkerovom Cante filiorum a Annou Peňaskovou-Kajabovou, Yvetou Czihalovou, Ondrejom Malachovským a Oldřichom Špisarom v Beethovenovej IX. symfónii (10. VI. 1968).

MÁRIA POTEMROVÁ

Recenzujeme

LADISLAV LENG,
SLOVENSKÉ LUDOVÉ
HUDOBNÉ NÁSTROJE
SAV BRATISLAVA
1967

Koncom roku 1967 po obvyklých tlačiarenských prietahoch vyšla kniha Ladislava Lengy Slovenské ľudové hudobné nástroje. V slovenskej hudobnej folkloristike sa práce podobného rozsahu neobjavujú často. Odhladiame od menších – nie bezvýznamných štúdií – je to prvá práca blížiac sa rozsahom Kresánkovej Slovenskej ľudovej piesni so stanoviska hudobného, ktorá vyšla v roku 1951. V istom zmysle ide teda o sviatočnú príležitosť. Nazdávam sa však, že nemali by sme ju chápať ako podnet k oslavám, ale skôr k určitému pracovnému zamysleniu. A zdá sa mi, že v tejto súvislosti nie sú dôležité malicherné nezrovnalosti v texte, ale že by sme mali posúdiť otázky zásadnejšie – súčasný stav výskumu, metodiku práce, využitie literatúry a pramenného materiálu, ako aj otázky koncepcie.

Lengova kniha je tiež prvou a zatiaľ vôbec takmer jedinou prácou o ľudových hudobných nástrojoch na Slovensku. Tým nezabúdame na činnosť Krasku, Plicku, Poloncu a iných, čo sa otázkami nástrojov zaoberali v súvislosti s inými záujmami o ľudovú tvorivosť, prípadne spracovanie profesora Kresánka v celostnom pohľade na problémy našej ľudovej hudby. Avšak už niekoľko desaťročí otázky nástrojov si vyžadujú samostatný metodický prístup. Skúmajú sa z hľadiska systematického, historického, spoločenského, typologického atď. a používajú pritom početné pomocné disciplíny. V tomto zmysle hudovali organologickí odborníci aj pracovníci oddelenia etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy SAV. Výsledkom toho je

aj kniha L. Lengy a chceme poďakovať, že túto spojitost nemožno ignorovať jednak preto, že autor čerpal z poznatkov kolektívnej práce v teréne, a jednak preto, že ho k niektorým pracovným námetom vyprovokovala činnosť tohto prostredia. Napr. spolupráca s doc. M. Filipom nepochybne vplývala na vznik druhej kapitoly o akustických vlastnostiach hranových a jazyčkových píšťal. O etnomuzikologickom pracovisku Ústavu hudobnej vedy SAV treba poznamenať, že počas niekoľkoročnej systematickej organologickej práce získali jeho pracovníci uznanie na početných medzinárodných vedeckých konferenciách. Žiaľ, z tejto práce nie je u nás vy publikované takmer nič (ak odhladiame od práce Lengy a Filipa v Hudobnovedných štúdiách a niekoľkých článkoch). V takejto situácii, bez monografických štúdií jednotlivých nástrojov alebo nástrojových skupín, je široko koncipovaná kniha L. Lengy odvážnym, harkol by som riskantným činom Spočívajú na ňom farcha všetkých špecifických organologických výskumov historických, organografických, typologických, akustických atď. a nazdávam sa, že je to priveľa. Náročnosť takéhoto komplexného pohľadu potvrdzuje aj skutočnosť, že takéto práce nemajú ani národy s pokročilými výsledkami historických výskumov a vyspelej etnomuzikologickej práce, napr. v Bulharsku, v Čechách, Juhoslávii, Maďarsku, Nemecku, Poľsku, ak odhladiame od Chybiňského práce, ktorá takýto komplexný pohľad výborne supluje) a i.

Prirodzene, situácia sa tu rýchlo mení. V poslednom čase vďaka pripravovanej edícii Handbuch der europ. Volksmusikinstrumente, ktorý redigujú Erich Stockmann a Ernst Emshaimer, pripravujú sa takéto komplexné práce vo všetkých štátoch Európy. Jednou z prvých prác tohto druhu v Európe je kniha T. Alexandra Instrumente muzicale ale populari Romin (Bucuresti 1956).

Leng ju poznal a nazdávam sa, že sa na nej v mnohom poučil. Pri ich porovnávaní treba povedať, že Alexandru nadväzuje na určitú domácu tradíciu, jeho charakteristiky nástrojov poskytujú historické a všeobecnorganologické súvislosti.

Leng uvádza historické zmienky len sporadicky, ale opisy hudobných nástrojov má zas premyslenejšie (str. 42). Nazdávam sa, že vychádzajú z dotazníkov pre výskum nástrojov v teréne, ktoré vypracoval O. Elschek na základe prác C. Sachsa a H. Dräger, Treba ľutovať, že na Lengy nemali vplyv aj ďalšie práce takéhoto komplexného charakteru. Predovšetkým také, aké napísal K. G. Izikowitz Musical and Other Bound Instruments of the South American Indians (Göteborg 1935), alebo novšie – Vetrkov, Blagodatov, Jazovickaja: Atlas muzikafnykh instrumentov narodov ZSSR (Moskva 1963), J. Raupp: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente (Bautzen 1963) a i.

Základom Lengovej knihy je opis a spracovanie ľudových hudobných nástrojov rozšírených na území Slovenska. Pretože je to najdôležitejšia časť práce, treba si povšimnúť, na koľko je v tomto smere kompletná. Autor na jednej strane uvádza, že týchto nástrojov je viac ako 85 (str. 229), avšak v knihe sa zaoberá len 72. Poznávame, že tieto čísla nie sú dnes reprezentatívne. Hoci takéto výskum nemožno uzatvárať, na druhej strane nemožno nevidieť, že v tom istom roku vyšiel v Hudobnom oddelení Slovenského národného múzea dotazník pre výskum ľudových nástrojov, v ktorom sa uvádza 101 nástrojov. A toto číslo sa ďalej zväčšuje hlavne v skupine strunných nástrojov. Dá sa to vysvetliť tým, že autor sa zaoberá hlavne dychovými nástrojmi. Takáto špecializácia je celkom prirodzená, lenže v takejto komplexnej práci má byť výpočet pokiaľ možno úplný. Tu sa ukazuje, akým vážnym nedostatkom je neukončený základný prieskum aspoň vo všetkých

skupinách nástrojov. Nemáme na mysli len výskum v teréne. Takéto monografické štúdie si vyžadujú aj štúdium historickej kontinuity. Na niektoré typologické riešenia nás upozorní len štúdium historických prameňov. Spomedzi spracovávaných nástrojov len u deviatich uvádza Leng orientačné historické poznámky.

Sledovanie spracovávaní nástrojov nás privádza k otázkam práce s literatúrou a historickými prameňmi. V tejto súvislosti Leng viackrát konštatuje, že literatúry o našich nástrojoch je veľmi málo (str. 15–16, 229). Pravda je len čiastočná: skutočne veľmi málo je slovenských štúdií venovaných otázkam nástrojov, avšak je veľa prác maďarských, rakúskych, poľských, ktoré sa zaoberajú problémami nášho instrumentára; na dôkaz spomeniem mená: Ch. Abelman, A. Bartal, I. Barna, D. Bartha, B. Bartók (iné práce ako cituje autor), O. Gombosi, M. Réthel-Prikkel, A. Sowiński, Wasiliewski, a i. Literatúra o nástrojoch nevyčerpáva celý komplex týchto problémov — nemáme spracované základné materiály pramennej povahy typu Ungarische Wahrheitsgeige alebo Simplicissimus. Pri ikonografických pamiatkach sme len na začiatku výskumu a ich výsledky okrem informačnej správy L. Galaku nie sú vôbec spracované. Samozrejme, to nie je chybou Leng, avšak povinnosťou recenzenta je upozorniť na skutočnosť, že podlžnosti takého druhu zanechali stopy aj na tejto práci. V tejto súvislosti možno Lengovi pripomenúť, že v jeho práci sa odráža nedostatok poznatkov o katalógoch nástrojov Kinského alebo Ma-

hillona pre porovnávacie práce. Izolácia od literatúry sa objavuje aj pri výkladke systematiky v prvej kapitole. Sú v nej bohaté zastúpené domáce práce, aj tie najnaivnejšie, ale chýba tu napr. systém Drägera, Nordlina, Reinhardta alebo Schöffnera. A napokon, nedostatok aplikácie literatúry umožňuje aj určité terminologické chybičky. Pri korýtkových husličkách z Liptovských Sliačov použil Leng termín optávky hoci v obci sa traduje aj správny názov — oktavky. Takéto skomoleniny sú časté, ale ak by si autor overoval správy v literatúre, dozvedel by sa, že nástroj s rovnakým pomenovaním majú v Poľsku (Chybiński), že sa veľmi podobá na nástroj, čo uvádza M. Praetorius v Theatrum Instrumentorum (1620) s textom: Kleine Posche Geigen ein Octav hüber (oktavky). Napokon názov oktavky sa uvádza ako pomenovanie pre husle aj v Bernolákovom slovníku.

Osobitným problémom je posúdenie koncepcie Lengovej knihy. Nazdávam sa, že práve vo vymedzení záujmov sa mohol vyhnúť nedostatkom doterajšieho organologického výskumu, keby sa bol dôsledne sústredil na problémy organografie. Niet pochyb, že najväčšou devízou sú jeho bohaté poznatky z terénnej práce. Ak by sa bol sústredil na ich spracovanie, nemohli by sme mu vyčítať chýbajúce časti historické, typologické a pod. Teraz nás oprávňuje k tomu napr. druhá kapitola o akustických vlastnostiach hranových a jazýčkových píšťal. Nepochybne má vysokú úroveň, ale zásadne rozširuje koncepciu celej práce. Tretia kapitola — Slo-

venské ľudové nástroje a ich vzťah k tonalitám hudobných dialektov — je koncepčne správna. Niečo podobné by skutočne mohlo znamenať vyvrcholenie takejto práce. Obávam sa však, že na vyslovenie týchto výsledkov sa autor rozohnal príliš zoširoka: k myšlienkam napísaným v názve prechádzal od kmeňa Wedda cez Bellove úvahy o národnej hudbe, problémy materialistickej teórie, problémy fyziológie a psychológie.

Týmto poznámkami som chcel naznačiť, že v takejto širokej koncepcii poslednej kapitoly — a to sa vzťahuje aj na celú knihu — sa problémy skôr natosťujú, ako riešia. Pri výpočte obsahu nemožno vynechať kapitolu venovanú prameňom a materiálom. Aj keď tu autor sústredil dosť známe pramene ikonografické, zmienky o nástrojoch v historických pamiatkach, je to po prvýkrát, čo sa niekde vyskytujú takto zozbierané. Uvádza tu i mimoriadne cenné výsledky dotazníkových akcií o rozmiestnení jednotlivých nástrojov po Slovensku.

Organológia si v posledných desaťročiach vydobyla samostatnú pozíciu v etnomuzikologickej disciplíne a posledné výsledky prudko posunuli úroveň kritérií na hodnotenie jej činnosti. Ako ukázala Lengova knižka, aj na Slovensku sa uskutočnilo veľa dôležitých výskumov — hlavne v teréne — na vysokej úrovni. Chýbajú nám však podrobné práce z oblasti histórie nástrojov, monografické spracovania jednotlivých typov, práce komparačné atď. Táto úloha je ešte stále otvorená.

IVAN MAČÁK

Rozhlas a televízia

JÁN CIKKER: MISTER SCROOGE
televízny film

RÉZIA: TIBOR RAKOVSKÝ

KAMERA: FRANTIŠEK LUKES

DIRIGENT: LADISLAV HOLOUBEK

VYROBILA: ČS. TELEVÍZIA,
BRATISLAVA

Nemožno obísť bez povšimnutia situáciu opery na Slovensku, v ktorej prichádza televízne filmové spracovanie Cikkerovej opery Mister Scrooge. Je to situácia plná paradoxov: na jednej strane operná tvorba slovenských skladateľov nielenže vytvorila základy národnej opery v zmysle 19. storočia, ale svojimi poslednými dielami sa zaraďuje medzi špičky súčasných európskej opernej tvorby. Najmä meno Jána Cikkera je hlavným slovenským príspevkom v európskom kontexte snáh o hudobnodramatický útvar, ktorý by svojimi hudobnými a javiskovými kvalitami predstavoval syntézu hudobnej i dramatickej poetiky nášho storočia. Na druhej strane sme v interpretáčnej oblasti svedkami mimoriadnej krízy, ktorá dnes dosahuje enormné rozmery: ohlas jednotlivých inscenácií je u kritiky i obecenstva nedobrá, takže v zostrenej ekonomickej situácii našich divadiel sa neraz objavujú hlasy volajúce po obmedzení opernej prevádzky v opere SND. Táto kríza v inscenačnej praxi prináša ešte ďalší paradox: inscenácie sú — povedané zjednodušene — zlé, nedivadelné, napriek tomu, že spevácky ansámbl je azda najsilnejší v doterajších dejinách našej opery. (Ak sa už musíme oháňať argumentami, ako je úspech v zahraničí, stačí si pripomenúť, že už po niekoľko rokov pokračuje takmer organizovaný výpredaj našich spe-

váckych talentov do celej Európy).

Ak berieme do úvahy, že toto bolo zázemie, z ktorého musel režisér Rakovský čerpať, a ak si navyše uvedomíme, že vzhľadom na doteraz rozpačité výsledky našej televízie pri uvádzaní opery na obrazovku — či už vo forme priamych prenosov, alebo štúdiových inscenácií — nevytvoril sa dosiaľ ani základný kódex inscenačných postupov a všetkého toho, pričom by sme mohli povedať, že opera sa „na obrazovke už udomácnila“, dostaneme obraz o výhodách a nevýhodách, ktoré mal Rakovský ako prvobezec; môžeme predoslať, že jeho režijný tvar Mistra Scroogea je výkon, ktorým sa budú merať ďalšie, no nie výkon, ktorý by v rámci tejto umeleckej disciplíny bol neprekonatelný.

Prvoradým problémom tu bolo vyrovnáť sa so špecifikom televíznej obrazovky, ktorá si vynucuje celkom odlišné postupy najmä v hereckom stvárňovaní postáv. Keďže v televíznom obrazovom slede hrá prvoradú úlohu detail, miesto veľkooperačných gest sa opernému interpretovi núkajú jemné nuansy, ktoré sa ináč na veľkej javiskovej ploche strácajú. Teda špecifickosť obrazovky si vynucuje to, po čom u nás operná kritika už niekoľko rokov márne volá: zdívdadelenie moderného operného javiskového prejavu, a teda odstránenie pátosu, prázdnych gest a ostatného prachu veľkooperačnej stariny. Hneď prvé taktiky — či zábery nasvedčujú, že režisér Rakovský tu hercom vnútil prijať tento prvok ako hlavný vyjadrovací prostriedok: vedieť skoncentrovať drámu do malého priestoru, dalo by sa povedať — premieňať široko klenuťé plochy Cikkerovej hudby na drámu na ploche štvorcových centimetrov. Televízne čítaná a komponovaná filmová kamera F. Lukeša to diktuje opernému(!) spevákovvi Václavovi Nouzovskému v hlavnej úlohe a zrazu máme pred sebou kreáciu a výraz, aký by sme nazvali známym hereckým kvali-

tám Nouzovského — u neho, ako u odchovanca opernej praxe — ani netušili. Nouzovský sa princípu zmocňuje a sám ho rozvíja — kultivovane, skoro nežne sa pohrávajúc s nuan- sou — pravda, až do chvíle, keď je naaranžovaný väčší celok (prvé vízie). Vtedy sa priznáva k svojmu opernému pôvodu a vo chvíľach Scroogeovho bolestného zápasu o márne ospravedlnenie zlej minulosti narába prostriedkami, ktoré — ináč úspešne — uplatnil vo svojej opernej kreácii Kráľa Filipa vo Verdiho opere Don Carlos. Pôsobí to v kontexte postavy a výrazového arzenálu nesúrodo, a opäť sa pristihneme pri známom rozpakoch, ktoré vždy pocítujeme, keď sa nevieme vyrovnáť s neprirodzenosťou opery ako žánru. To, čo sme ochotní tolerovať v opere ako hru s pravidlami, ktoré spevák nanútil divákovi ako konvenciu ich vzájomného dorozumievania a každodenného stretania, pri televíznej obrazovke, ktorá nám nanútila inú konvenciu dorozumievacích prostriedkov, odmietame.

Pri analýze Rakovského filmového spracovania Mistra Scroogea musíme venovať najviac pozornosti predstaviteľovi hlavnej úlohy preto, že ním stojí a padá režijná koncepcia: je to dramaticky taká klenutá postava, že jej osudová linka podopiera ostatné zložky dramatickej konštrukcie: ak je ona pevná, dramatická stavba — v prípade Cikkerovej opery na operný žánr taká komplikovaná — pôsobí celistvo. Ak sa však táto základná os vychýli, ostávame dezorientovaní a musíme si pred obrazovkou domýšľať viac, než sme ako diváci povinní.

Konkrétne ide o tento dramatický problém: Scroogeova ľudská púť, skrátaná na niekoľko hodín, dá sa zhrnúť do týchto zjednodušujúcich hesiel: na začiatku je Scrooge typ človeka, ktorý dokázal vďaka choro-robnej túžbe po moci a penia- zoch potrieť základné črty ľudskej povahy, ba ešte i tie, ktoré sa v každom prebúdzajú as-

poň vo vianočnom čase. Výtčiky svedomia a choroba sú zdvihnutým prstom pred nachádzajúcim zúťovaním. Priehádza rekapitulácia — posledné prehodnocovanie celého života, posledná večera so sebou samým — a Scrooge sa zrazu vášnivo chytá poslednej príležitosti urobiť nejaký dobrý skutok, aby sa pokúsil dať celému životu, všetkému čo robil, iného menovateľa. Chytá vystrašeného koledníka za šál — skoro nedôstojne, neprimerane veľku a vážnosť, ale tým viac presvedčujúci o veľkosti svojej obrody. Očistený zomiera a jeho smrť zrazu nepôsobí ako tragédia, ale ako odmena človeku, ktorý vedel v poslednej chvíli dať svojmu životu nový zmysel. Potiaľ Cikker.

No Rakovského a Nouzovského Scrooge nemá v expozícii túto neľudskú tvár. Domnievam sa, že Nouzovský tu nedokázal prekonať svoje typové danosti: jeho výraz a prejav je ľudský nežný, láskavý. Pisár Bob sa sice na neho bojzlivito pozerá, ale podľa Scroogeovho správania ešte nechápame, prečo sa ho bojí — veď Scrooge je len chorľavý, trochu morózný a zatrpknutý pán. Potom sa nám zdá celé utrpenie Scroogea, ktorým prechádza vo svojich víziách, skoro ako nespravodlivosť voči nemu a berieme ho skôr ako človeka, ktorý je postihnutý nezmyselnými krutosťami tohto sveta, než ako človeka, ktorý tieto krutosti vymýšľa alebo ich zdokonaľuje a teraz za to podstupuje zasľúžený trest.

Najmä kvôli tomu si nebude divák načístať s očistcom, ktorým Scrooge prechádza: bol to sen, bola to vízia, alebo reálna vo fantastickej rozprávke? Hrdíme na víziu očami Scroogea uprostred vízie? Zdá sa, že ani režisér si tu nebol načístať, akými postupmi to vyjadriť: raz robí okraje obrazu menej ostrými, alebo celý obraz je zastretý romantickou hmlou, inokedy je však obraz ostrý (a sme teda v skutočnosti?), raz dekomponuje reálne prostredie do surrealistickej polohy, v kto-

rom je navyše cítiť obrazovú inšpiráciu Pannou Zázračnicou (prečo nie, len musí z toho byť jasné, prečo áno!), inokedy ponúka fiktívnu, snovú skutočnosť. — Isteže je dosť protirečkov, ako bezpečne odlišiť sen od skutočnosti, ale Rakovskému tu išlo zrejme o viac — o štúdiu apokalypsy pod drobnohľadom. Dalo by sa uviesť mnoho príkladov, ako vie dokázať, že morálne a emotívne niet rozdielu dajme tomu medzi výbuchom atómovej bomby a výbuchom zla u malého človeka — čím viac drobné zlo pítvá, tým obľudnejšie uzávery sa divákovi nájdu; škoda len, že nie každá časť Scroogeovej vízie má tú cenu ako napríklad delenie jeho pozostalosti medzi príbuznými.

Čo však možno dosť jednoznačne odmietnuť, to je Rakovského koncepcia postavy Mary. Láska a odpustenie je v Cikkerovom diele očistujúcim prvkom, akýmisi etickým katalyzátorom: predstaviteľka Mary však hovorí hlboko ľudské myšlienky s kamenitou tvárou oživeného symbolu — a to je poloha, ktorá je nielen netelevizná, ale operná v zlom slova zmysle, ale cudzia i koncepcii Cikkerovho diela. Mister Scrooge je všetko iné, len nie oratórium, statická mentorujúca kantáta.

Všeobecne možno povedať, že pri filmovom prepise operného diela dochádza ku zrážke dvoch konvencií vyjadrovania a vnímania: na jednej strane je to reč filmovej kamery, ktorá každý zobrazený prvok neustále tlačí do reálnej polohy a nevedojak núti diváka vkladať medzi zobrazené predmety a javy vzťahy odporozované a odvodené zo skutočnosti; na druhej strane je to reč opery, ktorá každý detail povyšuje v rámci tohto štylizovaného celku na symbol, prvok „irreality“, ktorá každej reálii či vzťahu bez námahy nanúti všetky iné významy než tie, ktoré v skutočnosti má. Teda na prvý pohľad ide nie o rovnobežky s priesečníkom v nekonečne,

ale o rôznobežky, ktorých stretnutie v jednom smere je nemožné.

Núka sa zrejme jediné riešenie: koncesie — ústupky raz požiadavkám filmového žánru, raz nárokom operného žánru. Ak sa tieto ústupky budú robiť z toho hľadiska, čo v danej chvíli maximálne podporí účinnok celku — a čo je v danej chvíli komunikatívne či v rámci jednej alebo v rámci druhej konvencie vnímania, možno predpokladať, že takéto ústupky budú možno i výdobytkom. Napokon — syntéza vždy predpokladá istú zmenu styčných plôch.

Najväčším úskalím však ostane vzťah zvuku a obrazu. Opera predstavuje zvukovo-kompaktný celok, ktorého štruktúra — v dynamike, sadzbe a vo všetkých parametroch, ktoré sú nositeľmi dramatického procesu a náboja — je vopred zafixovaná skladateľovým zápisom. Na druhej strane je tu obrazový detail — a opačne — celok v zábere, ktorý si vyžaduje i „detail alebo celok vo zvuku“ — teda v zmysle do-terajších zvyklostí divák očakáva jednotu zvuku a priestoru. — Napriek tomu, že režisér Rakovský sa vyznačuje veľkým zmyslom pre vnútornú dynamiku obrazu a citom pre dynamičnosť hudobného procesu, pri zosúladiení zvukovej dynamiky s priestorom, ktorý vymedzuje záber kamery, neubrnil sa dôsledkom spomínaného rozporu: spevákovo hlas zaznieva „odinakadiaľ“, než „kde“ stojí herec.

Ďalším problémom tohto spracovania opery je (a bude zrejme i v ďalších spracovaniach) obsadzovanie hereckých úloh nespevákmi. Toto dvojité obsadzovanie je odôvodnené, pretože činoherec má dôvernejší vzťah k televíznej či filmovej kamere než operný spevák. Na druhej strane musí sa činoherec pri playbacku na obraze natoľko sústrediť na synchronnosť medzi spevom a pohybmi svojich úst, že zrejme už nedokáže sledovať, či jeho celkový mimický prejav je primeraný sile tónu, výške a náma-

he, ktorú si divák odvodí podľa zvuku. Tak sa napríklad u Sládka stalo, že v snahe dosiahnuť maximálne prirodzený prejav otváral ústa tak málo, že divák mohol mať dojem, akoby splevanie bolo menej namáhavé než rozprávanie prózy. Podobných situácií je aj v ostatných postavách pomerne dosť; preto nám ostáva len si povzdychnúť: kiežby sme mali viac spevákovo typu Nouzovského, ktorí by sa vedeli zbližiť s televíziou či filmovou kamerou, alebo viac činohercov, ktorých by nevyviedlo z rovnováhy, ak majú pred kamerou hrať spevácku úlohu...

Na nahrávke zaujala — a nadchla — mimoriadne čistá dikcia, ktorú jej autori dosiahli postsynchronným nahraním speváckych partov. Spôsob sa osvedčil: zrozumiteľnosť slova v televízii podmieňa sine quanon — je tu maximálna, spevákovi sa prakticky nemôže stať, že by ho „pohltit“ orchestraľný zvuk. Scroogea naspieval Juraj Martvoň, Marleyho O. Malachovský, Peňáškova Scroogeovu snúbenicu Mary. Martvoň je vysoko kultivovaný, vo výraze takmer civilný, Malachovský disciplinuje svoj veľký fond — búrku, ktorá sa mu obvykle derie z hrdla, krotí v prospech vecí. Peňáškova, na ktorú nám obvykle superlatívny nestačili, tentoraz sklamala. Je pravda, jej part bol mimoriadne exponovaný, ale napriek tomu nevedeli sme tolerovať veľkú farebnú nevyrovnanosť medzi jednotlivými polohami. Zdá sa, že jej poškodil veľký do-

zvuk, ktorý jej hlasu dávali zvukovi režiséri v snahe vytvoriť dojem hlasu „z druhého sveta“. Ostatní tu dosahujú svoj i náš interpretačný štandard; je to okrem iného i zásluha dirigenta L. Holoubka, ktorého svedomitost pri štúdiu moderných partitúr a diel sa stane pomaly príslovečnou. Na jeho vrub však ide prelyrizovanie úvodnej expozície. I. dejstvo je príkladom introvertnej hudby, ktorá je bez vonkajších efektov zameraná len na expozíciu zložitého vnútorného stavu Scroogea. Cikkerovej hudbe sa tu pripisuje vlastnosť, ktorá v nej, myslím, nie je: zlo, znázornené tústivo, prekryté citom odpustenia. V skutočnosti je to zlo utajené, iba občas presakujúce na povrch cez skrytú basovú figúru, imitujúcu náznak blížiacej sa tragédie. Dirigent v tomto mieste podľahol zdanlivej „lyricnosti prvého plánu“ a robil Cikkerovu hudbu lyrickejšou, než ona v skutočnosti je a chce byť, zabúdajúc na to, že odpustenie, ktorého sa autorovi dostáva na záver opery, je odpustením za všetko, je najvyšším pochopením (kiež by sa každý dočkal aspoň na konci odpustenia...). — Možno tým vznikli aj nedorozumenia v dramatickej krivke celého Scroogea. — No s výnimkou tohto momentu. Holoubek cíti nerv tejto modernej partitúry a má zmysel pre nežnú farbu v hranatom, expresívnom ráme.

I keď kameraman v súvislosti s operou najviac stojí v pozadí, predsa F. Lukeš upozornil svojou disciplinovanosťou vo videní situácie i v jej kompozícii na obraze. Najsilnejší je

v zobrazení reálu; pri snímaní Scroogeových vízií lúskavodno s režisérom tvrdý orech, ktorého škrupiny sme už opisali.

Napriek otázkam, ktoré sa okrem iného nedajú vyriešiť jediným a prvým prepisom opery na filmový záznam, napriek pochybnostiam, ktoré sme vyslovili pokiaľ ide o možnosti spojenia televízneho a operného špecifika, nemožno Rakovského prácu na televíznom tvare Scroogea dosť doceniť. Dokázal dve veci: urobil prvý krok a urobil ho tak, že ak máme uvažovať o tom, kto by bol na tejto neschodnej ceste schopný pokračovať, musíme jednoznačne vysloviť jeho meno. Teda postavil nie neprekonatelnú latku kritérii, no nastavil si ju sám sebe. Každý, komu tak trochu leží osud opery na srdci, bude tu držať palce: veď ak sa podarí, aby pri uvedení opery v televízii diváci neotáčali vypínačom, bude sa na jednu premiéru či reprižu pozeráť cca 4 milióny divákov. A to je publicita, ktorá vzruší aj toho najľahostajnejšieho.

Pochváliť treba i televíziu, — i keď nie je jasné, čo bolo hlavným podnetom pre televízne spracovanie Mistra Scroogea: či vlastný podnet, najvútornejšia snaha televíznej dramaturgie, alebo objednávka západonemeckej televízie. Najlepšou odpoveďou budú ďalšie slovenské operné tituly na bratislavskej obrazovke — pre zmenu na spoločenskú objednávku.

Ján SZELEPCSENYI

OPRAVY

V čísle 6 došlo k niekoľkým neprijemným chybám v písaní mien — a to v článku Všeľada J. Gajdoša o F. Lisztovi (str. 258-260) a v stati o Kataríne Lačnej a Franzovi Schubertovi. V prvom prípade ide o p. Stanislava Albacha (a nie Albracha), v druhom sa rodné meno Kataríny Lačnej nesprávne uvádza ako Buchweiserová — má byť Buchwieserová; navyše je tam nesprávne uvádzané meno F. A. Boildieu a R. Rollanda). V č. 7 správa o premiére Kupkovičových Písmien má správne zniet: uviedol ju 14. 2. Westdeutscher Rundfunk v koncertnom rade Musik der Zeit. Interpretom bol Züricher Kammer-sprechchor za dirigovania Freda Bart-ha.

Klavírna umelkyňa Zita Strnadová - Paráková nás upozornila na nesprávnosť jedného údaju v článku prof. R. Macudzin-ského Moje stretnutia so Suchoňovým die-lom (SH č. 7/68, str. 309). Prvý celovečer-ný koncert zo slovenskej klavírnej tvorby pripravila práve ona — 10. mája 1946 v Mestskej knižnici v Prahe predniesla Moyzesovu Sonátu e mol, op. 2, Suchoňo-vú Malú suitu s passacagliou, op. 3, Nok-turno a groteskný pochod z Klavírnej sui-ty, op. 5 a Cikkerove Concertino, op. 20 za sprievodu Stanislava Pfeifera. Koncert usporiadalo združenie pre súčasnú hudbu Pritomnosť. — Zita Strnadová-Paráková v povojnových rokoch vôbec veľmi často zaraďovala na programy svojich koncert-ných vystúpení diela slovenských sklada-teľov a prvá pripravila aj celovečerný re-citál z diel Eugena Suchoňa (v marci 1957).

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Eischek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, Dr. Peter Faltin, CSc., Štefan Klimo ml. Redakčná rada: Roman Berger, docent dr. Ladislav Burlas, CSc., profesor dr. Oto Ferenczy, JuraĽ Hatřík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a admini-strácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávante povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expe-dícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,-. Číslo 8. zadané do tlače 20. 7. 68.

Inf@rmácie

Österreichisch - Tschechoslowakische Ge-sellschaft usporiadala 21. júna 1968 koncert slovenskej hudby, na ktorom účinkovali R. Štúrová, M. Hajóssyová a R. Szűcs — spev, P. Farkaš — husle, J. Švenk — lesný roh, T. Horáková — klavírny sprievod. V pro-grame popri českých, rakúskych a iných svetových dielach odznela tvorba M. Schneidra-Trnavského, O. Ferenczyho, A. Očenáša. O koncerte sa okrem iných veľmi pochvalne vyslovil viedenský kritik Mar-cel Rubin. Deň predtým prispeli M. Hajós-syová, P. Farkaš, a T. Horáková menším programom (Moyzes, Kardoš, Očenáš) k otvoreniu výstavy grafiky siedmich slo-venských umelcov.

V júni t. r. uviedli na festivale v Alde-burghu dielo Benjamina Brittena Stratený syn. Dirigoval sám skladateľ. — Das Floss der Medusa je nové dielo Hansa Wernera Henzeho, ktoré bude mať premiéru ešte t. r. v Hamburgu v Severonemeckom roz-hlase. Dirigent: autor, sólisti: Edda Moser (soprán), Dietrich Fischer Dieskau (bary-tón), recitátor: Charles Regnier.

Hudobné informačné stredisko pri Sloven-skom hudobnom fonde usporiada v spolu-práci s Österreichische Gesellschaft für Musik v novembri t. r. koncert Slovenské-ho kvarteta, v programe ktorého budú die-la slovenských skladateľov E. Suchoňa, D. Kardoša a I. Zeljenku. Ďalšie koncerty sa pripravujú v jarnom období s tým, že sú-časne odznejú koncerty rakúskych umelcov na Slovensku.

Bernd Alois Zimmermann píše kantátu pre soprán, bas, dvojzbor a orchester, ktorú si objednal Západonemecký rozhlas. Dielo bu-de mať názov Rekviem na mladého bás-nika. Textovou predlohou pre skladbu je Majakovského nekrológ za básnikom Jese-ninom.

Herbert von Karajan chce založiť medzi-národnú nadáciu, ktorou by sa za spolu-práce rôznych vedeckých disciplín mala dosiahnuť lepšia podpora hudobného zá-žitku. Prvým podujatím tejto novozalože-néj spoločnosti by mala byť predbežne sú-ťaž dirigentov r. 1969. Karajan oznámil, že v budúcnosti sa hodlá viac venovať peda-gogickej činnosti. Carl Orff, ktorého Schul-werk pokladá za doteraz najlepšie súčasné pedagogické dielo, prisľúbil svoju spolu-prácu.

Antonia Janigra vymenovali za stáleho di-rigenta sárskeho komorného orchestra.

O King pre soprán, flautu, klarinet, husle a violončelo sa volá dielo, ktoré napísal Luciano Berio na pamiatku dr. Martina Luthera Kinga.

Pierre Boulez prevzal vedenie orchestrál-ných kurzov na tohoročnom mládežníckom festivalovom stretnutí v Bayreuthe. Hovoril tam aj o svojej tvorivej skladateľskej prá-ci a dirigoval koncerty, kde odzneli diela Arnolda Schönberga, Albana Berga, Anto-na Weberna, Igora Stravinského a Bélu Bartóka.

V San Antoniu (Texas) otvorili nové di-vadlo, ktoré má okrem veľkej výstavnej haly dve ďalšie budovy: Coliseum s 10 000 miestami a Theater for the Performing Arts s 2 800 miestami.

Tohoročné Hudobné dni v Donaueschingen priniesli v dvoch komorných koncertoch a jednom orchestrálnom koncerte desať pre-miér; spomedzi nich 9 skladieb objedna-ných od Juhozápadného rozhlasu. Ide o die-la Komoroua, Kopelenta, Kupkoviča, Vost-ráka, Mamangakisa, Tona Scherchena, Gil-berta Amyho, Hansa Otta, Hansa Ulricha Lehmana, Roberta Wittingera.

Leonard Bernstein komponuje muzikál, za námiet ktorého si vzal libreto Brechtovho diela Výnimka a pravidlo.

Pierre Boulez podpísal zmluvu na vedúce-ho clevelandského symfonického orchestra, ktorá vyprší až r. 1972. Zaviazal sa byť 6 týždňov v roku v Clevelande a urobiť s or-chestrom dva turné.

Na tohoročnej klavírnej medzinárodnej sú-ťaži kráľovnej Alžbety v Bruseli dostala prvú cenu sovietska 16-ročná klaviristka Jekaterina Novickaja. Druhú cenu prideli-li tiež sovietskemu klaviristovi Valerijovi Kamičovi. Tretiu cenu získal Jeffrey Siegel z USA.

Tohoročné letné mesiace boli pre organis-tu Klindu naplnené bohatou koncert-nou činnosťou. Od 24. do 29. júna koncer-toval vo švédskych mestách Varberg a Upsala s dielami J. S. Bacha a O. Messia-e-na. Hneď na to účinkoval na troch koncer-toch vo Fínsku na letnom kurze pre orga-novú interpretáciu v rámci festivalu Ju-väskylä. Koncom augusta sa dr. Klinda zú-častnil na festivale starej hudby v talian-skom Rovigu s hudbou starých českých majstrov a J. S. Bacha.

Ako organista pôsobil Ján Valach v prvom polroku v niekoľkých krajinách: v NSR, v Belgicku, v ZSSR a vo Švajčiarsku. Vša-de do programov zaraďoval slovenskú or-ganovú tvorbu. Obzvlášť treba vyzdvihnúť účinkovanie vo Švajčiarsku, kde koncerty v Zürichu, v Lausanne, ako aj nahrávanie pre züríšsky rozhlas patrili výlučne českej a slovenskej tvorbe. Koncerty odzneli v rámci medzinárodného festivalu organo-vej tvorby. Z uvedených skladieb prítomní odborníci najviac vyzdvihli Pastely Andre-ja Očenáša.

Slovenské kvarteto (A. Mőzi, A. Nemec, M. Telecký, Fr. Tannenberger) po koncerte v Dánsku (26. júna 1968) odišlo do Švé-dska — Štokholmu, Upsaly a ďalších miest. Všade okrem iného odznelo kvarteto O. Ferenczyho.

Operu Jána Cikkera Vzkriesenie uvedú ro-ku 1969 okrem už raz oznamovaného Braunschweigu aj v Lübecku, operu Jáno-šík v Regensburgu a novú operu Hra o lás-ke a smrti dve západonemecké a jedno švajčiarske divadlo.

KONKURZY

Riaditeľstvo Konzervatória v Žiline vypisuje konkurz na obsadenie miesta učiteľa husľovej hry. Podmienka absolútórium VŠMU, AMU, JAMU, prípadne konzervatória s viacročnou praxou. Žiadosti so životopisom zasielajte na adresu: Konzervatórium v Žiline, ulica Marxa-Engelsa č. 18. Rezortný dvojizbový byt v novostavbe riaditeľstvo školy pridelí prijatému uchádzačovi do 6 mesiacov. Až do pridelenia nového bytu zabezpečí riaditeľstvo školy slušné ubytovanie.

■

Československý rozhlas v Brne vypisuje konkurz na miesto koncertného majstra huslí vo Veľkom sláčikovom orchestri Československého rozhlasu. Prihlášky so stručným životopisom a doklady o ukončení vzdelania (AMU, JAMU, konzervatórium), koncertnej činnosti a orchestrálnej praxi zasielajte na adresu: Československý rozhlas, Beethovenova 4, Brno. Uzávierka konkurzu 30. 11. 1968.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Svazu slovenských skladateľov
Číslo 8, ročník XII. Cena Kčs 3,—



SLOVENSKÁ HUDBA

9-10/68

SLOVENSKÁ H U D B A

Číslo 9-10/68

Ročník XII.

vedie

OSKÁR ELSČEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY,
J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J.
KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ,
M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J.
SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori

IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN
KLIMO ml.

návrh obálky

JÁN BERGER

v čísle

KRONIKA AUGUSTOVÝCH DNI

R. RYBARIČ píše o slovenskej historiogra-
fii a jej deformáciach

B. KRIŠKA uvádza prvú časť svojho cyklu
Opera spoza opony

R. SKŘEPEK hovorí o niektorých problé-
moch práce operného dramaturga

J. PILKA poukazuje na nové formy počú-
vania hudby

L. DÓŠA sa zamýšľa nad súčasnými inter-
pretačnými problémami organovej tvorby

L. KUPKOVIČ nad komornou hudbou zajtra
ďalej prinášame

rozhovor o bansko-bystrickej opere a s or-
ganistom Ivanom Sokolom

Tvorba — hudobný život — informácie

v budúcom čísle

F. BOSE: Zmysel a význam tradičnej hud-
by pre Európu

T. KACZYŃSKI: Profil K. Pendereckého
a rozhovor s L. Kupkovičom o DARMSTAD-
TE 68

OBSAH

R. Rybář: Slovenská historiografia a deformácie	398
B. Kriška: Opera spoza opony I.	406
R. Skřepk: Niektoré problémy prá- ce operného dramaturga	410
J. Pilka: Nové formy počúvania hudby v televízii	412
L. Dóša: Súčasné interpretačné pro- blémy organovej tvorby	418
L. Kupkovič: Komorná hudba zajtra	422
Rozhovory s interpretmi (Ivan Sokol)	429
Tvorba	432
Hudobný život	434

INHALTSÜBERSICHT

R. Rybář: Die slowakische Histo- riographie und Deformationen	398
B. Kriška: Die Oper hinter dem Vor- hang	406
R. Skřepk: Einige Arbeitsprobleme des Operndramaturgen	410
J. Pilka: Neue Formen des Musikhö- rens im Fernsehen	412
L. Dóša: Gegenwärtige Interpreta- tionsprobleme im Orgelschaffen	418
L. Kupkovič: Kammermusik von Mor- gen	422
Gespräche mit Interpreten (I. Sokol)	429
Musikschaffen	432
Musikleben	434

CONTENTS

R. Rybář: The Slovak Historiography and Deformations	398
B. Kriška: Opera behind the Curtain	406
R. Skřepk: Some Problems in the Work of the Opera Dramaturgist	410
J. Pilka: The new Forms of the Music Listening in Television	412
L. Dóša: The actual Problems in the Performance of the Organ Music	418
L. Kupkovič: The Chamber Music of to-morrow	422
Talks with the Performers (I. Sokol)	429
Musical Works	432
Musical Life	434

Nezahynie národ,
v ktorom sa každý dokáže
riadiť tak svojim rozumom,
ako svojim svedomím

A. Dubček 27. augusta 1968



Patrí to akosi k dnešnému pocitu našej nedefinitivnosti, že nevieme odhadnúť vý-
sledky a dôsledky svojich dnešných činov. Píšeme tieto slová na začiatku daždivého
októbra a ťažko dovidieť ich zmysel cez hmlu tak skoro začínajúcej jesene. Rovnako
ako žiaden človek dnes ani redaktor nevie, aká zima ho čaká, ako prijmu ľudia jeho
slová po 3—4 mesiacoch, či naše činy stratia, alebo potvrdia svoju platnosť.

Predsme sme sa však rozhodli zaznamenať udalosti spred niekoľkých mesiacov tak,
ako sa dotkli nás, príslušníkov slovenskej hudobnej kultúry, podať svedectvo, čo sme
v týchto týždňoch robili a kde sme stáli. Nerobíme to ani tak pre generácie budúce,
lebo tie nás budú súdiť podľa iných dokumentov, robíme to kvôli nám samým, robíme
tak z pocitu potreby nezabudnúť na svoju vlastnú prítomnosť, na svoje ideály, na
všetko to, čo sme v čísle 5 označili ako poslednú šancu našej hudby.

Činy vlastnej minulosti poznáme, dokonca stávame sa historikmi vlastnej prítom-
nosti. Činy vlastnej budúcnosti nepoznáme. To však neznamená, že ich nebudeme
vytvárať, že za ne nenesieme zodpovednosť. Zodpovednosť limitovanú mierami nášho
vlastného svedomia. Pôjdeme naďalej za Dubčekom, za Svobodom, za Černíkom a za
Smrkovským, pôjdeme teda s nimi za ľudský a dôstojný socializmus, pôjdeme s nimi
zo všetkých síl, pôjdeme s nimi po hranice nášho svedomia.

REDAKCIA

21. aug. 1968

Ľudu našej republiky! Včera, dňa 20. augusta 1968 okolo 23. hodiny večer, prekročili vojská Sovietskeho zväzu, Poľskej ľudovej republiky, Nemeckej demokratickej republiky, Maďarskej ľudovej republiky a Bulharskej ľudovej republiky štátne hranice Československej socialistickej republiky. Stalo sa tak bez vedomia prezidenta republiky, predsedu Národného zhromaždenia, predsedu vlády i prvého tajomníka ÚV KSČS a týchto orgánov.

V týchto hodinách zasadalo Predsedníctvo ÚV KSČS a zapodievalo sa prípravou XIV. zjazdu strany. Predsedníctvo ÚV KSČS vyzýva všetkých občanov našej republiky, aby zachovali pokoj a nekládli postupujúcim vojskám odpor. Preto ani naša armáda, bezpečnosť a ľudové milície nedostali rozkaz na obranu krajiny.

Predsedníctvo ÚV KSČS považuje tento akt za odporujúci nielen všetkým zásadám vzťahov medzi socialistickými štátmi, ale za popretie základných noriem medzinárodného práva.

Všetci vedúci funkcionári štátu, KSČS i Národného frontu zostávajú vo svojich funkciách, do ktorých boli ako predstavitelia ľudu a členov svojich organizácií zvolení podľa zákonov a iných noriem platných v Československej socialistickej republike...

Predsedníctvo ÚV KSČS

22. aug. 1968

Zväz slovenských skladateľov vyjadril prostredníctvom legálneho vysielača Československého rozhlasu Dunaj svoj protest proti postupu piatich členských štátov Varšavskej zmluvy a uistil svojou podporou jediných legálnych predstaviteľov nášho štátu súdruhov Svobodu, Dubčeka, Smrkovského a Černíka.

24. aug. 1968

Jedenásti slovenskí skladatelia podpísali rezolúciu, v ktorej sa obracajú na najvýznamnejších svetových skladateľov s výzvou, aby morálne podporili úsilie celého ľudu Československej socialistickej republiky o záchranu štátnej zvrchovanosti ako jedinej garancie kultúrnej kontinuity a žiadúceho vývoja umenia.

Podpísaní vyjadrili obavu, či stav, v ktorom prítomnosť cudzích tankov ohrozuje životy občanov, nie je predzvesťou opätovného nastolenia pomerov, s ktorými sa náš predchádzajúci demokratizačný proces úspešne od januára vyrovnal.

Rezolúciu podpísali: nár. umelec Alexander Moyzes, nár. umelec Ján Cikker, zasl. umelec Dezider Kardoš, zasl. umelec Andrej Očenáš, dr. Oto Ferenczy, Ján Zimmer, Peter Kolman, Ilja Zeljenka, dr. Ladislav Burlas, Miro Bázlik a Roman Berger.

27. aug. 1968

„... nech už ide život akokoľvek, i dnes, v tejto dobe, musíme mať na zreteli, že musíme i v ďalšom období premyslieť ako uskutočňovať zábery našej pojanuárovej politiky, ako uskutočňovať v tejto novej situácii a podmienkach

program našej Komunistickej strany Československa, ku ktorému sme sa v januári, apríli a v ďalších opatreniach ÚV KSČS prihlásili. Inak to ani nie je možné v ďalšom období. Na tejto pozícii sme stáli a stojíme dnes, a z tejto našej pozície budeme vychádzať.“

Z rozhlasového prejavu A. Dubčeka po návrate z Moskvy 27. aug. 1968

27. aug. 1968

Drahí priatelia, s hlbokým rozhorčením a dojatím sme sa dozvedeli o tragických udalostiach vo vašej otčine. Všetci hlboko súcitíme s vami a dúfame, že agresori sa musia skloniť pred jednotou a rozhodnosťou vašich národov budovať socializmus tak, ako ste započali.

Obdivujeme váš odpor a vašu jednotu a zasielame vám plamenné pozdravy solidarity. Sme presvedčení, že vo vašom zápase zvíťazíte, lebo všetci slobodomilovní ľudia sú s vami.

Prijmite naše srdečné pozdravy a úprimné želanie, že agresori budú skoro porazení.

List Zväzu hudobných umelcov Srbska členom ZSS

29. aug. 1968

1. V mene slovenských skladateľov, koncertných umelcov, muzikológov vyslovujeme plnú podporu a dôveru s. Alexandrovi Dubčekovi, prezidentovi republiky Ludvíkovi Svobodovi a vláde republiky v ich zápase o obnovu suverenity štátu a zachovanie viery v demokratický a humanistický socializmus. Vyslovujeme im svoju úprimnú vďaku za ich hrdinstvo a uisťujeme ich, že pod ich vedením budeme neúnavne plniť ich program, ktorý je programom celej našej spoločnosti.

2. Vo vedomí, že sloboda a pokrokový vývoj nášho národa sú možné len v jednote s bratským českým národom, hlásime sa dnes, v deň 24. výročia Slovenského národného povstania k myšlienke spoločného štátu Čechov a Slovákov v Československej socialistickej republike s väčším odhodlaním a pevnou vôľou ako kedykoľvek predtým.

3. Obraciame sa na svojich kolegov v zemiach českých, aby sme ich prostredníctvom tlmočili českému národu city úprimného bratstva a jednoty, ktorá nikdy nebola taká pevná ako dnes. Ďakujeme českému národu za jeho statočný postoj v týchto osudových chvíľach a veríme, že jednota dnešných dní stane sa základom rozkvetu našej spoločnej vlasti.

4. Plne sa stotožňujeme s vyhlásením Národného zhromaždenia, zverejneným 28. augusta t. r. ako so stanoviskom, ktoré vyjadruje vôľu a jednomyselný postoj nás všetkých.

5. Hlásime sa k výsledkom mimoriadneho zjazdu Komunistickej strany Slovenska a vidíme v nich prísľub, že KSS bude naďalej a ešte dôslednejšie bojovať za dubčekovskú obrodu socializmu. Súčasne očakávame, že nové vedenie KSS urobí všetko pre posilnenie jednoty strany a progresívnych síl na Slovensku a v Čechách a prispeje k urýchlenému upevneniu jednoty a jednotomyseľnosti vo vedení KSČS.

6. Kategoricke žiadame, aby cudzie vojská opustili náš rozhlas a televíziu a odovzdali ich do rúk našich orgánov.

Uznesenie Predsedníctva Zväzu slov. skladateľov

29. aug. 1968

„Funkcionári a členové SČSS, ktorí denně zasedajú jako rozšířené předsednictvo české části Ústředního výboru SČSS, vyslovují vděčnost a plnou solidaritu s postoji slovenského národa i jeho kulturních a politických představitelů stojících plně za ústavní činiteli ČSSR, XIV. mimořádným sjezdem KSČS a jednotu našich oboch bratrských národů. Těšíme sa na shledání v pátek na mimořádném zasedání ÚV SČSS a věříme, že zde stejně jako nadále budeme nacházet společnou řeč a východiska při řešení tak tragické situace, jako je naše okupace a tím spíše při nalézání nových forem naší další spolupráce.“

Telegram účastníků zasedania českej časti ÚV ZČSS

30. aug. 1968

Slovenskí delegáti odchádzajú prvý raz po 21. auguste do Prahy na zasadnutie ÚV ZČSS a prijímajú tam toto spoločné uznesenie:

1. Základným predpokladom postupnej obnovy koncertného a kultúrneho života vôbec je normalizace veřejného a politického života, jejíž výraz vidíme v nerušené práci všech politických a veřejných orgánů a zejména v odchodu cizích vojsk z měst, protože jinak nelze v těchto kulturních střediscích zaručit potřebnou bezpečnost při návštěvě kulturních podniků.

2. Dokud budou cizí vojska na území republiky zásadně nedoporučujeme žádná veřejná vystoupení umělců pěti zemí, poněvadž by se tato vystoupení stávala příčinou dalšího jitrění již tak vážně narušených vzájemných vztahů a poskytovala by i možnost k zbytečným provokacím.

Zároveň vyzýváme i všechny naše umělce a umělecké soubory, aby na protest proti nezákonnému obsazení našeho území cizími vojsky zrušili své zájezdy do těchto zemí až do doby úplné normalizace poměrů u nás a aby se k žádným takovým zájezdům nebo k účasti na mezinárodních soutěžích v těchto zemích nezavazovali a nehlásili.

3. Doporučujeme všem umělcům a uměleckým souborům, aby uvážili vhodnost náplně své plánované činnosti tak, aby plně odpovídala současnému citění a postoji obyvateľstva. Na základě vzniklé situace nechť zváží i vhodnost svých repertoárů a dramaturgických plánů, event. výběr zvaných sólistů.

4. Žádáme všechny instituce, pověřené realizací kulturních styků s cizinou, aby ve smyslu výše zmíněných doporučení vyvinuly veškeré úsilí k novému zformování zahraničních styků a k uskutečnění zájezdů našich umělců do zahraničí a využily ve své práci nebývalého zájmu o Československo. Vyzýváme všechny umělce, aby byli v těchto snahách všem příslušným institucím nápomocni.

3. sept. 1968

Zasadá předsednictvo ZSS a rokuje o práci na hudobnom fronte v súčasnej politickej situácii. Uznáva sa „realizovať všetky koncertné a umelecké akcie domáceho dosahu podľa pôvodných plánov“ a zdôrazňuje „potrebu veľmi intenzívne rozvíjať a podnecovať činnosť členstva zväzu skladateľov“.

Predsedenstvo uistilo písomne poverenika kultúry doc. Brenčiča svojou plnou podporou a vyjadrilo mu vďaka za čestný a nekompromisný postoj v rokovaní s predstaviteľmi vojsk Varšavskej zmluvy a vyjadrilo nádej, že aj celý aparát poverenictva bude pracovať naďalej v tomto duchu.

5. sept. 1968

„U pracovníkov vedy, kultúry a umenia vznikli mnohé pochybnosti, či vedenie strany a štátu bude forsírovať dajaký umelecký smer — ak mám hovoriť konkrétne, nejaký návrat k socialistickému realizmu — či budeme predpisovať umeleckým, kultúrnym pracovníkom, aký smer majú používať v literatúre, výtvarnom umení a pod. Takéto obavy považujem za zbytočné. Nemáme najmenší zámer obmedzovať tvorivú slobodu vedeckých a kultúrnych pracovníkov, alebo sa im nekvalifikovane miešať do ich práce, do ich vlastných vnútorných vecí.“

Dr. G. Husak na pléne ÚV KSS

10. sept. 1968

Vychádza prvé číslo mimoriadneho bulletinu ZSS — určeného jeho členom a kandidátom — Hudobný spravodaj, ktorý vydáva redakcia Slovenská hudba. Z redakčného úvodníka vyberáme:

„Vstup nepovolaných vojsk do Československa mal zahatať nové demokratické socialistické snaženie. Vďaka jednote, neoblomnosti, občianskej a politickej zrelosti našich národov sa tak nestalo. Z vojensko-mocenskej pozície sa pristúpilo k politickému riešeniu našich vnútroštátnych problémov. V pomeroch nenormálnych, v pomeroch vážnej narušenosti našej suverenity, za ktoré nenesú zodpovednosť ani naše štátne ani stranícke orgány, normalizujú sa všetky oblasti nášho života.“

Proces konsolidácie a normalizácie, ako nazývame dnes tento nový pohyb, kladie na všetkých nás mimoriadne veľké nároky. V tom, že máme v týchto sťažených podmienkach riešiť nekompromisne, pevne a cieľavedome všetky otázky, ktoré sme si predsavzali riešiť v našom pojanuárovom politickom kurze, tak ako je to vyjadrené v Akčnom programe a ako sa hľadali i v oblasti umeleckej a kultúrno-politickej novú, zrelšiu, morálnejšiu a ľudskejšiu cestu.

I v našom Zväze sme nastolili celý rad otázok zrelých na riešenie, z ktorých má azda najdôležitejší význam hľadanie nového zmyslu zväzovej práce — ako z našej organizácie vytvoriť pre umelcov i umenie užitočnejšiu i demokratickejšiu ustanovizeň.

Nepochybne prvé kroky v tomto smere sa urobili — i keď zatiaľ len v oblasti verbálnej; široká výmena názorov mala zachytiť mienku, želania, potreby, organizačné predstavy, ako sa priblížiť čo najlepšie k danému cieľu. Máme pred sebou domyslenie nielen vnútornej organizácie nášho Zväzu, ale aj vo federalizovaných štátnych podmienkach vytvoriť predpoklady pre hlbšiu a pozitívnejšiu spoluprácu medzi našimi budúci dvoma národnými zväzmi. S tým všetkým súvisí aj zvolanie nového mimoriadneho zjazdu Zväzu českoslov. skladateľov.

Čakajú nás mesiace usilovnej a intenzívnej práce. Treba upevniť a zjednotiť tie morálne sily, ktoré sa ukázali tak rozhodujúce za posledné týždne...“

10. sept. 1968

Slovenskí hudobní skladatelia, teoretici, koncertní umelci i kritici prijali s veľkým znepokojením spôsob riešenia názorových rozdielov medzi signatármi varšavského listu a vedením KSČS na proces budovania a uskutočňovania ideálov socialistickej spoločnosti. Ľud Československa bol bez možnosti vyjadrenia sa postavený do situácie, ktorá vytvára realitu týchto dní a sťa-

žuje možnosť názorovej výmeny na riešenie zložitej politickej situácie za plného rešpektovania platných zákonov a suverenity Československej socialistickej republiky. I napriek tomuto stavu prijímame výsledky moskovských rokovaní ako možnosť, ktorá nám bola ponechaná na dokumentovanie našej vernosti zásadám socializmu a vernosti učeniu marxizmu-leninizmu. Hlavný predpoklad pre ich uskutočňovanie vidíme v obojstrannom plnení ich záväzkov. Sme rozhodnutí urobiť z našej strany všetko, aby sme skutkami naplnili posolstvo prezidenta republiky prednesené po návrate z Moskvy a program, ktorý pre nás vytýčil mimoriadny zjazd KSS.

Nemôžeme však stratiť zo zreteľa okolnosti, za akých k uvedenej dohode došlo, a rovnako za súčasť dnešnej reality považujeme prítomnosť polmilionovej armády, ktorá vytvára pozadie pre plnenie uvedených dohôd. Možnosti kompromisov sú pre nás limitované princípmi politiky pojanuárového vývoja, ku ktorým sa opätovne prihlásili i ÚV KSČS na svojom poslednom zasadnutí. V tom zmysle plne podporujeme vedenie našej strany na čele so S. Dubčekom. Konečný cieľ normalizácie situácie, tak ako nás k tomu vyzývajú posledné politické dokumenty, vidíme vo vyriešení tých sporov, ktoré umožnili nielen definitívny odchod cudzích vojsk z nášho územia, ale priniesť i obojstranné záruky suverenity Československej socialistickej republiky a umožniť nerušenú realizáciu Akčného programu strany, ktorý je programom výstavby socializmu v našej krajine pri zohľadnení odlišnosti a svojráznosti našej spoločnosti. Pre našu spoločnosť existuje jedine táto cesta budovania socializmu. Dokazujú to udalosti uplynulých týždňov, ktoré viedli celú našu spoločnosť k nevidanej jednote všetkých vrstiev, k skutočnému víťazstvu myšlienky o budúcej úlohe komunistickej strany.

Súčasná politická situácia zaväzuje i vedenie Zväzu slovenských skladateľov k dôslednému a odhodlanému uskutočňovaniu tých cieľov, ktoré si Zväz formuloval a vytýčil v súvislosti s pojanuárovým vývojom našej spoločnosti a ktoré považujeme za jedinou možnú cestu svojho napredovania, získavania dôvery a potvrdenia zmyslu svojej existencie. V tejto súvislosti Výbor ZSS považuje v tejto zložitej situácii za potrebné vyhlásiť, že:

1. Mieni naďalej pokračovať v zabezpečení priestoru pre nerušenú a slobodnú sebarealizáciu umelcov bez prijímaní akýchkoľvek obmedzení ich tvorby. Pritom sa nemieni vzdať názorových polemík na hotové diela a výkony, ktoré sa v nijakom prípade nemôžu stať nástrojmi mocenského potlačania umeleckého presvedčenia autorov. Majú byť prostriedkom slobodnej a demokratickej výmeny názorov v procese tvorivého napredovania súčasnej slobodnej hudby.

2. Bude pokračovať v dôslednom odstraňovaní krivd predjanuárového obdobia formou normálnej i faktickej rehabilitácie diel i tvorcov tak, aby každý člen ZSS nadobudol nielen pocit zadostučnenia, ale i pocit osobnej bezpečnosti a plnej tvorivej slobody.

3. Vidí svoju úlohu v nekompromisnej kritike tých chýb v práci kultúrnych i hudobných inštitúcií, ktoré vinou nevhodného systému práce, alebo neschopnosťou nekvalifikovaných vedúcich činiteľov, neplnili svoje úlohy tak, aby dokázali vytvoriť predpoklady pre rýchle napredovanie našej hudobnej kultúry. ZSS sa i naďalej s plnou svojou autoritou zasadí o to, aby do čela týchto inštitúcií boli povolaní ľudia, ktorí poskytujú dostatočné morálne i odborné záruky, že práve v dnešnej zložitej situácii budú svojou osobnou iniciatívou viesť náš hudobný život po ceste uskutočňovania ideálov modernej socialistickej spoločnosti.

4. Chce upevňovať jednotu českej a slovenskej časti Zväzu, pričom považuje za potrebné zdôrazniť, že práve forma federatívneho usporiadania predstavuje reálny predpoklad pre prehĺbenie našich vzťahov s bratským českým národom. Práve uplynulé dni sa stali existenčnou previerkou tohto vzťahu a prehĺbili naše city spolupatričnosti, ako aj obdivu k statočnosti českého ľudu. Považujeme toto riešenie nášho vzájomného vzťahu za jedine možné a nedáme sa nikdy zneužiť neonacionalistickými provokáciami k zraďe idey československej štátnosti, ktorá je zárukou slobodného a demokratického vývinu našich národov a národností.

5. Pripravuje mimoriadny zjazd ZČSS s cieľom prijať novú organizačnú štruktúru zväzu skladateľov, ktorá by prekonávala byrokraticko-prevodovú mechaniku minulosti. Voľba nových vedúcich orgánov musí byť uskutočnená výsostne demokratickým spôsobom, tak, aby sa do čela Zväzu dostali i naďalej ľudia, ktorí budú práve v budúcom neľahkom období orientovať jeho činnosť tak, aby sa nesprenaveral najhumanistickejší ideálom ľudstva, ktorého bolo umenie vždy predvojom.

Výbor ZSS apeluje na morálnu vyspelosť svojho členstva a vyzýva ho k zvýšenej aktivite a udržaniu jednoty a dôvery k vedúcim osobnostiam strany a štátu, ktorá sa práve v uplynulých dňoch ukázala byť silnejšou ako sila panciera. Čakajú nás dni, keď nebude jednoduché rozlíšiť, či kompromis v mene ideálu nezačína už byť zradou na tomto ideále, keď sa potupení môžeme spoľahnúť iba na svoju mravnú vyspelosť, na pocit spolupatričnosti a jednoty. V čase neodhadnuteľného provizória nám ostalo iba to, čo nemohla rozbiť odlúštená sila: rozum, trpezlivosť, veľkorysosť, jednota a vzájomná dôvera. Akékoľvek špekulácie môžu viesť iba k strate hlavného zreteľa z cieľov týchto dní a mohli by našim vlastným pričinením spôsobiť národnú katastrofu. Preto urobíme všetko, aby sme presvedčili všetkých, ale najmä tých, ktorí nám neverili, že v tejto krajine nechceme nič iné ako socializmus pre život ľudí, socializmus taký, aby sme v jeho mene nemuseli stratiť svoju vlastnú tvár.

6. Urobí všetko, čo je v jeho silách, aby v týchto ťažkých dňoch vyvinul maximálnu iniciatívu v poskytnutí ubezpečenia všetkým, ktorí sú v tomto čase v zahraničí, že ich i naďalej považuje za svojich príslušníkov, že sa ich nevzdáva, ale naopak, že potrebuje um a ruky každého svojho člena pre plnenie zložitých úloh týchto dní.

Stanovisko Výboru ZSS k súčasnej politickej situácii, prijaté na zasadnutí Výboru ZSS dňa 10. sept. 1968

13. sept. 1968

Plénum Národného zhromaždenia prijíma bez diskusie vládny zákon o niektorých prechodných opatreniach v oblasti tlače a ostatných hromadných informačných prostriedkov. V znení zákona č. 84/1968 Zb. príslušný úrad pre tlač a informácie má právo priamo alebo prostredníctvom splnomocnenov ustanovených vedúcim príslušného úradu na spoločný návrh vydavateľa a šéfredaktora zabezpečiť, aby sa v periodickej tlači alebo inom informačnom prostriedku neuverejňovali informácie, ktoré obsahujú skutočnosti, ktoré sú v rozpore s dôležitými záujmami vnútornej alebo zahraničnej politiky štátu. Ak informácia obsahuje takú skutočnosť, je príslušný Úrad pre tlač a informácie, alebo ustanovený splnomocnenec povinný zastaviť jej zverejňovanie, alebo iné rozširovanie....

Zo správy ČSTK zo dňa 15. sept. 1968

VYHLÁSENIE ÚV ZVÄZU ČESKOSLOVENSKÝCH SKLADATELOV K SÚČASNEJ POLITICKEJ SITUÁCIÍ

ÚV ZČSS sa schádza v čase, keď sa uzatvára jedna etapa vývoja tak tragicky započatého v noci na 21. augusta. Tragického nielen pre naše národy, ktoré spomínajú 50. výročie vzniku samostatného československého štátu, ale tak isto tragického pre celkový vývoj komunistického hnutia vo svete.

Aj my si vieme predstaviť, ako to vo svojej poslednej reči v Národnom zhromaždení vyjadril s. Černík, iné riešenie tejto konfliktnej situácie. Sme však nútení prijať také závery, aké sú. To, pravda, neznamená, že sa zriekame čohokoľvek, čo sme kedy vyjadrili, pokiaľ ide o právo našich národov na vlastnú cestu socialistického vývoja a o právo tohto štátu na plnú suverenitu v zmysle Charty OSN. Sme stále hrdými príslušníkmi národov, ktoré dali vývoju kultúry a sociálneho pokroku sveta veľa slávnych synov.

S obavou však pozeráme na vývoj našej vnútornej situácie. Sme svedkami toho, že aktívna jednota našich ľudí, ktorá sa tak výrazne sformovala za uskutočnenia pojanuároveho Akčného programu, sa narúša. Základy tohto javu začínajú tam, kde vzniká rozpor medzi vyhlásenými zásadami a vlastnou praxou. A je veľa javov, ktoré tento stav signalizujú. Stále markantnejší prístup ku kabinetnej politike, stále sa zužujúci prameň informácií, ústup frakčným skupinám vnútri strany, ktoré aspirujú na uchvátenie moci, odstraňovanie progresívnych osobností z nášho politického života bez verejného zhodnotenia ich práce, rozširovanie ilegálnej tlače cudzími vojenskými orgánmi s cieľom dezorientovať našu verejnosť, odklady zvolania ustanovujúceho zjazdu KSČS, nejasnosti okolo XIV. zjazdu KSČS nás utvrdzujú v presvedčení, že náš vnútorný vývoj sa neodohráva bez cudzieho vplyvu v rozpore s moskovskými dohodami, ktoré proklamujú zásadu nezasahovania do vnútorných vecí ČSSR. To všetko prispieva k dezorientácii a signalizuje akútne nebezpečenstvo a politickú apatiu v radoch straníkov a nestraníkov, zjavy tak typické pre náš predjanuárový vývoj.

Nesúhlasíme s týmito javmi a tendenciami. Sme stále presvedčení, že ak má naša politická aktivita mať nejaký zmysel, potom je to jedine v ceste uskutočňovania pojanuárovej politiky. Stále veríme našim predstaviteľom, ktorí tento program vyhlásili. Nechceme pripustiť, aby naša cesta za socializmom s ľudskou tvárou bola krátkou ilúziou, ktorá sa zrútila v narazení na strnulé konštanty politických realít. Niet pre nás cesty inej a po inej ceste nepôjdeme.

ÚV ZVÄZU ČS. SKLADATELOV

Praha 24. okt. 1968.

STANOVISKO VEDCOV, UMELCOV A NOVINÁROV K SÚČASNEJ SITUÁCIÍ

Všetky vrstvy českého a slovenského národa sú dnes nútené znovu vyjadriť svoj vzťah k politickým skutočnostiam, ktoré nadlho poznamenajú život všetkých občanov tejto krajiny. Schádzame sa — vedci, umelci, publicisti a pracovníci kultúrnych zariadení — aby sme vyslovili stanovisko celého kultúrneho frontu. Zaväzuje nám k tomu i tradícia českého a slovenského umenia, vedy a publicistiky, ktorých predstavitelia vždy prebojujúvali demokratické princípy, národnú suverenitu a slobodu človeka. V čase kompromisov, keď sa nepomenúva mnoho faktov a javov našej spoločenskej skutočnosti, existuje reálne nebezpečenstvo, že sa výnimočná situácia bude vydávať za normálnu. Môžeme pochopiť politicky nutné opatrenia, ale nikdy sa nezriekneme kritického myslenia a slobodného uvažovania o všetkých otázkach, nezriekneme sa myslenia, ktoré je právom i povinnosťou kultúry.

Rezolúcie miliónov občanov hovoria úplne jednoznačne, ako ľudia myslia a cítia. Nie je náhodou, že o týchto spontánnych prejavoch verejnosti sa s dešpektom vyjadrujú politickí manipulátori minulosti, ktorí toľkokrát organizovali vopred pripravené rezolúcie z masových zhromaždení. Práve vedomie slobodne mysliacich občanov, že predstavujú spoločenskú tvorivú silu, ktorá prestala byť púhym predmetom manipulácie a odkryla sa jej možnosť bezprostredne sa podieľať na formovaní politiky, predstavuje dnes najsilnejšie puto socialistickej národnej jednoty, utvárajúcej od januára tohto roku.

V politickej oblasti sa dnes odohráva zápas, od výsledku ktorého do značnej miery závisia osudy nás všetkých. Kultúrna reprezentácia sa naďalej hlási k priamej účasti na verejnom živote. Chce sa podieľať na formovaní socialistickej politiky — pri uznávaní rozhodujúcej úlohy komunistickej strany v otvorenom systéme socialistickej demokracie, ako je formulovaná v Akčnom programe KSČS. A najmä chce spoluutvárať koncepciu kultúrnej politiky. Pritom najväčší dôraz kladíme na vlastnú tvorivú prácu, na jej funkčné začlenenie do života našej spoločnosti. Súčasne neprehliadame napätie medzi kultúrou a politikou, napätie, ktoré pokladáme za celkom logické a za nanajvýš plodné pre obe sféry. Za žiadnej situácie nemôžeme poprieť samotný zmysel našej tvorby, jej etické princípy, nemôžeme rezignovať na svoj vlastný rozum a jeho kritickú funkciu.

Z vlastnej profesionálnej skúsenosti vieme, že prvým predpokladom úspechu vo všetkých odboroch ľudskej činnosti je slobodná výmena názorov a znalosť opretá o presné informácie. Obmedzovanie a likvidovanie občianskych slobôd začína vždy útokom proti slobode slova, proti slobode kritického myslenia. Cenzúra a administratívne opatrenia sú vždy prvými prejavmi politiky, ktorá odstraňuje všetky možnosti kritiky a oponentúry, a ktorá je vo svojich dôsledkoch protiludová. Keby sa tieto prvé prejavy premenili na trvalé faktory, stáli by sme uprostred neúprosneho procesu, v priebehu ktorého by sa postupne likvidovali základné črty Akčného programu KSČS.

Všetky tieto javy spolu s aktivizáciou síl, ktoré sa síce hlásia slovami k pojanuárovej politike, ale prakticky chcú likvidovať jej demokratickú podstatu, dostatočne varujú pred ilúziami, že návrat ku krajine okliesnenej demokracie a k byrokraticko-direktívnemu socializmu nie je možný. A najmä, ak vieme, že Československo nežije vo vzduchoprázdne.

Za najvážnejší prostriedok proti týmto nebezpečiam pokladáme otvorenú, nekabinetnú politiku. Napriek všetkým vyhláseniam sa postupne nastoľuje politika kuloárov, tajných rokovaní a dohôd, na korigovaní ktorých sa nemôžu občania zúčastňovať. Potrebu otvorenosti a demokratičnosti reklamujeme pre kádrovú politiku, aby rozhodné konečné slovo o tých, ktorí majú mať významné a zodpovedné funkcie, mal ľud alebo jeho volení zástupcovia, a aby vo svojich funkciách nemohli zotrvať tí, ktorí stratili dôveru ľudu.

Hlavnú záruku otvorenej, demokratickej politiky vidíme v realizácii a rozvíjaní Akčného programu KSČS, a to v tempe, aké zodpovedá zmeneným politickým pomerom. Podmienkou podmienok rozvíjania týchto princípov je mienka a vôľa miliónov našich občanov, ktorej uplatňovanie je základným prostriedkom pôsobenia na osudy krajiny. Sme presvedčení, že všeobecné zásady a konkrétne požiadavky, na ktorých sa dnes zjednocuje úplná väčšina obyvateľov, sú spravodlivé a tvorivé a vo svojich dôsledkoch povedú k upevňovaniu socialistickej demokracie.

My — vedci, umelci, publicisti a pracovníci kultúrnych zariadení — pocítujeme dnes naliehavejšie než predtým potrebu zúčastňovať sa na obťažnom a bolestnom hľadaní východísk zo súčasnej situácie. Po robotníkoch a študentoch vystupujeme spoločne aj my ako vrstva, ktorá má najmä v našej spoločnosti špecifické poslanie a vplyv. Tento vplyv použijeme na trvalé obnovovanie mravných hodnôt v spoločenskom vedomí, ktoré je zárukou uchovania humanitného charakteru nášho socialistického života.

Stanovisko podpísali zástupcovia: Zväzu architektov ČSSR, Zväzu čs. estrádných umelcov a artistov, Zväzu čs. divadelných umelcov, Zväzu čs. filmových a televíznych umelcov, Zväzu čs. skladateľov, Zväzu českých spisovateľov, Zväzu českých novinárov, Zväzu slovenských novinárov, Zväzu čs. výtvarných umelcov, Odborového zväzu umenia a kultúry, Prípravného výboru zväzu čs. vedeckých pracovníkov a Československej akadémie vied.

Praha 26. novembra 1968.

Vážený súdruh
armádny generál Ludvík Svoboda
prezident Československej socialistickej republiky
Praha — Hrad

Bratislava, 26. novembra 1968

Veľavážený pán prezident,

prijmite, prosím, čo najsrdečnejšie blahoželanie slovenských hudobných umelcov a pracovníkov Zväzu slovenských skladateľov k Vášmu vzácnemu životnému jubileu. Vo vďačnosti za Vašu neúnavnú prácu, ktorú tak nezištné a za ťažkých okolností konáte pre blaho nás všetkých, prajeme Vám mnoho zdravia a sviežosti do ďalšieho života.

Za Zväz slovenských skladateľov
zaslúžilý umelec
prvý tajomník Zväzu slovenských
skladateľov Andrej Očenáš

Vážený súdruh
Alexander Dubček
prvý tajomník Komunistickej strany Československa
Praha

Bratislava, 26. novembra 1968

Veľavážený súdruh prvý tajomník,

k Vaším narodeninám prijmite úprimné pozdravy slovenských hudobných umelcov a pracovníkov Zväzu slovenských skladateľov. Sme hrdí na to, že človek z našej hrudy dokázal sa tak statočne postaviť za spravodlivé záujmy ľudu celej našej vlasti a s nezlomným charakterom presadzovať pravdu a pokrok.

Prajeme Vám do ďalších rokov veľa zdravia a sily, aby sa Vám s podporou lásky a oddanosti nás všetkých Vaše dielo darilo, o čo sa chceme zo všetkých síl aj my pričiniť.

Za Zväz slovenských skladateľov
zaslúžilý umelec
prvý tajomník Zväzu slovenských
skladateľov Andrej Očenáš

Stanovisko účastníkov aktívu Zväzu slovenských skladateľov k súčasnej vnútropolitickej situácii

Členovia Zväzu slovenských skladateľov na aktíve dňa 20. januára 1969 v diskusii o vnútropolitickej situácii v našej krajine jednomyselne konštatovali, že celý komplex problémov ďalšieho rozvoja slovenskej hudobnej kultúry je úzko spätý s ďalším demokratizačným vývojom nášho verejného života. V tejto súvislosti poukázali na množstvo nedorozumení v našej verejnosti, i konfliktných situácií, ktoré vznikajú z nedostatku informácií resp. z ich nejasných a príliš všeobecných formulácií. V slovenskej verejnosti vzniká na jednej strane apatia a ľahostajnosť k otázkam verejného života, na druhej strane dochádza k prejavom nespokojnosti a obáv o osud ďalšieho demokratizačného vývoja u nás.

Tento stav je živý aj príkrošťou cenzúrnych opatrení, ktoré zdajú sa nám na Slovensku tvrdšie ako v českých zemiach a nezasahujú iba pôvodne proklamované oblasti, ale majú širší dosah pre oblasť kultúrnej politiky. S týmto stavom nemôžeme súhlasiť. Pre túto skutočnosť je príznačné, že po mnohé mesiace sa nepodarilo vyriešiť otázku časopisu Kultúrny život a takisto v masovokomunikačných prostriedkoch sa nevytvorili podmienky pre angažovanú politickú publicistiku.

Niektoré signály naznačujú, že sa zamýšľajú zásahy proti progresívnej časti dennej tlače (Smena) a periodík, pred čím rozhodne varujeme.

Takisto so znepokojením konštatujeme, že napriek proklamovanej výmene kultúrnych a politických informácií medzi Českou socialistickou republikou a Slovenskou socialistickou republikou dochádza v poslednom čase k zníženiu kolportáže českej periodickej tlače na Slovensku. Pritom s počudovaním konštatujeme, že dodnes sa neurobili opatrenia na zastavenie kolportáže ilegálnych Správ a ilegálneho vysielania staníc Vltava a požadujeme okamžité zastavenie týchto informácií.

Protestujeme znovu proti paušálnemu a nekonkrétnemu odsudzovaniu našej tlače, rozhlasu a televízie a sme presvedčení, že tieto inštitúcie zohrali v pojanárovom vývoji jednoznačne pozitívnu úlohu pri obrode myšlienok socializmu.

Ako ďalší nedostatok pociťujeme na Slovensku nepostačujúci kontakt slovenskej politickej reprezentácie s najširšou verejnosťou, najmä pokiaľ ide o vysvetľovanie základných a konkrétnych politických otázok, z čoho vzniká dojem, že namiesto otvorenej politiky uplatňujú sa viac autoritatívne metódy.

Aj keď chápeme, že otázka federalizácie vyvolala celý rad zložitých organizačných problémov, zdá sa nám, ako keby táto skutočnosť prikrývala a pribrzdžovala ďalší rozvoj a riešenie demokratizačných snáh nášho života, čo spôsobuje určitú nerovnomernosť politického vývinu v českých zemiach a na Slovensku. To vedie aj k oslabeniu politickej jednoty ľudu Československa.

Aktiv sa pripája k všeobecnej deklarácii ľudských práv Charty Organizácie spojených národov a vidí v jej uskutočňovaní pevnú oporu nášho ďalšieho demokratizačného vývoja. Znovu sa prihlasujeme k Dohode o solidarite, stotožňujeme sa s ňou a pripájame sa k jej obsahu.

Apelujeme na svedomie a mravnú silu našich vedúcich politických predstaviteľov, aby vo svojom úsilí o realizáciu demokratických ideálov v našej socialistickej spoločnosti vychádzali zo záujmov a ctenia našich národov.

Bratislava, 20. januára 1969

Dohoda o solidarite

Záruky osobnej bezpečnosti a právnej istoty československých občanov netkvejú dnes len v pevnom postoji vlády a všetkých vedúcich orgánov štátu, ale predovšetkým v pevnom a aktívne sa prejavujúcom postoji všetkých skupín obyvateľstva, v ich rozhodnosti, jednote a vzájomnej solidarite, o ktoré sa postoj vlády tiež predovšetkým opiera. V snahe posilniť medzi všetkými kultúrnymi pracovníkmi — a tým nepriamo i medzi všetkými občanmi štátu — pocit bezpečnosti a právnej istoty, urobili a v kruhu svojej pôsobnosti vyhlasujú podpísaní umelci, vedci a novinári toto rozhodnutie:

Keby sa jediný český alebo slovenský umelec, vedec alebo novinár — nech sa zdržiava hocikde — stal obeťou perzekúcie, personálneho alebo trestného stíhania pre svoje umelecké názory a pre svoje dielo, považovali by to všetci podpísaní za útok proti celej československej kultúrnej obci a svoj nesúhlas by kolektívne prejavili spôsobom, ktorý by účinne poslúžil boju o opätovné zjednanie práva.

Disponujúc rôznymi možnosťami, ako svoj nesúhlas vyjadriť — od protestného meetingu cez najrôznejšie iné akcie v Československu až po totálnu kultúrnu stávk — rozhodli sa podpísaní, že ak to bude nevyhnutné, využijú tieto svoje možnosti a v prípade nespravodlivého prenasledovania kohokoľvek zo sféry svojej pôsobnosti budú proti tomu protestovať spôsobom, na akom sa z ich poverenia operatívne zhodnú ako na spôsobe v danej situácii najvhodnejšom a najúčinnnejšom vedúce orgány ich tvorivých zväzov. Dohodnutý akt potom podpísaní uskutočnia bez ohľadu na všetky eventálne poškodenia, ktoré im z toho vyplývú.

Tak ako podpísaní kultúrni pracovníci nechápu svoju prácu len ako činnosť pre seba alebo pre úzky okruh záujemcov, ale ako súčasť kultúrneho života národa, nevidia záruky normálnych podmienok pre svoju prácu i osobnú bezpečnosť len vo svojej takto konkrétne vyjadrenej solidarite, ale v solidarite celonárodnej a predovšetkým v jednote kultúrnych pracovníkov s robotníkmi.

Všetci podpísaní veria, že sa nestane nič, čo by ich donútilo k takejto kolektívnej akcii, nazdávajú sa však, že je predsa len užitočné uzavrieť a vyhlásiť túto vzájomnú dohodu, pretože v nej vidia jednu z ciest, ako dnes v sebe navzájom posilňovať pocity istoty tak potrebnej na sústredenú a tvorivú prácu a ako čeliť prípadným obavám kohokoľvek zo svojho okruhu, že v prípade, že sa ocitne proti presile nespravodlivých, bude sám, opustený a bezmocný.

Sila nášho ľudu tkvie dnes viac, než kedykoľvek predtým, v jeho jednote, a ľudia sú jednotní natoľko, nakoľko sú odhodlaní bezprávie páchané na jednom prijímať ako bezprávie páchané na všetkých.

Podpísaní kultúrni pracovníci považujú za prospešné potvrdiť toto svoje odhodlanie spoločne svojimi podpismi.

Prehlásenie

ÚV Zväzu československých skladateľov

zo dňa 23. januára 1969

Sme hlboko dotknutí tragickou udalosťou posledných dní. Smrť Jana Palacha postavila strašné zrkadlo zodpovednosti celej spoločnosti, celému svetu. Ako je možné, že sme dospeli tak ďaleko, že slobodne mysliaci človek, nie fanatik, sa dnes upaľuje preto, aby uhájil seba a svojim spoluobčanom základné ľudské práva. My starší, nikto z nás, nech žije kdekoľvek, nemôžeme sa dnes zbaviť pocitu zodpovednosti za svet, ktorý sme vytvorili a ktorý od nás mladí ľudia preberajú.

Tak ako nesúhlasíme, aby sa politické konflikty riešili vojnami a vraždením, protestujeme proti tomu, aby sa mladý človek dohnal do tak krajnej situácie, že musí konflikt svedomia a sveta riešiť obetovaním vlastného života.

Kladíme otázku, prečo musel Ján Palach zomrieť. Sme presvedčení, že oba naše národy, ktorých celá história je tak hlboko poznamenaná zápasmi o pokrok a slobodu, národy, ktoré v posledných dvoch vojnách obetovali toľko svojich synov, nikdy a nemôžu zmieriť s obmedzením svojej štátnej a politickej suverenity. Socializmus v našej vlasti sa nenastolil ani násilným štátnym prevratom, ani zahraničnou intervenciou, ale slobodným rozhodnutím veľkej väčšiny národa, ústavnou a demokratickou cestou. To dáva ľudu tejto zeme tiež právo na to, aby spoločenský systém, ktorý si zvolil, riadil a vytváral na svoj obraz, v súlade so svojimi tradíciami, so svojím svedomím.

Politická situácia, ktorú prežívame a ktorá vznikla po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy na naše územie, spôsobila, že sám zmysel našich zápasov sa vo vedomí nás všetkých zreteľne posunul. Otázka štátnej suverenity a samej slobodnej existencie našich národov dnes celkom logicky prevládajú v myslení našich ľudí nad týmito problémami, ktoré boli prvoradé v našom pojanuárovom vývoji. Proti našej vôli sa tak odsúvajú dôležité problémy našej politickej i hospodárskej konsolidácie. Treba, aby si štáty, ktoré porušili suverenity tejto krajiny, uvedomili, že nie náš ľud, ale oni spôsobili tento zvrät. Ak má dôjsť k ukludneniu a ku skutočnej normalizácii života v Československu, treba vytvoriť také podmienky, aby sa tieto problémy z nášho života odstránili a aby sa celá naša spoločnosť za vedenia Komunistickej strany Československa mohla plne venovať uskutočňovaniu ich Akčného programu.

Toto je naše stanovisko, z ktorého vychádzame.

S hlbokým pohnutím sme v týchto vážnych dňoch vypočuli slová ss. Svobodu, Černíka, Smrkovského, Císařa, pochopili sme predošlé prehlásenie s. Dubčeka. Plne sa stotožňujeme s ich výzvou v presvedčení, že ich postoj a správanie sa vyvíja z rovnakých myšlienok, ktorými aj my žijeme.

Slovenská historiografia

Richard Rybáříč

I.

Slovenská hudobná historiografia vykonala za posledné dve desaťročia dosť veľký kus práce. I keď nie je hmatateľná v hrubých knihách, veľkých pramenných edíciách, podrobných publikovaných katalógoch, predsa len sa podarilo tým nemnohým, ktorí sa nedali odradiť všeobecnou antipatiou a nedôverou ku všetkému, čo sa bezprostredne netýkalo súčasnej hudby a jej toľko ráz proklamovaných úspechov, podarilo zhromaždiť veľa pramenného materiálu, objaviť neznáme hodnoty a posvietiť do temných kútov temer tisícročnej histórie. Nejde mi o rekrimináciu, ani o nové posúdenie niekoľkých diel, ktorých klady i nedostatky sú dobre známe, ale o čosi celkom iného. Ide mi o otázku, ako sme sa k minulosti stavali, ako sme s historickými hodnotami hospodárili, čo sme v nich videli, ako sme si dejiny slovenskej hudby — ktoré ani napriek zbožným želaniam niekoľkých doproprajníkov nie sú žiadnou ilúziou, fikciou, ale až príliš objektívnou realitou — vysvetľovali, skrátka o to, čomu sa hovorí konceptia slovenskej hudby. Som totiž pevne presvedčený o dvoch veciach: predovšetkým o tom, že historik, ak chce robiť čosi viac než drobnú filológiu, musí si veci ozrejmovvať, dávať do súvislosti. Musí mať nejaký princíp — či ak chceme — svetonáhľad, alebo osobné presvedčenie, čo samo osebe vedie k tvorbe určitej koncepcie, trebárs aj nevyslovenej, neformulovanej, ale predsa len existujúcej. Druhá vec, o ktorej som presvedčený je, že koncepcia, ktorú máme, nie je správna, je zastaralá, ba čo viac nie je vedecká. Je deformovaná, no nie v tom zmysle, že je znetvorením nejakej pôvodne dobrej koncepcie, ale ináč, tak, že je postavená na nedobrej teoretickej základni, na hlinených nohách. Je nepevná, vratká, zo všetkých strán zraniteľná.

Na jednej strane máme teda masu materiálov, hromadu prameňov, stovky a tisíceky dní a hodín preinvestovaných do ich zozbierania, opisania, transkripcie a katalogizácie, na druhej klátiacu a kymácajúcu sa hudovu, ktorá je nielenže schátralá, ale má aj plno neprijemných škár a iných chýb krásy. Tento základný rozpor je isteže aj svedectvom určitej teoretickej nemohúcnosti a myšlienkovvej sterility, zároveň však aj obrazom vedy robenej „za pochodu“ v časoch, keď najvyšším zákonom bol jednotný krok v rytme „ľavá, ľavá...“.

Údalogi posledných mesiacov vari oprávňujú k viere, že nastal čas pozitívnej práce. Hoci som zásadne proti škandalizovaniu, nemám rád melancholické spomínanie, predsa len domnievam sa, že prvou fázou liečenia je dobrá diagnóza, seriózny chorobopis — čistý stôl, úprimné prehodnotenie hodnôt. Pretože hudobná historiografia je veda — a ostala ňou aj napriek všetkým diletantským zásahom rôznych funkcionárov a aparátikov — treba ostať na jej pôde, t. j. treba pri hľadaní koreňov a príčin všetkých výkyvov, pri dokazovaní aberácií, absurdnosti a aj vyslovených hlúposť pracovať metódou nepredpojatých analýz. Rozmotat zretazené kľbko nedorozumení, korigovať „falošné vedomie“ o historicite našej hudby, ako-tak sa orientovať a vyhmať onen bod, kde sa končí veda a začína čosi iné. To si vyžiada istú dávku trpezlivosti a porozumenia, pravda, zatiaľ bez toho, že by som si nárokoval osvetliť a dokumentovať všetko, čo s našou problematikou, t. j. problematikou koncepcie dejín slovenskej hudby, súvisí.

a deformácie

II.

Rád by som svoje úvahy začal malou reminiscenciou, zopakovaním niekoľkých skutočností muzikológom a historikom iste dobre známych. Chcel by som v tejto krátkej exkurzii do oblasti elementárnych faktov pripomenúť, že onedlho bude tomu už päťdesiat rokov, čo pod nenápadným názvom *Methode der Musikgeschichte* vyšla práca Quida Adlera, kde veľký viedenský učenec, nadväzujúc na niektoré svoje staršie diela, najmä na r. 1911 publikovanú knihu *Der Stil in der Musik*, konštituoval základné metodologické princípy a kategórie modernej hudobnej historiografie. Zmyslom týchto dvoch diel a vôbec celej bádateľskej aktivity Q. Adlera bolo upriamanie pozornosti na hudobný štýl, ako na sublimát všetkých teoretických i historických bádání o hudbe a nedvojzmyselné, jasné formulovanie požiadavky „das Urbild des Werkes erschauen“ a zároveň „die Einzelwerke in ihrer gegenseitigen Beziehung in ihrer Bedeutung für den Verlauf der Ereignisse zu erfassen und aus der Kombination all dieser Erkenntnisse die Zusammenhänge zu konstruieren“ (*Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, 183, 181).

Základná metóda v týchto postulátoch či premisách implicitne obsiahnutá a autorom i konkrétne proponovaná a rozvinutá je, ako to už i z tohto pomerne krátkeho citátu vidno, metóda porovnávacia. Adler sa takto stal, ako je dobre známe, tvorcom a priekopníkom súčasnej štýlovoanalytickej, resp. kritickej komparatívnej hudobnej vedy. Jeho tézy a myšlienky boli, pravda, neskôr podrobnejšie rozpracované, sčasti modifikované a revidované — čo bolo len celkom prirodzeným dôsledkom rozmachu nielen o maximálnu exaktnosť sa usilujúcej sústavy nielen muzikológie, ale vôbec celej sústavy spoločenských vied v 20. storočí. No i tak si sotva možno dnešnú hudobnú vedu a historiografiu predstaviť ináč, ako vedeckú disciplínu skúmajúcu vývoj hudobného štýlu pomocou analýzy a porovnávania. Dôkazom životaschopnosti a sily tejto metódy je, ako sa neskôr ukázalo (o. i. zásluhou etnomuzikológie) možnosť veľmi širokého a mnohostranného uplatnenia. „Applikácia“ porovnávacej metódy sa totiž nemôže zužovať na jednotlivosti — hoci požiadavka konkrétnosti je jednou zo základných axiém jej správneho používania — na hľadanie toho, čo je spoločné, resp. rozdielne v melodike, rytme, tonalite a pod. v určitom type slovenskej, ukrajinskej, maďarskej a ešte bohvieakej ľudovej piesne, ani na výskum povedzme genetických súvislostí medzi rôznymi druhmi motivickej práce jednotlivých tvorcov hudobného klasicizmu, ale porovnávanie je, pravda na tej najvyššej, najvšeobecnejšej úrovni vlastne začleňovaním, zaraďovaním, hľadaním kontextu, teda istou transcendenciou vo zmysle konfrontácie a kontrapozície relatívne „uzavretých“ etnických či regionálnych hudobných kultúr. Porovnávacia metóda je teda metóda bytostne dialektická, provokujúca k večnej aktivite, a to ako smerom do hĺbky, do mikrokozmu hudobného organizmu, tak i do šírky, do makrokozmu široko rozhodných vzťahov a filiácií. Univerzalizmus, prekonávanie eurocentrizmu, vízia planetárnej hudobnej kultúry — ako sa o to pokúša Walter Wiora a jeho spolupracovníci — a zároveň sonda do antropologickej podstaty hudby sú logickým dôsledkom konzekventnosti v domýšľaní princípov komparatistiky, ktoré nemožno nebrať na vedomie.

Ak sa teraz z výšin teórie opäť vrátíme späť domov, je jasné, že aj slovenská vlastivedne orientovaná hudobná historiografia sa môže realizovať len ako veda porovnávacia, t. j. že musí priznať, že slovenská hudba, resp. hudobná kultúra Slovenska

je samozrejmosťou a neoddeliteľnou súčasťou hudby európskej a že rámcovo určenie miesta hudobnej kultúry tohto v srdci nášho kontinentu žijúceho národného spoločenstva bude v istom zmysle finálnym cieľom skúmaní, bez ohľadu, či sa cieľi na celok, alebo na časť. Muzikológ, ktorý sa k predmetu svojho bádania stavia takto, ktorý vidí celý komplex korelácií a uvedomuje si slovenskú hudbu ako európsky kultúrohistorický fenomén, má — ak si položí ďalšiu otázku, t. j. otázku určitých základných vývojových smerovaní a snaží sa o postihnutie nejakého poriadku v nich — možnosť voľby medzi dvoma teoreticky rovnocennými alternatívami. Svoju budúcu koncepciu — pretože teraz už ide o ňu — môže vybudovať jednak na zdôraznení určitých imanentných „národných“ hodnôt, asi v tom zmysle, že za ústrednú dejinnú a dejinnotvornú kategóriu bude považovať autentický slovenský hudobný folklór, ľudovú pieseň a tanec a jej historicky determinovanú t. j. premenlivú funkciu v štruktúre tzv. náročnej hudby — od púhej prítomnosti folklórnych elementov, cez postupné narastanie až po stav, keď programovo národná hudba bude s ňou existenčne zviazaná a stotožnená. Druhá možnosť spočíva v tom, že historik sa zameria na hudbu ako na umenie „an sich“ na technicko-výrazovú zložku a bude pátrať po stopách veľkého umenia, po špičkových a dokonalých hudobnoumeleckých dielach na Slovensku. Isteže táto možnosť otvára dvere extrémom, isteže pre jedného bude nález osemtaktovej piesne so slovenským textom zo 16. storočia oveľa cennejší ako konštatovanie, že za života J. Haydna sa jeho symfónie u nás hrali v celých tuctoch a — pochopiteľne — aj naopak; predsa však sa mi vidí, že relativizmus nie je absolútny a že tieto dve, takto stroho proti sebe postavené stanoviská sa nevyklúčujú, ale skôr dopĺňujú. Aspoň v tom, že ak nič iné, tak to, že občianska a teda konieckoncov i vedecká etika — pretože mravnosť je nedeliteľná — oboch bude potencionálne rovnaká: jednému i druhému nepôjde o nič iné ako o dobrú snahu predstaviť Slovensko ako kultúrne vyspelú krajinu s bohatou tradíciou, mnohotvárnym hudobným životom a plne zapojenú do európskeho diania na základe plnoprávneho a plnohodnotného partnerstva. Vlastenec — národný historik a kozmopolitný estéta predsa len niekde musia stretnúť a dohodnúť sa.

Hoci obe „konceptie“ sú, ako vidíme, rovnako možné i únosné, zdá sa, že doterajšie bádanie bolo a je zamerané viac smerom k aspektu prvému, k ponímaniu hudobnej kultúry Slovenska ako postupnej evolúcie kultúry národnej, ktorá podľa dnešných kritérií a poznatkov kulminuje v hudbe zakladateľov slovenskej moderny, vo fascinujúcich dielach Eugena Suchoňa, Alexandra Moyzesa a Jána Cikkeru, ktoré sú aj na medzinárodnom kolbišti dobre zmeniteľnou devízou. Bolo by absurdné tvrdiť, že tento princíp nemá svoje oprávnenie a že ako heuristický nástroj — bez ohľadu na dôsledky — je bezcenný. Tomu by totiž protirečila tá skúsenosť, že história vonkoncom nie je len čistým sledom faktov, udalostí, materiálov, resp. rôznym spôsobom pospájané množiny diel a vzťahov medzi komponistami, ale že dejiny sú zvláštnym duchovným procesom, ktorý má svoje zákonitosti a nebojme sa dodať — nech to znie akokoľvek čudne — aj svoj zmysel. Pokiaľ sa, pravda, tento „zmysel“ nehľadá mimo samotnej hudby, pokiaľ sa totiž pamätá na to, že hudba je produktom človeka, a človek bol, je a bude tvorom spoločenským, nemôže byť toto podozrivé pátranie po „zmysle dejín hudby“ žiadnou metafyzikou a mystikou, ale ukazuje sa skôr celkom prirodzeným, zakľúčením práce historika, tým, čo sa bežne nazýva historickou syntézou, t. j. záverečným zhrnutím a zovšeobecnením a hierarchizáciou poznatkov a pochopených súvislostí. Preto nemôže byť nič neprirodzené, ak sa v tejto konštelácii opätovne nastoľuje staronová otázka onej tajomnej „seba-realizácie slovenského národného ducha“ v hudbe, t. j. — ak si túto frázu preložíme do zrozumiteľnej reči — ak sa aj naďalej bude veľmi seriózne skúmať zložitá problematika toho, čo je v regionálnej slovenskej a národnej — teraz, pravda, už bez úvodzoviek —

hudbe zo zorného uhla jej globálnej participácie na polyfónii európskeho koncertu v istom zmysle jedinečné a neopakovateľné. A tu je druhé miesto stretnutia našich dvoch historikov: bádateľ vedený takýmito ambíciami sa totiž neangažuje len ako príslušník svojho národného kolektívu, ale — ak je dôsledný — naplňuje aj svoje poslanie hľadača pravdy v dimenziách všeludských.

III.

Tolkoto teória. V praxi vyzerá situácia trochu ináč. Aby nedošlo k nedorozumeniu: otázka nestojí tak, či princíp jedinečnosti, resp. špecifčnosti má v historiografii určitý gnozeologický význam, ale ide teraz vlastne už o to, ako sa tento princíp vysvetľuje, kam nás dovedie, pokiaľ môže byť stimulátorom bádania a kedy sa naopak stane jeho brzdou. Rovnako si nemyslím, že tu postačí upozorniť na dialektickú povahu základných historiografických kategórií, t. j. na ich známu vnútornú tendenciu prevracat sa vo svoj pravý opak (aby som bol celkom konkrétny, tak v tomto prípade narážam na príliš akútnu hrozbu, že exhibicionisticky vystatovaná „autochtonnosť“ a „svojráz“ niektorých prejavov a foriem nám tak drahej a vzácnej národnej hudby sa v očiach skúmateľov nezatažených prislovečnými domácimi poverami ukáže ako púha zaostalosť a primitivita), ale bude treba urobiť oveľa viac. Bude treba urobiť to, čo sme sľubovali na začiatku našich úvah, pozrieť sa na genézu, bázu a piliere koncepcie dejín slovenskej hudby a bez predsudkov preskúmať aj výsledky, ku ktorým sa dospelo.

IV.

Všeobecne platná a v kolektívnom vedomí veľkej časti našej užšej i širšej odbornej verejnosti pevne zafixovaná — i keď vlastne nikdy in extenso neformulovaná, a len akosi v ústnom podaní traktovaná — koncepcia dejín hudobnej kultúry sa už na prvý pohľad vyznačuje výraznou preferenciou tých foriem a prejavov, ktoré majú byť podľa určitých — žiaľ, však nie vždy jednotných kritérií — „národné“ na úkor iných „nenárodných“. Ponechajme zatiaľ stranou istý minimalizmus v hodnotení umeleckej stránky jej jednotlivých foriem; pre nás Slovákov sú ak nie celkom prvoradé, tak rozhodne progresívne, zaujímavé a významné tie formy hudobnej kultúry, ktoré sú nejakým spôsobom — či už rečovo, sociálnym postavením ich predstaviteľov, príklonom k „folklóru“, či ideovým programom — zviazané s tzv. vykorisťovanými triedami, s „ľudom“ či „národom“. Hudobná kultúra stredoveku sa podľa tejto teórie člení na nadnárodné, kozmopolitné umenie latinského liturgického chorálu, ktorému ľud údajne nerozumel, ktorý si neosvojil a na — žiaľ, priamymi prameňmi nedoložený — kultúru staroslovenského bohoslužobného spevu a kultúru svetských jokolátorov, mimov a igríčov, ktoré už aj tým, že sa nevtesnali do rámca rímskej cirkvi (mocenského a ideologického predstaviteľa feudalizmu v Uhorsku a na Slovensku) museli byť „národnejšie“, „pokrokovjšie“ ako na univerzalitu aspirujúci latinský bohoslužobný spev. Či je to skutočne pravda, ťažko posúdiť z tých niekoľkých údajov a takrečeno marginálnych poznámok v kronikách a rôznych iných spisov. Neskôr, v 15.—17. storočí oproti importovanej, resp. aj domácej — ale v intenciách frankoflámskej, nemeckej či talianskej polyfónie komponovaného viachlasu — produkcie stojí masová jednohlasná slovenská či česká duchovná pieseň a aspoň sčasti inštrumentálna kultúra malých foriem, sociálne viazaná síce na mestá a šľachtické rezidencie, ale čo do invencie veľmi silne poplatná ľudovej hudobnej tvorivosti. Podobne je to aj v epoche hudobného klasicizmu, keď sa nositeľmi pokroku stávajú skladatelia slohove retrospektívni, barokoví, ale zato pôsobiaci v ľudovom prostredí, na vidieckych farách, školách, kláštoroch a v 19. storočí, keď sa proti remeselné dobre vyškoleným chrámovým hudobníkom (najmä katolíckym) vyzdvihujú tzv. venčekári, skladatelia vlasteneckých zborov, resp. upravovatelia ľudových piesní.

Trápajúcou ukážkou závozu, kam takto traktované dejiny slovenskej hudby vedú, sú notované príklady vysokoškolských skript Dejiny slovenskej hudby od Ladislava Mokrého a Jozefa Tvrdoňa (Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1964), kde zo stredovekého chorálu niet ani jedného riadku, polyfónia je zastúpená dvoma absolútne netypickými skladbami, baroková duchovná ária proste neexistuje a z obšiahlej tvorby napr. takého Jána Egryho, o ktorom sa na str. 73 hovorí, že „bol najtalentovanejší spomedzi našich kantorov“, nie je publikovaná ani nota. Povráva sa, že pri zostavovaní definitívneho výberu notových príkladov zasiahla cenzúra — ak je to pravda, je to svedectvo rozsahu „záujmov“ tejto inštitúcie, a tak aj dôkaz, v akých podmienkach sa u nás robila veda, a čo všetko tu pôsobilo.

Iste netreba mimoriadnych znalostí jednotlivostí a detailov, aby boli zjavné slabiny a nedôslednosti tejto, tuná len fragmentárne načrtnutej a — pripúšťam — trochu zjednodušenej teórie či koncepcie. Je napr. paradoxné, že stredoveká svetská hudba je napriek všetkému iba teoretickou konštrukciou (v najlepšom prípade hypotézou), ďalej že dokázateľne domáci vklad do tvorby hudobnej zložky ľudovej duchovnej piesne je nevelký a že to, čo sa zo šľachticko-ľudovej inštrumentálnej hudby zámočských kapiel dochovalo (mám na mysli zbierky typu Uhroveckej z r. 1730 a i.) je, žiaľ, len torzo. Umelecká hodnota tvorby tzv. „ľudových“ kompozícií 18. storočia (P. Baján a i.) a potom i „venčekárov“ nie je súmeriteľná s európskym štandardom tých čias a Ján Levoslav Bella, podľa tejto koncepcie zakladateľ novej slovenskej národnej hudby, virtuálny slovenský Smetana, svoje najlepšie majstrovské roky strávil v cudzine a bol pre vec slovenskej národnej hudby na štyridsať rokov stratený a pod. Príkladov na nedoriešenosť, polovičatosť, ba i na istú protirečivosť v takejto forme podávanej histórii slovenskej hudby by bolo možné uviesť, pochopiteľne, oveľa viac. Bolo by to však celkom zbytočné. Národnobuditeľský, obranársky charakter je viac než evidentný už aj z týchto ozaj naráchlo vybraných príkladov.

I keď, samozrejme, nemôžeme nepočítať s dožívaním nacionálnych resentmentov, ba ani s istou pomerne intenzívnou renesanciou slovenského národného povedomia v najprítomnejšej dobe, predsa genézu a sformovanie tejto koncepcie dejín slovenskej hudby nemožno vysvetliť jednoduchým doznievaním minulosti, konzervatívnym lipnutím na ideách predchádzajúceho storočia. Nie je to jednoducho možné preto, lebo koncepcia, o ktorej je reč, nebola vypracovaná ani v 18. ani v 19. storočí, ale prakticky až teraz, v päťdesiatych rokoch, teda v dobe, ktorú sme si viac-menej sami vytvorili, v tieni ktorej — či sa nám to páči alebo nie — stojíme (a ešte dlho budeme stáť) všetci. Do roku 1918 sa o minulosti slovenskej hudobnej kultúry ako takej (t. j. práve slovenskej) uvažovalo veľmi málo, historici, ktorí sa dejinami hudby tejto krajiny zaoberali, boli, ako vieme, prevažne Maďari a Nemci, a preto hudobnú kultúru Slovenska celkom samozrejme považovali za súčasť hudby Rakúsko-Uhorska, resp. Maďarska, prípadne za záležitosť konfesijnú, za vec tej-ktorej cirkvi, resp. — zaiste oprávnené — upozorňovali na kontext český. Už spomínaný Ján Levoslav Bella, ktorý sa vo svojej známej štúdii Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu z r. 1873 ukázal ako náš prvý erudovaný filozof dejín hudby, pracoval — uvažujúc o ľudovej piesni a jej úlohe v národnej hudbe — vlastne na projekte budúceho rozvoja slovenských hudobných kultúr, bez toho, že by sa pokúsil svoje myšlienky aplikovať na jej minulosť. Iste mu pre to chýbali podklady, konkrétne vedomosti o nej, iste však spolupôsobila psychóza doby, mesianizmus, posadlosť budúcnosťou a nemenej idealizácia ľudovej piesne ako koncentráty „samoprvej hudobnej myšlienky“ (Hudobnovedný zborník I. 1953, 33). Pokiaľ tu totiž Bella vôbec o histórii hovorí, hovorí o dejinách hudby európskej a parafrazuje len niektoré bežné poznatky čerpané z nemeckej literatúry (Reismann, Ambros) alebo, ak predsa len zabehne do vlastnej problematiky dejín slovenskej hudby, deje sa to formou rétorickej improvizácie, kde tento iste nie nevzdelaný súput-

ník Hegla a Herdera nebol schopný preniesť sa nad prah domnienok a abstraktných špekulácií, resp. ako-tak ich podprieť faktami. Vety, ako napr. „U nás mnoho zostalo a snáď zcela tak v duši a v cite, ako to bolo v dobe veľkomoravskej. A najmä ten spev, ten najvrúcnejší výraz duše a citu, veď Vám i ľudu, mestám a civilizácii vzdialeného podržal ešte čistý ráz staroslovenský, akým prenikal istotne už za časov Cyrillo-Methodovej bohoslužby srdcia našich otcov“ (Hudobnovedné štúdie I, 32) sú jednak verným zrkadlom tak spôsobu myslenia J. L. Bellu, ako i svedectvom neistoty, tápania a stotožnenia prianí so skutočnosťou: Bella sa snaží vyhmátnúť nejakú nitku, ktorá by mohla viesť k nepoznanej, nepreskúmanej a pre neho tajuplnej histórii hudby Slovanstva.

Ak teraz pristúpime k vlastnému rozboru teórie vývinu hudobnej kultúry Slovenska ako procesu postupného formovania slovenskej národnej hudby, ako sa táto koncepcia utvárala a uplatňovala — vo vede i v kultúrnej politike — v odiózných päťdesiatych rokoch, zdá sa, že onen moment nacionálny, i keď ho, samozrejme, nemožno úplne eliminovať, predsa tu hral iba sekundárnu, sprostredkovanú úlohu a že vlastným nervom bolo čosi celkom iné, a to — ako ukážeme — kategória hudobného realizmu. Na ilustráciu techniky práce a manipulácie s pojmom hudobného realizmu by sa dalo vybrať citátov až-až a bolo by to zaiste veľmi poučné čítanie, nedomnievam sa však, že z hľadiska tematiky tohto príspevku by to bolo potrebné. Pretože však každé tvrdenie sa patrí dokázať, obmedzím sa na jeden jediný, a to z brožúrky Ladislava Burlasa Realistické tradície slovenskej hudby, ktorá vyšla r. 1953, kde sa autorovi hneď na prvej strane podarilo veľmi pekne vyjadriť základný zmysel koncepcie dejín hudby konštruovanej na báze teórie hudobného realizmu. Autor tu totiž napísal doslovne toto: „Tak ako A. A. Ždanov naznačil o dejinách filozofie, že sú dejinami boja materializmu s idealistickými myšlienkovými koncepciami, tak možno i v dejinách umení nájsť podobný proces, a to boj realizmu s protirealistickými koncepciami“ a vychádzajúc z tejto antinómie sa pokúsil o stručný prehľad vývinu hudobnej kultúry Slovenska, čím voľky-nevoľky položil isté základy budúcej vyhranene dualistickej koncepcie dejín slovenskej hudby a nevedome usmernil ďalšiu orientáciu našej hudobnej historiografie.

Vonkoncom si nemyslím, že takto formulovaná a proklamovaná myšlienka je autorovým osobným duchovným vlastníctvom, naopak som presvedčený, že vety, ktoré som odcitoval, sú len šikovnou a lapidárnou formuláciou istých pre onu dobu príznačných „archetypov“, ani by som nepovažoval za vhodné ironizovať, že dnes už renomovaný muzikológ dal touto svojou drobnou a z hľadiska ďalšieho odborného vývinu autora len málo významnou prácou sám popud k simplicistnému názoru na dejinný progres slovenskej hudby v duchu čierneho-bieleho (resp. červeného) redukcionizmu — som skôr naklonený upozorniť, že to bola práve táto drobná brožúrka, ktorá napriek všetkým nedostatkom v danej situácii zohrala objektívne kladnú úlohu. Iste totiž nepoviem nič nové a objavné, ak s plnou mierou zodpovednosti konštatujem, že v časoch, keď o bytí a nebytí muzikológie rozhodoval stalinisticko-ždanovovský Zväz slovenských skladateľov, resp. niektorí jeho nekultúrni inkvizitori, kedy sa aj tak mladá a neskúsená slovenská hudobná veda dostala do ponížujúceho postavenia reklamných agentúr rôznych kampaní a historický výskum sa robil div nie že v ilegálite, musela každá práca pripomínajúca historizmus ako základnú metódu marxizmu-leninizmu, každý i ten najmenší príspevok, ktorý upozorňuje na dejiny a neglorifikuje len aj tak už dosť „slávnu prítomnosť“ slovenskej hudby, stať pozitívnym činom. Že sa autor nevyhnul módnemu frazeológii a frázistike je samozrejme, ale — domnievam sa — nepodstatné a bolo by nerozumné a nekoľegálne dnes, po pätnástich rokoch, keď sme všetci tak veľmi múdri, mu to vyčítať.

Schematizovanie dejín umení na dejiny neustálych otvorených či skrytých, skutoč-

ných či vymyslených konfliktov medzi realizmom a antirealizmom a dejín filozofie na svár medzi materializmom a idealizmom nie je v podstate ničím iným ako ozaj násilnou a skutočnosť skresľujúcou projekciou teórie triednych antagonizmov a triedneho boja ako hlavnej a rozhodujúcej sily spoločenského vývinu do problematiky dejín vied a umení. Vznik a monopolizovanie takýchto zjednodušujúcich predstáv do sféry tzv. nadstavby bolo vtedy logickým a temer nevyhnutným dôsledkom ad absurdum prehnanej fetišizácie triedneho princípu, jednou z foriem „tvorivého rozvinutia“ nešťastnej Stalinovej poučky o zostrovaní triedneho boja v podmienkach socialistickej spoločnosti, realizujúcej sa ako požiadavky vždy a všetko vidieť predovšetkým triedne, t. j. vždy a všade škatulkovať a deliť na dobrých a zlých, podľa toho, kto na ktorej strane barikády stojí. Dôležité v týchto súvislostiach je však ešte aj čosi iné, a sice to, že tak ako teória antinómie realizmu a antirealizmu, resp. materializmu a idealizmu boli do oblasti nadstavby mechanicky vnesené (pravda, len slepý nevidí, že triedno-spoločenská väzba chápaná dialekticky a v plnej totalite nemusí byť pre vedu zavrhnúťhodná), tak i samotné kategórie realizmu a antirealizmu boli do hudby ľahkomyseľne transplantované z literatúry, teda z umenia bytostne iného. Pretože išlo o pojmy pôvodne literárnohistorické, resp. literárnoestetické, presnejšie povedané o neadekvátne zámeny týchto kategórií, ostal pojem realizmu a, samozrejme, ešte viac i pojem antirealizmu — napriek úpornému úsiliu o ich konkrétnu definíciu v reláciách hudobnoestetických i historických — vágny, prázdny a neurčený. Definície, objavujúce sa, boli normatívne, taxatívne či popisné a ako také pre vedu ako pracovný nástroj neprijateľné, resp. irelevantné. A tak, keď nebolo možné stanoviť špecifičnosť hudobného realizmu ako „odrazu skutočnosti v hudbe“, resp. špecifičnosť „stvárania“ skutočnosti hudobnému umeniu vlastnými prostriedkami, pristúpilo sa k jednoduchému výpočtu atribútov hudobného realizmu či realistickej hudby. Tieto atribúty však, ako napr. ideovosť, straníckosť, zrozumiteľnosť a pod. boli pre potreby hlbšieho a komplexnejšieho pochopenia hudobného realizmu rovnako neužitočné ako samotný pojem realizmu pre vysvetlenie podstaty hudobného umenia. Primárnym pojmom a kritériom hudobného realizmu, jediným pevnejším konkrétnejším, a hmatateľnejším prívlastkom realistickej hudby sa stáva viac-menej automaticky národnosť, presnejšie povedané jej zviazanosť s folklórom, kodifikovaná v norme, že socialistický realizmus je umenie obsahom socialistické a formou národné. „Tak ako z ľudu a jeho umenia pramenilo vždy žriedlo realizmu do našej národnej kultúry, tak s ľudom a jeho osudmi rozvíja sa toto nové umenie socialistického realizmu ako završenie všetkých realistických tendencií v našej národnej kultúre“ končí svoje úvahy Ladislav Burlas v citovanej publikácii (str. 28) a treba celkom otvorene povedať, že z daných premís k iným než takýmto výsledkom ani nemohol dôjsť.

Zo všetkého, čo tu bolo stručne a bez dôkladnej dokumentácie iba nadhodené, vyplýva nielen to, že dualistická koncepcia dejín slovenskej hudby sa zrodila v podmienkach duchovného uniformizovania mechanickým prenášaním mimohudobných kategórií do hudby, necitlivým paušalizovaním súčasného aspektu, ale aj to, že táto teória dejín slovenskej hudby, história videnej prizmou „hic et nunc“ sa v konečnom dôsledku stala koncepciou kultúrno-politickou, a nie vedeckou. Jej nedotknuteľnosť a oficiálna výlučnosť bola posvätená úprimným súhlasom veľkej časti slovenskej inteligencie s najlepším odkazom 19. storočia, autoritou A. A. Ždanova a napokon — nemenej — alergiou niektorých činiteľov okolo kultúry, pre ktorých práca s ľudovou piesňou predstavovala vrchol umeleckej produktivity.

V.

Vypracovať a postaviť novú pozitívnu vedeckú koncepciu dejín slovenskej hudby je

iste nepomerne ťažšie, ako kritizovať a hľadať slabé miesta, resp. poukazovať na proti-rečenie v koncepcii už existujúcej. Nie som si celkom istý, či už čas k tomu dozrel, či už — napriek všetkému — poznáme dôkladne (t. j. nielen z katalogizačných listkov) toľko faktografického primárneho i sekundárneho pramenného materiálu, že by sme si mohli dovoliť aspoň ako-tak definitívne zovšeobecnenie, predsa však sa domnievam, že už teraz je možné formulovať niektoré predpoklady a východiskové body, ktoré by sa mali rešpektovať, ak sa historik nemá spreneveriť svojmu poslaniu. Preto bez nároku na absolútnu záväznosť by som považoval za užitočné pripomenúť niekoľko bodov ako myšlienky do eventuálnej diskusie:

1. Hudobná história je proces realizujúci sa ako integrita všetkého hudobného diania, ako rozmanitá jednota hudobného života a tvorby. Ak má hudobná historiografia ostať vedou, neslobodno z minulosti nič apriórne vylúčiť, resp. apriórne, na základe vopred vykonštruovaných ahistorických kritérií podceňovať. Do hudobnej histórie patrí hudobná kultúra každej triedy a každej spoločenskej skupiny, teda — v našom prípade — aj hudba cirkevná a o. i. evidentne aj hudobná kultúra nemeckých hanských miest. Táto zrejme nie je slovenská v úzkom slova zmysle, ale na druhej strane patrí územne k nám a nevytvárala sa za podmienok úplnej absencie slovenského živlu.

2. Národnosť nemožno ponímať ako absolútnu hodnotu, ale len ako určitú špecifickú kvalitu. Umenie ako všeľudská výpoveď je kategória radove vyššia, umenie národné je konkrétny spôsob existencie umenia vôbec. Svojho času často opakovaný aformizmus, že slovenská hudba môže byť svetová len ako hudba národná, obstojí potiaľ, pokiaľ sa dôraz kladie na subjekt, t. j. na hudbu ako umenie, a nie na predikát slovenskosti. Národnosť je pre muzikológa hodnotou len v kontexte s inými sui generis hudobnými hodnotami, a nie sama o sebe.

3. Vypracovanie vedeckej koncepcie dejín slovenskej hudby predpokladá „rehabilitáciu“ štýlu ako spomínaného sublimátu hudobnohistorických a teoretických úvah so všetkými dôsledkami, t. j. aj „rehabilitáciu“ vlastných muzikologických metód. Nie som za striktný imanentizmus v ponímaní štýlu, ale práve naopak, domnievam sa, že azda pojem funkcie v hudbe, ako ho interpretuje J. Kresánek (Sociálna funkcia hudby, Bratislava 1961) sa môže stať vhodnou platformou stretnutia autonómneho a heteronómneho (spoločensky-triedneho) v hudbe.

4. Ďalším nevyhnutným krokom v prestavbe koncepcie dejín slovenskej hudby bude istý posun na stupnici hodnôt v prospech tzv. veľkých foriem a náročného umenia. V tejto súvislosti sa iste spravodlivejšie a jemnejšie docení európska tradícia, ukáže sa otvorenosť tejto krajiny, t. j. kto, čím a ako na vonkajšie stimuly reagoval. To, čo sa v kolektívnych akademických Dejinách slovenskej hudby (Bratislava 1957) iba naznačovalo, bude treba ďalej rozpracovať a doriešiť.

Jedným slovom nepôjde o nič iné ako o plné uplatnenie starej zásady „suum cuique“, o ďalšie hľadanie vedeckej pravdy, dúfajme že bez reglementovania, bez administratívnych zámkov v podmienkach pravej slobody vedeckého bádania. Že okrem tejto slobody bude potrebné vytvoriť ešte aj iné, oveľa prozaickejšie podmienky, t. j. že výskum dejín slovenskej hudby bude treba lepšie organizačne, inštitucionálne i kadrovo zabezpečiť — pričom ide o dosť široký okruh deziderát týkajúcich sa dovozu zahraničnej literatúry, notových publikácií, umožnenie zahraničných ciest na kongresy a s cieľom systematického štúdia vo veľkých európskych archívoch a výskumných ústavoch — je samozrejme, s týmto sa však nemožno v tomto príspevku podrobnejšie zaoberať. Podobne i problém úlohy hudobnej histórie v hudobnej výchove, t. j. problém, ako napomôcť uvedomeniu si historicky slovenskej hudby v najširšom okruhu hudbymilovného obecnstva, najmä mládeže, vyžaduje si osobitnú štúdiu.

Jún 1968

RICHARD RYBARIČ

OPERA

Branislav Kriška

späza

OPONY

I.

V opernom divadle sa začína nová sezóna. Dávno je schválený posledný (povedzme — tretí, kedysi trinásty variant) dramaturgického plánu, obsadenie i termíny premiér sú zverejnené, v archíve sa hromadí notový materiál, robia sa posledné korektúry textov-prekladov. Sólisti, zbor i orchester skúšajú najskôr pripravované premiéry. Režiséri s výtvarníkmi už dokončili prípravu a odovzdali „do výroby“ návrhy scén a kostýmov — čiže všetko je v poriadku!

Nepoznám človeka z divadla, ktorý by uveril tomuto úvodu. Aj pri ideálnom stave budú neuspokojení i permanentne nespokojní. Jedni preto, že nevidia v plánoch záruku umeleckých perspektív pre seba (možno oprávnene, alebo možno ju oprávnene nevidia?), iní sa zas — na základe dlhodobých skúseností — obávajú, že sa plány nedodržia z najnemožnejších i najnečakanejších dôvodov (zväčša objektívnych — ako inak?), že budú povestné „zmeny“.

Zvedavých záujemcov, ktorí poukazujú na dlhodobé plánovanie a presné dodržiavanie termínov i plánov v niektorých zahraničných divadlách, musím tentoraz odkázať v stručnosti na porovnanie rozdielu štruktúry a organizácie divadelného života „tam“ a u nás (okrem iného napr. krátkodobé zmluvy na rolu, práca mnohých agentúr a impresáriov, otázky rečové, iné problémy devízové, finančné). V neposlednom rade aj skutočnosť, že vrcholové typy dnešného operného divadla vytvárajú v podstate dva varianty možností a organizácie:

1. Typ operného divadla profilového: jedna veľká osobnosť s neobmedzenou(!) právomocou určí základný pôdorys, cieľ a umelecké i spoločenské cesty. Na tento účel si združí spolupracovníkov — z celého sveta — najvhodnejších práve na tento cieľ. Takýmto typom sú niektoré svetové festivaly — napr. Nový Bayreuth s dnes, žiaľ, mŕtvym Wielandom Wagnerom, berlínska Komische Oper s W. Felsensteinom, niektoré umelecké „podniky“ H. von Karajana atď.

2. Rozhľadný intendant (riaditeľ, skladateľ, najlepšie nie operný interpret, ale umelec — napr. R. Liebermann v Hamburgu) zoskupí okolo seba kolektív vedúcich tvorivých pracovníkov, ktorí v korektnej a veľkorysej spolupráci — ale v serióznej diferencovanosti (podľa dramaturgických

i umeleckých plánov) hľadajú rôzne kľúče, postupy pre kontinuitu i perspektívy vývoja „svojej“ opernej scény.

Ak je pre prvý variant predpokladom určitý a vyhranený smer dramaturgický, tak druhý variant počíta práve s opakom. Protichodné — ale vždy kvalitné — veličiny dirigentské i režisérské budujú na jednej scéne predstavenia dramaturgicky i inscenačne adekvátne protichodné a rozdielne. (Prírodzene, že majú tiež veľké možnosti obsadiť a zamestnať najvhodnejších i najvhodnejších umelcov!)

Pokiaľ viem, v československom opernom svete sa dôsledne neuplatňuje ani jedna z týchto možností. V podstate dožíva u nás už prežitý systém organizácie i štruktúry operného divadelníctva s väčšími či menšími možnosťami. Veľký počet dnes už zbytočne angažovaných ľudí (kto sa kedy konečne postará o možnosť dôstojného odchodu do penzie?), malá a pre požiadavky obecnstva nedostačujúca fluktuácia umelcov, celý ten typ divadla, v ktorom sa objavujú tie isté tváre od konzervatória po penziu, je pre budúcnosť asi neúnosný. To nechce byť argument proti „verným“, t. j. proti tým umelcom, ktorí vlastne tvár a charakter divadla vytvárajú a ktorých dlhoročné pôsobenie je určitou podmienkou zaručených kvalít a vývoja! Špeciálne u nás na Slovensku nemôžeme snívať o takom množstve divadiel, aby vznikla požadovaná možnosť striedania, ak nechceme, aby nám lepší sólisti húfne odchádzali do zahraničia a popretŕhali styky so scénou, kde by práve mali najviac a najlepšieho odovzdávať! Ale v každom prípade oživenie a spestrovanie umeleckých súborov novými zjavmi i hlasmi bude čím ďalej, tým viac nevyhnutnosťou. Je tu jeden boľavý problém — jazyk! V niektorých veľkých štátoch je bežným zjavom uviesť časť repertoáru v pôvodnom jazyku (nemeckom — Wagnera, francúzskom — napr. Bizeta, talianskom — Verdiho a p.). Nemyslím, že by obľúbenosti opery veľmi prispelo, keby si napr. občania hoci ktorého slovenského mestečka pri zájazde niektorej našej opery vypočuli napr. Fausta po francúzsky, či Rigoletta po taliansky. V takej Bratislave by sa už našlo viac — čoho? Snobov, alebo záujemcov? (Nemuseli by to byť práve snobi, keď si pomyslíme na úroveň mnohých slovenských operných prekladov!) Potom — aká by to asi zaznela francúzština (taliančina) z nášho javiska? Vzdať sa teda celkom takejto myšlienky? Myslím si, že nie. Bude skôr potrebné prekonávať mnohé prekážky a riešiť problémy, aby sme sa aj takto (nielen týmto) dostali ďalej. Nebolo by vari takým hriechom, keby sa aj na scéne SND za dva-tri roky zjavila jedna inscenácia vo „svetovom“ jazyku, ktorá by umožnila trvalejšie pohostinské vystúpenia aj zahraničným umelcom u nás. Tak by sa aj z pohostinských vystúpení mohlo vyťažiť viac ako len jednoväčerná viacmenej vydarená improvizácia hosťa s domácim súborom. O atraktivnosti, možnosti porovnávania i obojstranného poučenia ani nehovoriac. Vôbec si myslím, že zásadne ťažko zlepšíme postavenie a výsledky čs. operných scén, kým sa otvorene nepostavíme k problému konfrontácie niektorých už zastaralých prvkov divadelníctva s novými otázkami vzťahu operného divadla tvorba-divák. Vyratovanie jednotlivých problémov by toho času nevyhnutne vyústilo len v melanchóliu, ale nevidieť, či nechciť vidieť tieto problémy, znamená nevidieť ďalej. Ale začarované kruhy dnešného stavu operného divadla v mnohom pripomínajú postupy absurdného divadla a pointy niekedy zavaňajú čiernym humorom.

Dobromyseľný a láskavý čitateľ (akíže iní sú čitatelia SH?) už dávno pochopil, že sa krútim, kľučkujem, odbieham a zakášam do iných problémov

i problémikov, len aby som ešte oddialil chvíľu, ktorá musí prísť. Chvíľu, keď oznámim, že základom života operného divadla je dramaturgický plán a z neho vyplývajúca repertoárová politika. Ale ten istý čitateľ, na ktorého sa s dôverou obraciam, je aj dôvtipný a dávno vie, že horeuvedené vyhlásenie o dôležitosti dramaturgického plánu je len polopravda. Dávno vie, že v dejinách opery sa už prihodili všelijaké prekvapenia a že len jedným z mnohých je takáto skutočnosť: celkom náhodou zaradená opera v istých, špecifických podmienkach (obsadenie, obecenstvo, atmosféra, momentálne dispozície) zrazu zažiarila a z outsidera plánu zásluhou umelecky vydatenej inscenácie i súdobých požiadaviek obecenstva stal sa stredobod pozornosti i plánu, takže v ďalších sezónach mohli kritici písať o premyslenom nadväzovaní na výdobytky spomínanej inscenácie. Čas je aj v divadle faktor zmierujúci a skôr láskyplný. Tak ako inde, aj v histórii slovenského operného divadla nechá na povrchu skôr to, čo sa s odstupom času zdá viac progresívne, pekné a úspešné. Ostanú spomienky na významné činy dramaturgické aj inscenačné a s pietou sa zabúda na kvantitu priemeru i podpriemeru, ktorá to pekné často obklopovala. Možno je to tak aj v poriadku — ale len dovtedy, kým sa zo „starých dobrých čias“ nepletie zase len jednostranný bič ako jediný liek na súčasné bolesti. Ostatne kto potrebuje liek zabúdania a spoľahnúť na dobrotivosť času?

Dovolím si — po dohovore s redakciou — radšej malé operno-dramaturgické extempore ako ilustráciu starého a stále platného porekadla o palici, ktorá sa vždy nájde, ak treba biť dramaturgiu (v tomto prípade nehrá rolu, či biť externe, alebo interne!). Toto porekadlo patrí totiž stále k vyznaniu a profesionálnemu presvedčeniu každého, kto mal niekedy niečo spoločné s dramaturgiou opery. Kde sa táto domáca „teória“ vzala? Zrejme vznikla z oprávnenej domienky, že k a ž d ý dramaturgický plán sa dá rovnako obhajovať ako napadnúť a že záleží len na stanovisku pisateľa, pre ktorý spôsob sa rozhodne.

Len tak, nezáväzne, si zostavíme návrh plánu na jednu sezónu a hneď ho aj zhodnotíme z obidvoch strán.

1. Opera od Monteverdiho

- A. Naša opera precenila svoje sily. Predčasný luxus dramaturgie, ktorá chce byť zaujímavá alebo aspoň sa takou zdať. V tejto opernej kríze hrať Monteverdiho! Pre pár kritikov a snobov?
- B. Pozoruhodný dramaturgický čin našej opery. Konečne sonda ku žriedlam operného žánru. Veľké poučenie pre umelcov (našich skladateľov nevynímajúc!) i obecenstvo!

2. Opera z tzv. stredného obdobia R. Wagnera

- A. Márne je naše volanie po Ringu, po Tristanovi a Parsifalovi — po ozajstnom Wagnerovi! Dokedy sa bude naša opera utápať vo večnej provinciálnosti a prostrednosti nielen v skladateľských etapách, ale aj v tvorivých výsledkoch???
- B. Túto Wagnerovu operu nevideli v našom meste najmenej dve posledné generácie! Múdre ocenenie vlastných síl i uvážené budovanie dramaturgickej línie — ako príprava obecenstva i umelcov pre vrcholné diela tohto veľkého skladateľa.

3. Opera z „mladého“ alebo „stredného“ obdobia G. Verdiho

- A. Šablóna talianskej staggiony v našej opere je nevyčerateľná. Sám som už dávnejšie upozornil na prehry, ktoré v tomto smere naša opera podstupuje — ale zrejme ani to nepomáha! Čo už iného môžeme čakať teraz? Keby aspoň priznali farbu a premenovali sa na „Operu Verdiho a tých druhých“!

- B. Veru — nielen Traviata, Rigoletto, Trubadúr a Aida sú diela veľkého Taliana! Koľko zaujímavých príležitostí pre novú, nastupujúcu spevácku generáciu našej opery! Ale aj vkusné cesty v ústrety novému opernému divákovi — o ktorého tiež ide!

4. Opera od J. Masseneta

- A. Už v apríli roku X sme písali o absolútnej absencii francúzskej opery (s výnimkou obohranej Carmen) na scéne našej opery! Ale prečo práve tento sentimentálny skladkobôľny skladateľ, ktorého lyrika je pre mňa (nás) dávno passé! Ale to je typické pre našu operu. Absenciu liečia diablom konvencie a zaklínajú dymom falošnej šablóny. A propos — francúzska opera! Ale keď y konečne opera albánska!!!
- B. Dobré! Nielen Bizet a Gounod! Za Massenetom iste budú nasledovať aj ostatní dobrí Francúzi. Tým viac, že pre tento štýl má naša opera k dispozícii veľmi dobrých predstaviteľov — a že môžeme vidieť zase nových zahraničných umelcov.

5. Opera od M. P. Musorgského

- A. Je pravda, že sme neraz upozorňovali na dlhy našej opery aj v tomto smere. Ale práve teraz a v týchto dramaturgických kontextoch? Márne by ste tu hľadali profil, cieľ, líniu! Z každého rožku — trošku! Toto nedôstojné pobehovanie zaváňa mantinelizmom a len charakterizuje chaos, v ktorom sa topí loď našej opery.
- B. Toto dielo naozaj patri do repertoáru a vítam skutočnosť, že sa tam dostáva bez oficiálnych zákulisných diktátov, s ktorými sme sa, verím, navždy rozlúčili. Veľké umelecké dielo znovu zaznie na našej scéne. Prichádza tam len pre svoje kvality, prsto a samozrejme!

6. Opera od A. Berga

- A. Predčasné! Logický krach doterajšej veľikáскеj koncepcie našej opery, ale aj logický krach improvizácie v oblasti „kasových“ opier — a zrazu Berg! Umelci sa snažili, vydali zo seba čo už vydať mohli — ale celok? Omyl!
- B. Opera, ktorá zvládne A. Berga, podáva najlepši dôkaz, že napriek zakolísaniam (kto by tu u nás nezakolísal?) ideme dopredu! Základné diela opery XX. st. na našej scéne. Len nepravníci nechcú vidieť správnu hierarchiu hodnôt aj v tomto nastudovaní! Veľký deň našej opery — i celej kultúry. Ak tu niekto prehral, tak naše obecenstvo!

7. Nová opera od súčasného slovenského skladateľa

- A. Povinná daň domácej tvorbe? Vplyv ZSS, alebo priateľské styky a kontakty dramaturgie s týmto autorom (kde sú ostatní?) tu rozhodli? Alebo si v našej opere myslia, že takto vyriešia celý nástojčivý problém národnej opery? Momentálne existuje aspoň 10 nehraných slovenských opier. Sú v našej opere presvedčení, že vybrali tú najlepšiu? Poznajú všetky? (lebo ja som zatiaľ nemal možnosť!) A ešte čosi! Nechcem sa hrať na proroka, ale už dnes môžem vyhlásiť, že táto opera sa nedožije ani polovice repríz, ktoré dosiahnu u nás napr. talianski skladatelia. Myslite, že prázdny hľadiskom prispievate k vývoju slovenskej opernej kultúry?
- B. Radostné pokračovanie v tej najkrajšej tradícii našej opery. Nový autor, nové úspechy i problémy. Ale — bodaj by ich bolo viac!!!

Amen. Prosíme o prepáčenie čitateľa, ktorý nám môže oprávnenne vyčítať, že sme si celý experiment nezodpovedne vymysleli, že sme vytrhli opery z konkrétnych súvislostí a situácie v konkrétnom divadle a meste a v konkrétnom čase. Priznávame, že áno. Ale hneď aj skromne podotkneme, že presne taký postoj možno neraz vidieť pri akomkoľvek hodnotení dramaturgických plánov — nezáleží tak veľmi na tom, či už je diktovaný záujmom externým, alebo interným. To, pravda, nechce byť argumentom pre teóriu, že „všetko je v poriadku“.

BRANISLAV KRIŠKA

Niektoré problémy práce operného dramaturga

Situácia operného dramaturga u nás, v dnešnej zložitej situácii, nie je hodná závidi. Je terčom neustáleho tlaku (i nátlaku) z viacerých strán a jeho prácu posudzujú z celkom odlišných stanovísk.

Je tu predovšetkým vlastný názor dramaturga na stavbu dramaturgického plánu — taká ideálna predstava, ktorú potom postupne korigujú: šéf opery, možnosti súboru, požiadavky návštevníkov a ekonomické kritériá. Pretože ani jedno z týchto hľadísk nemožno negovať, stáva sa napokon dramaturgický plán nevyhnutne kompromisom. To sú napokon známe skutočnosti, otázkou je však to, do akej miery sa má od tej pôvodnej, ideálnej predstavy týmto tlakom ustupovať — a čo vlastne možno už za ústupok považovať, a čo nie.

Hádám všetky naše operné divadlá sa riadia zásadou, že v dramaturgickom pláne musí byť niekoľko „slágrov“, ktoré zaručene pritiahnu obecenstvo a umožnia divadlu ekonomicky uniesť aj tituly menej populárne, no z umeleckého hľadiska potrebné. Niektorí kritici zdôrazňujú, že práve interpretácii menej príťažlivých titulov (a to predovšetkým súčasným operám) majú divadlá venovať najviac umeleckého úsilia, a tak presvedčiť obecenstvo o kvalitách diela. Prax však ukazuje, že splnenie tejto požiadavky nestačí ani zďaleka k získaniu návštevníka. Spomeniem napr. z bratislavských inscenácií Menottiho Konzula, Brittenovho Alberta Herringa, či Bázlikovu operu Peter a Lucia, z košických Janáčkovu Pastorkyňu, Krejčího Zmätok v Efeze, alebo Szokolayovu Krvavú svadbu — všetko veľmi vydané a u kritiky zväčša úspešné inscenácie — a predsa pri nich hľadisko zívalo prázdnotou.

A vice versa — slabšie, či dokonca celkom zlé inscenácie Verdiho, či Pucciniho známych opier po mnoho sezón plnia hľadiská. To sú paradoxy, nad ktorými nemožno dnes už len tak mávať rukou a pripísať ich na konto dedičstva minulosti. Dvadsaťdva rokov sme ľudí usilovne vychovávali, sprístupňovali lacno, alebo dokonca zadarmo kultúrne hodnoty — a tak sa zdá, že celá táto snaha vyšla nazmar.

Žiadame od skladateľov, aby „držali prsty na pulze doby“, zachytávali vo svojich dielach súčasnosť — a keď potom výsledky ich zaiste poctivej a úpornej snahy predložíme adresátovi, ten ich odmieta, a to často dosť nevyberavým spôsobom. Prečo práve v opernom žánri drvivá väčšina divákov vôbec nie je ochotná akceptovať súčasnú operu, a najmä nie operu so súčasnou tematikou? Je to tým, že človek hľadá únik zo všednosti každodenného života, zo sveta prózy do sveta romantickejšieho, do sveta ilúzií? Že po nervovom vypätí, ktoré nám každý deň v tak hojnej miere poskytuje, nie je proste schopný intenzívne sa koncentrovať ešte aj pri umeleckom zážitku a prípadne dávať si znovu vybičovať nervy často drastickými prostriedkami súčasnej hudby? Alebo je príčina v tom, že pod vplyvom zafixovaných návykov cíti rozpor medzi hovorovou rečou a jej zhudobnenou podobou? Hľadať príčinu i b a v zanedbanej estetike výchovy mládeže by tiež nebolo odpoveďou na tieto otázky, lebo tieto problémy majú aj tam, kde estetická výchova je na vyššej úrovni.

Tieto otázky nechcú byť argumentom pre neuvádzanie súčasnej opernej tvorby na javiská, chcú však upozorniť na to, že nie je tak ľahké ju presadzovať, že je veľmi ťažké prerušať jej cestu k bežnému opernému návštevníkovi. Kritici poukazujú veľakrát ani nie tak na slabé zastúpenie súčasnej tvorby na dramaturgických plánoch, ako skôr na jej slabé zastúpenie v hracích plánoch divadiel — teda na plagáte. Táto skutočnosť hádam nikoho viac nemrzí ako práve pracovníkov divadiel, ktorí inscenácii súčasného

diela venujú veľa energie a pracujú na nej s maximálnou zodpovednosťou — i keď už vopred vedia, že ich práca nebude mať tú odozvu, čo by si zaslúžila. Ako však udržať takúto inscenáciu v repertoári, keď obvykle už prvá repríza býva poloprázdna? Kto si môže dnes dovoliť hrať pre prázdne hľadisko — a napokon, kto chce hrať pre prázdne hľadisko. Organizovať návštevu, nakomandovať na predstavenie študentov a robotníkov? Z toho sme, myslím si, už vyrástli, dosť škody sa týmto spôsobom narobilo už v minulosti. Lepší spôsob ako odradiť návštevníka od opery totiž nepoznáme!

Ako vidno, dramaturgický a hrací plán divadla sú dve veľmi rozdielne veci. Kým tá prvá môže vyzerať ešte celkom k svetlu, tú druhú už prakticky ani dramaturg, ani vedenie opery nemôžu podstatne ovplyvniť.

Problémy nie sú však iba so súčasnou operou. Sú aj s operou v našich časoch najpopulárnejšou — romantickou, resp. veristickou. Snahou každého dramaturga je aspoň rozšíriť paletu diel z tohto žánru, podať širší obraz tvorby aj takých komponistov, ako sú Verdi, Puccini, Donizetti a i. Už preto, že všetky tie Aidy, Traviaty, Toscy a Bohémy sú už zúfalo obohrané. Avšak uvedenie menej známych opier týchto autorov je z hľadiska návštevníckeho úspechu zasa len vždy rizikom...

Rizikom je aj každá inscenácia nemeckej romantickej opery, klasikov (Mozarta nevnímajúc), o barokovej opere ani nehovoriac. Paradoxná situácia vzniká aj pri uvádzaní komických opier. Kým na jednej strane ľudia vyhľadávajú zábavu, oddychové predstavenia (enormný záujem o operetu), komická opera ich zaujíma málo. Znovu by som mohol uviesť rad inscenácií bratislavských i košických, ktoré vyzneli naprázdno.

Ako nájsť východisko z tohto bludného kruhu? Myslím, že nám spasiteľný recept nedá nik. Kritici budú naďalej hájiť svoju pravdu — budú od dramaturgických plánov vyžadovať správnu proporionalitu, rovnomerné zastúpenie rôznych slohových období, významné zastúpenie našej i svetovej súčasnej tvorby, budú požadovať od dramaturgie novátorské činy. A na druhej strane bude obecenstvo ďalej chodiť hlavne na svojich Nabuccov, Carmen a Rigolettov a divadelní ekonómovia budú zasa trvať na tom, aby takéto tituly v dramaturgických a hracích plánoch prevažovali — a všetci budú mať svoju pravdu.

A dramaturgovia? Budú musieť ďalej hľadať zlatú strednú cestu a usilovať sa dať aj Bohu aj cisárovi, čo jeho je...

Teraz dovoľte ešte niekoľko slov o postavení dramaturgov v slovenských operných divadlách. Ani jedna z našich troch operných scén nemá dramaturga angažovaného na plný úväzok — to je dosť jasný dôkaz, že sa táto funkcia značne podceňuje. Pravda, úloh sa pre nich nájde dosť. Myslím si však, že pravá oblasť pôsobnosti dramaturga by nemala byť len v ideových rozboroch hier, starosti o programové bulletin, zabezpečení materiálov a propagácii premiér. Mal by byť osobnosťou, ktorá by v tesnej spolupráci s režisérmi a dirigentmi riešila umelecké problémy inscenácií a strážila — v širšom meradle tvár divadla. Stáva sa totiž veľmi často, že — najmä hosťujúci — režiséri a výtvarníci pristupujú k jednotlivým inscenáciám z rozličných — veľakrát diametrálne odlišných pozícií a nerešpektujú nijaké základné smerovanie divadla. Mal by to byť práve dramaturg — a u väčšiny zahraničných divadiel aj je — ktorý by sa snažil nájsť pre tieto inscenácie nejakého spoločného menovateľa. Nemyslím tým uniformitu jednotlivých predstavení — osobitosť každého tvorcu by mala byť zachovaná. Isté však je, že divadlá by sa takto mohli vyhnúť rôznym nepríjemným prekvapeniam, ak sa dajme tomu po vynikajúcej inscenácii na tom istom javisku zjaví bohapustý gýč, ktorý šokuje samotné vedenie divadla.

Do kompetencie dramaturga patria aj problémy prekladov operných libriet — a to je tiež jedna z veľkých bolestí našich inscenácií. No je to taká obširná otázka, že nie je možné zaoberať sa ňou v rámci tohto článku, a preto o tom hádam inokedy.

Roman Skřeppek

Nové formy počúvania hudby

JIRÍ PILKA

O tom, ako divák vníma hudbu v televízii sa napísalo už mnoho podnetných riadkov. Sú v nich roztrúsené zlaté zrnká pravdy, lenže utopené v mnohých dobových náladách, zbožných želaniach a do určitej miery pasívnych obavách. Mám pocit akýchsi rozpakov, keď sa k pisateľom takýchto riadkov pripojujem niekoľkými ďalšími stránkami, ale pokiaľ to bude v mojich silách, vyvarujem sa rôznych tvrdení hovoriacich všeobecne za diváka. Nazdávam sa, že diváka síce treba rešpektovať, no nemožno pasívne prijímať jeho pozície. To vždy vedie len k hrubému operacionalizmu. S úsmevom čítam niekedy tvrdenia o tom, čo divák prežíva, čo si myslí a čo si praje. Poctivo treba doznať, že o komplexe týchto problémov u nás veľa nevieme, že výskum bol veľmi obmedzený. Ak niekto začne operovať s listovými ohlasmi, je to rovnako málo smerodajné ako argumenty: „u nás v dome“, „u nás v rodine“, „všetci moji známi“ atď., atď. Dosiaľ neexistuje solídny a široký sociologický prieskum, ktorý by nebol len pasívnym sčítaním faktov, ale súčasne prieskumom psychológie diváka a predovšetkým múdrym hodnotením všetkého, čo sa prieskumom objaví. Pretože sám nie som v oveľa inej situácii ako predchádzajúci pisatelia — lebo o poslucháčovi viem rovnako málo ako ostatní — budem sa snažiť vyhnúť hodnoteniu zážitku hudby z televízneho posluhu. Zatiaľ môžeme zrátať rôzne vonkajšie fakty, ale zážitok ako reálny objekt nepoznáme nikto a je pokrytecké nahovárať si, že to, čo cítim ja, cítia a si všetci ostatní.

Premeny foriem počúvania sú trvalé, zákon vývoja tu platí ako vo všetkom ostatnom. Preto hudba v televízii nie je nijaký prevrat, je to len ďalší logický článok vývojovej reťaze, hoci niekedy sa považuje za div nie celkom nový konzum hudby. Je to naprostý omyl, lebo história priniesla už toľko foriem posluhu hudby, že by bolo trochu veľikáské prisudzovať hudbe, umocnenej obrazovkou, dajakú mimoriadnosť.

Najtradičnejší spôsob vnímania hudby možno charakterizovať ako počúvanie živej hudby. Ten však mal podobu veľmi rôznorodú. V klasickom zmysle slova je to koncert, opera, opereta, balet, revue, hudba hraná k tanču, hudba v kostole, hudba na promenádach. No zabúda sa, že stovky „koncertov“ odznali v domácnosti, a to po mnohé stáročia, že hudba sa hrala v salónoch, že kvarteta zneli na dedine, že veľké oratóriá i malé kantáty uvádzali vidiecke kostolíky. Živá hudba teda nie je vyhranenou záležitosťou prostredia na stretávanie väčších kolektívov, ale po stáročia je tiež predmetom intímneho, súkromného zážitku. Preto televízia v domácnosti (v zmysle hudba v domácnosti) nie je ničím novým.

predovšetkým V TELEVÍZII

Ak máme tradičnú formu počúvania charakterizovať teoreticky, možno ju určiť týmito faktami:

- a) je to forma priameho počúvania hudby,
- b) počúvanie hudby je podmienené vizuálne,
- c) hudobná produkcia pri spoločnom konzume závisí od spoločenského prostredia (koncertná sieň, operná budova atď.),
- d) hudobná produkcia menších typov nezávisí od prostredia (komorná hudba, sólová hra) — hrá sa kdekoľvek.

Druhú veľkú oblasť hudobného konzumu tvorí počúvanie reprodukovanej hudby, ktoré je prínosom 20. storočia. Myslím, že túto oblasť môžeme deliť na dva druhy: tradičné formy počúvania reprodukovanej hudby a nové formy počúvania reprodukovanej hudby.

K tradičným formám počítam počúvanie rádia, gramofónu, magnetofónu, tranzistorového rádia. Vysvetľovať konzum tejto hudby hádam netreba, je príliš samozrejmý. Rozdiel od nových foriem, ku ktorým počítam konzum hudby prostredníctvom filmu a televízie (historicky najmladšie formy), sa ukáže, keď urobíme teoretickú charakteristiku; tradičnú formu počúvania reprodukovanej hudby možno určiť takto:

- a) hudobné dielo je sprostredkované (nie je živé počúvanie),
- b) počúvanie nie je vizuálne podmienené,
- c) počúvanie akejkoľvek hudby je nezávislé od prostredia.

U nových foriem počúvania reprodukovanej hudby možno nájsť malú, no dôležitú odlišnosť:

- a) hudobné dielo sa sprostredkuje,
- b) počúvanie je vizuálne podmienené trvalou spojitostou s obrazom,
- c) počúvanie väčšinou nezávisí od spoločenského prostredia, pravda, nie bez výnimky. Čo do prostredia ide o kombináciu predchádzajúcich prvkov.

To je teda konštatovanie určitých premien vo forme konzumu hudby. Sú objektívne zistiteľné a vyplýva z nich niekoľko skromných, no jednako prehliadaných záverov.

Počúvanie hudby v televízii nie je prvou formou vizuálne podmieneného počúvania hudby. Je ním do veľkej miery konzum všetkej živej hudby a súčasne i konzum filmovej hudby. To je najzákladnejšie zistenie, proti ktorému existuje len téza poslucháčov so zavretými očami na koncerte — pre

nich nám stačia prsty na oboch rukách (ak nebudeme rátať tých, čo spia). Napokon so zavretými očami možno počúvať i televíziu alebo film — a to nielen hudbu, ale aj dialóg. „Zatvorené oči“ ako argument nepovažujem za správny, lebo je to čistá výnimka odporujúca predovšetkým biologickej závislosti sluchového a vizuálneho vnímania. V normálnych podmienkach jed-
no koriguje druhé a existuje v priamej závislosti.

Formy počúvania sa však uskutočňujú v rôznych podmienkach, majú rôz-
ny obsah a rôzne premeny v ďalších súvislostiach, než aké boli uvedené. Po-
kúsím sa niektoré z nich pripomenúť a nájsť súvislosti s predchádzajúcim
konštatovaním.

Základný zlom je, pochopiteľne, medzi hudbou živo predvádzanou a me-
dzi hudbou reprodukovanou. Nielen v samotnom fakte svedectva živého
umeleckého výkonu a neosobnosti a trvalej opakovateľnosti záznamu bezo
zmeny, čo je rozdielnosť týchto sfér na prvý pohľad zrejme, ale v inom
aspekte, ktorý sa zvykne prehliadnúť.

Reprodukovaná hudba, presnejšie povedané hudobný záznam, vytvorenie
hudobnej konzervy, neoddelilo konzumenta hudby len od toho, kto ju in-
terpretuje, ale zrušilo i celý rad iných skutočností. Predovšetkým sa hudba
stala v krátkom čase celkom nezávislá nielen od prostredia, ale aj od kra-
jiny, miesta a technických okolností spoločenskej povahy (koncertná sieň).
Stala sa ľahko a okamžite „sťahovateľná“, vytvorili sa predpoklady pre zru-
šenie národných, triednych, sociálnych a kultúrnych hraníc. Vrcholné vý-
kony, najlepšie orchestrálne, sólistov, najlepšie nahrávky možno počuť
prakticky kdekoľvek. Toto „kdekoľvek“ je veľmi dôležité, lebo hudba bola
od vynálezu „konzervy“ závislá od možnosti dopravy najlepších umelcov,
od prítomnosti umeleckých telies atď.

S týmto faktom úzko súvisí ďalšia skutočnosť, že sa naprosto zmenili so-
ciálne relácie uplatňované v minulých storočiach. Aj keď sa to nestalo na-
raz a všade, možno povedať s istou voľnosťou, že dnes je každá hudba do-
stupná každému. Minimálne každému, kto vlastní rádio, kto môže ísť do
verejnej miestnosti, kde hrá rádio alebo gramofón (a to je prakticky každá
reštaurácia). Hudba všetkého druhu sa stáva otázkou voľby, nie možnosti
alebo nemožnosti. Zapríčinil to, pochopiteľne, predovšetkým, rozhlas, ktorý
nie je tak finančne exkluzívnym zariadením ako gramofón a gramofónová
platňa alebo magnetofón. Vynímajúc celkom zaostalé krajiny je dnes roz-
hlas prakticky všade a hudba všetkých žánrov (v medziach úrovne progra-
movania) všetkým dostupná. Je samozrejmé, že v takej fáze sa stáva dôle-
žitou otázkou výchovy počúvania hudby, pretože všeobecné sprístupnenie
maximálnych hodnôt prinieslo i mnoho problémov negatívneho rázu.

Odstránením sociálnych bariér v prístupe k hudbe padli aj určité prvky
záväznosti a nárokov, ktoré si vynucovalo živé počúvanie. Živé počúvanie
nie je otázkou kvality poslucháča, ale i jeho rozhodnutia obetovať väčší diel
času než je dĺžka samotnej hudby (časová réžia živo konzumovanej hudby
je asi dvojnásobná alebo najmenej o 50 % vyššia než pri čistom počúvaní),
obetovať peniaze (vstupné), oblieť sa do spoločenských šiat, prijať v sále
alebo hľadisku určené miesto atď. Na jednej strane sústava týchto nárokov
vytvára prekážky pre celý rad ľudí (predtým aspekt finančný, dnes veľmi
často nedostatok času), na druhej strane však rastie záväznosť. Vlastný
konzum hudby trval len 50 až 75 % časového bloku, kde ostatné hodiny
slúžili vlastne ako príprava a doznenie zážitku, prispievali teda k úrovni
posluchu.

Pravda, rozpory možno rozoberať ďalej, lebo živé počúvanie hudby nie-
kedy prináša nevýhody: sála má zlú akustiku, zvolené miesto je nevhodné,
poslucháči sú nepokojní, úroveň interpretácie je slabá, vstupné náročné,
prostredie, v ktorom sa koná koncert, je niekedy neinšpiratívne alebo
núdzové. Reprodukovaná hudba dáva možnosť dokonalého záznamu diela,
poskytuje najlepšie výkony, intimitu súkromia, sme zbavení rozptyľujúcej
spoločnosti, máme možnosť voľby repertoáru (gramofón, magnetofón) po-
dľa nálady atď.

Pasíva a aktíva sú na obidvoch stranách a dnes je už otázkou, nakoľko
priame počúvanie hudby v opere a na koncerte prináša len kladné prvky.
Negatívnych zložiek je až dosť na to, aby sme mohli uvažovať o tom, že re-
produkovaná hudba sa dostáva vo svojom pôsobení na rovnakú úroveň ako
živé vnímanie skladby.

Dôležitým faktorom je tiež „svetovosť hudobnej súťaže“ v zmysle kvalít.
Dnes je už každému dostupný najlepší výkon v každom hudobnom odbore,
prinajmenšom aspoň výkony v hornej kvalitatívnej triede. To je veľká ne-
výhoda pre živo vnímanú hudbu, pretože tá z čiste praktických dôvodov
uplatňuje nevyhnutne aj priemer. Nie je mysliteľné pracovať v opernej a
koncertnej dramaturgii len so špičkami. Pravda, je celkom nemysliteľné
pracovať s priemerom v rámci reprodukovanej hudby, lebo tam je súťaž
príliš náročná. Pokiaľ nie je priamo zmyslom programu v televízii, aby obo-
známil s amatérskym hnutím, aby reportoval dajakú miestnu umeleckú
udalosť, tak má sledovať len maximá, pretože poslucháč zaujímavý sa
o hudbu má tieto maximá už v ponuke rozhlasu, gramofónových platní a do
určitej miery aj na koncertoch.

Pri konzume reprodukovanej hudby treba vziať do úvahy i otázku štyli-
zácie — a to najmä u hudby vizuálne podmienenej. Dnes je už dobre známe,
že miera štylizácie prináša nevyhnutnosť zrýchlenia tempa (napr. kreslený
film má priebeh oveľa rýchlejší než tenže námet realizovaný ako hraný
film). To sa týka bezprostredne predovšetkým opery reprodukovanej fil-
mom alebo televíziou. Jedine v prípade obsahovo zvlášť pútavého alebo ob-
ľúbeného diela alebo pri svetovom interpretačnom výkone, dokáže umelec-
ká hodnota zrušiť pocit potreby zrýchlenia časového postupu. Pravda, to je
problém zložitejší, ktorý tu nemožno podrobnejšie rozvádzať.

Pri počúvaní reprodukovanej hudby je otázka kvality veľmi dôležitá, lebo
reprodukovaná hudba je každú minútu v súťaži s inými možnosťami zúžit-
kovania času. Gramofónovú platňu možno zastaviť, televízor a rádio vypnúť,
no na koncerte možno len pozeráť na strop, pretože niet inej voľby (aspoň
na určitý čas).

Bolo by ešte potrebné zhodnotiť psychický proces zážitku, ale už som
naznačil, že zatiaľ je to nemožné. Chcel by som k tomu uviesť len niekoľko
okrajových konštatovaní. Tvrdí sa napr. že poslucháča na koncerte ovplyv-
ňuje a zväzda sugescia celého prostredia a predovšetkým spoločenské kon-
vencie, že sa proste musí prispôsobiť a nemôže sa podstatnejšie odlišiť —
utiecť z koncertu, odmietnuť celý program. Vystavil by sa tým určitejšie spo-
ločenskej kritike alebo by v ňom vznikol pocit trápnosti. Preto vníma hud-
bu pod určitým tlakom. Pri televízore je poslucháč suverénnym sudcom
oproti tlaku spoločenskej konvencie. Môže hocikedy rozhodnúť, že
operu „vyhodí“ zo svojho bytu atď. To je iste pravda, ale kde je povedané,
že tenže divák nie je pod tlakom inej konvencie, silne pôsobiacej: odpoze-
rať väčšinu programu? Alebo konvencií vládnúcich v jeho rodine? Konven-

cie debát nasledujúceho dňa o televíznom programe atď.? Každé z uvádzaných tvrdení má svoju pravdu a treba ho brať vážne, lenže nepoznáme to najhlavnejšie: reláciu skutočností, ich podmienenosť a závislosť v rôznych situáciách. Hovoriť teda, že náš divák je taký alebo onaký je dnes utópiou.

Môj osobný názor je, pravda ten, že aj pri dokonalej znalosti diváka a jeho reakcií ostávame stále na pol ceste, lebo cieľom nemôže byť poznanie diváka a prispôbenie sa mu, ale predovšetkým poznanie toho, čo potrebuje, čoho je schopný, kam ho chceme doviest, čo je cieľom programu. To je druhá a dôležitejšia polovica, pretože tú môžeme poznať už teraz — bez prieskumu diváka. Ďalších záverov sa, pravda, vzdávam, lebo na poli teórie majú hypotézy len hypotetickú cenu a lepšie je držať sa faktov.

Rád by som sa dotkol ešte ďalšieho problému, ktorý chce vidieť počúvanie hudby nie ako proces okamžiku, ale ako súčasť celého vnímania a ako proces kontaktu s celou osobnosťou diváka.

Bolo by omylom sa nazdávať, že hudba sa počúva len „an sich“ ako taká alebo, že jej počúvanie je podmienené len výchovou k hudobnosti.

Výchova k hudobnosti je veľmi dôležitá, lenže netreba mať v tejto sfére toľko obáv, lebo sa domnievam, že u nás nie je v princípe problém s hudobným vnímaním. Problém sa javí skôr vo voľbe hudobných kvalít alebo v šírke hudobného záujmu, ale hovoriť o upadajúcej hudobnosti je nezmysel. Stačí, ak si pripomenieme, akou masovou a živelnou lavínou sa stal big beat, ako hlad po gitare ovplyvnil priemyselnú výrobu, tlač, gramofónové nahrávky, televíziu a rozhlas. Neuvažujme o kvalite a skonštatujme fakt, že vlna hladu po prístupnej a živeľnej hudbe nepriznala už dlhé roky tak lavinovitú expozíciu ako pred niekoľko málo rokmi. Keby mali naši kultúrni pracovníci možnosť včas počítať s takouto situáciou (a možno aj tie nové dosť ľahko predvídať) a ovplyvňovať ju, dalo by sa celé hnutie využiť účelnejšie a bez toľkých výstrelkov. Pretože mnohí z nich však neboli dosť prezieraví alebo dosť informovaní, boli prekvapení lavínou big beatovej vlny. No nechajme stranou minulosť, konštatujme len sám fakt, že hudobnosť je stále prítomná, že otázkou je jej kultivácia, rozširovanie obzorov a predvídanie jej premien.

Hudba sa mimo vlastného hudobného citu a jeho kultúrnosti vníma na pozadí spoločenského hudobného povedomia. Rád by som tento termín bližšie vysvetlil.

Kto sa nikdy nezaujímal o futbal a potom navštívi najlepší medzinárodný zápas, môže sa celkom nemilosrdne nudiť, pretože nemá porovnávacie meradlá, nepozná význam zápasu, nepozná osoby v ňom zúčastnené. To platí o každom odvetví ľudskej činnosti: musí byť začlenené do „pravidiel“, musí mať možnosť vytvárať meradlá a porovnávací materiál. Kto pôjde na Beethovenovu 9. symfóniu a bude to jeho prvý koncert v živote, bude možno hudbou dojatý, ale ak nepozná predchádzajúce Beethovenove symfónie a hudbu starších čias, vôbec si neuvedomí, v čom je celá hodnota Beethovenovho diela. Je to asi taká situácia, ako keď sa náš poslucháč ocitne pred arabskou, čínskou alebo indickou hudbou po prvý raz. Všetky skladby mu budú splývať a zážitok bude charakterizovaný asi slovami: exotické, zaujímavé, zvláštne. Pritom môže počuť vedľa seba pohrebnú skladbu, ľúbostnú pieseň alebo ľudový tanec a nebude schopný sa hneď orientovať.

Mnoho poslucháčov hudby v televízii sa preto hnevá na uvádzanie vážnej hudby nie preto, že je netelevízna, pomalá alebo zdĺhavá, ale preto, že mnohí z nich pred ňou stoja presne tak ako pred čínskou alebo arabskou hud-

bou. Je to nezrozumiteľné exotikum. Búria sa preto nie proti hudbe v televízii, ale proti hudbe určitého typu vôbec. Je potom naivné z takých reakcií vyvodzovať, že hudba nie je vhodná pre televíziu, lebo tí istí ľudia ju odmietajú aj v rozhlase (hoci teoretikovia radi tvrdia, že symfonická hudba napr. patrí len do rozhlasu).

Čo z toho všetkého vyplýva? Nevyhnutnosť hudobnej výchovy, nevyhnutnosť poučovať poslucháčov, aby rozumeli hudbe? Nie, hoci ani túto formu neslobodno obísť. Rozhodne však nie je jediná a ani východisková. Za najdôležitejšie považujem vytvorenie spoločenského hudobného povedomia. Dať totiž poslucháčovi možnosť desiatok zaujímavých informácií o hudobnom svete, vytvoriť povedomie o úspechoch a prehrách, fixovať niektoré významné mená, dať nahliadnuť do osobného života umelcov, konfrontovať názory, zverejňovať spory, pripravovať sviatočným dielam sviatočné uvedenie atď. Len na pozadí týchto záchytných bodov vznikajú záľuby, túžby, meradlá, priania a chute. Ich prostredníctvom možno tiež uskutočňovať kultiváciu poslucháča, takmer nepostrehnuteľnú a nenásilnú, ich prostredníctvom sa stane hudobný život drámou, ktorá stojí za to byť sledovanou, skladba nadobudne širší zmysel, hostovanie umelca sa stane udalosťou atď.

Bolo by naprostým omylom, keby sa niekto nazdával, že mám v tejto súvislosti na mysli len vážnu hudbu. Vytváranie zázemia skúseností potrebujú i malé žánre, a to veľmi nevyhnutne. Nie preto, aby sme poslucháča lákali k počúvaniu hudby, ale preto, aby sme ich učili hudbu rozlišovať. Opäť jedine touto cestou sa vytvárajú meradlá, záplava hudby sa triedi do skupín a kvalít, objavuje sa porovnávanie a nároky. To môže poslucháča vytrhnúť z primitívneho obdivovania všetkého a viesť ho ďalej. Cesta za kvalitou preto prebieha vo všetkých odboroch, je ľahostajné, kde kto začína a štartuje svoju cestu k umeniu.

Na záver by som rád skonštatoval len toľko, že televízia dáva možnosť počúvania reprodukovanej, vizuálne podmienenej hudby. Potrebuje preto čo najlepší výber hodnôt. No súčasne musí pre svoje čisto hudobné programy svojich divákov pripravovať, viesť ich k náročnosti a všestrannosti. Počúvanie hudby v televízii je novým článkom v mnohých jeho formách. Má mnoho predností, ktoré môžu pomôcť hudbe i poslucháčom, pokiaľ sa budú využívať.

Jiří Pilka

SÚČASNÉ

interpretačné problémy organovej tvorby

LADISLAV DÓŠA

Medzinárodné úspechy i domáce vystúpenia objektívne dokazujú, že máme oveľa väčší počet organistov-umelcov mimoriadnych kvalít ako kedykoľvek predtým. Pokiaľ ide o interpretačné problémy v užšom zmysle (štýlovosť, tempo, artikulácia atď.), na našich vysokých školách dobre poznajú svetový vývoj. Objektívny základ týchto úspechov: štátna podpora, inštitučné zakotvenie umeleckých škôl. Subjektívne faktory (ktoré nevyplyvajú automaticky z existencie škôl): kvalitné vedenie a prekvapujúco veľký počet nadaných žiakov, najmä v Prahe.

S dokonalou technickou pripravenosťou však ostro kontrastuje úroveň a možnosti zvukovej realizácie. Umelci chcú koncertovať a nakoniec sú ochotní hrať na akomkoľvek nástroji. Ide o závažný problém, lebo nevhodný nástroj môže zdiskreditovať celé organové umenie, jednak vzniká umelecko-morálny problém: nedostatok vhodných registrov núti „prispôbovať“ registráciu do takej miery, že z pôvodnej skladby ostane iba torzo.

Zhrňme objektívne a subjektívne príčiny tejto menej radostnej situácie: nie sú prostriedky, chýba inštitúcia pre výskum organovej zvukovosti a neprejavuje sa koordinované úsilie zo strany organových umelcov. Teoreticky sa síce opierame o zahraničné (presnejšie: nemecké) skúsenosti, no tie nám — pokiaľ ide o koncepciu — nepomôžu prekonať stagnáciu. Nemci majú stovky veľkých miest, stovky veľkých chrámov a práve toľko veľkých organov, historických i celkom moderných. Veľké organy sú viac-menej univerzálne použiteľné na koncertovanie, sú quasi nositeľmi organovej kultúry. Pritom nemecká organológia bola v tomto storočí veľmi aktívna (odtiaľ ostatne jej sugestívny vplyv): presadila Werkprinzip proti romantickému organu a dnes presadzuje návrat k mechanickej traktúre, neustále zlepšuje intonáciu registrov a pod. No tento smer zdokonaľovania — z hľadiska koncertnej praxe — má zmysel iba pri existencii veľkých nástrojov, kde pri veľkom výbere registrov otázka systému je nakoniec ľahostajná. Zmenšovaním organa sa však rýchle zužuje okruh skladieb, ktoré možno seriózne reprodukovať.

Premietnime si tieto poznatky na naše pomery, špeciálne na Slovensku. Bratislava dostala veľký, 86-registrový organ, no nikde na Slovensku nemožno ani perspektívne postaviť ďalší nástroj podobnej veľkosti (z priestorových dôvodov). I keby sa v širšom meradle zaviedlo koncertovanie v kostoloch, nájdeme iba veľmi málo nástrojov vyba-

vených pre autentický prednes náročnejších skladieb. Celý povojnový vývoj u nás, systematické úsilie o výchovu vysokoškolsky vzdelaných umelcov špecializovaných výlučne pre koncertnú hru na organe, však naznačovalo iný smer: tendenciu širokého rozvoja samostatného organového interpretačného umenia. K tomuto procesu by logicky patrila výstavba koncertných organov mimo kostolov. Odhladiac od finančného zabezpečenia je to predovšetkým problém priestoru. Ak má organ v Redute objem niekoľko sto kubických metrov, v kultúrnej sieni vidieckeho mesta možno počítať sotva s desatinou tohto priestoru. Nástroj takejto veľkosti pri aplikovaní dnes platného systému by bol milou hračkou, štýlovým komorným nástrojom, ale vcelku by nemohol súťažiť ani s organmi miestnych kostolov. Organisti by privítali aj takéto nástroje, no mohli by na nich interpretovať len zlomok organovej tvorby.

To sú v krátkosti špeciálne československé problémy organovej interpretácie, ktoré zrejme vyžadujú špeciálne riešenie. Uvedené okolnosti hovoria proti tomu, aby sme sa spoliehali na prax Nemcov, ktorí sa — v snahe o ideálny organ v ideálnych podmienkach — rozhodli pre zachovanie klasického vzoru aj v technickom riešení. Potrebujeme osobitný koncertný typ organa, ktorý by vychádzal z potrieb celej organovej tvorby (nie len barokovej, ako je to dnes). Nejde tu o podceňovanie výsledkov nemeckej organológie. Keby sme mali na Slovensku aspoň perspektívnu možnosť vybudovať päť-šesť veľkých koncertných organov, pravdepodobne by sme sa tiež venovali detailným problémom, a nie hľadaniu novej koncepcie. Takto však existujú iba dve alternatívy: buď vytvoríme pružnejší, efektívnejší systém, alebo organy ostanú iba ozdobou kostolov, resp. koncertnej siene v Redute. V tom prípade by bolo užitočnejšie sústrediť pozornosť na prispôbenie najlepších existujúcich chrámových organov pre potreby súčasnej koncertnej praxe, čo je nielen náročná, komplikovaná a nákladná vec.

Akákoľvek nová koncepcia vyžaduje oddeliť otázku organovej zvukovosti od technického systému. Je to vzrušujúci problém a jeho analýza odhalí prekvapujúce fakty a možnosti.

HESLÁ A PRAX

Umelecké smery často formulujú svoj postoj k estetickým otázkam duchaplnými, no nie vždy celkom pravdivými heslami. Napr. dobrý je ten organ, na ktorom možno hrať Bacha. Toto heslo bolo výstižné v boji proti romantickému organu, no dnes možno hrať Bacha aj na najmenších organoch a problémy sa začínajú práve pri interpretácii celej neskoršej tvorby. Vnútorné zákonitosti barokovej zvukovosti sú dnes všeobecne známe a tieto otázky patria už skôr do oblasti výrobných praxe (intonácia registrov). Baroková hudba je voči organu obdivuhodne nenáročná, vyžaduje iba niekoľko základných kombinácií: 1. pleno, 2. komorné pleno, 3. sólová melódia s flautovým sprievodom, 4. triová hra a prípadne ešte 2—3 menej vyhranené zostavy. Z hľadiska barokovej hudby teda nie je kvalitatívny rozdiel medzi veľkým a malým organom (veľký organ je len dynamicky silnejší a jednotlivé funkčné zostavy sú farebne bohatšie). Mnohí — najmä nemeckí — organisti sa preto dodnes držia hesla: bachovská hudba je vzorom pre komponovanie organových skladieb, lebo je v súlade s technikou nástroja. Aj toto heslo je jednostranné. Odhladiac od rozšírenia technických možností nástrojov, dôležité je, že barokové skladby boli v súlade s technikou organa bez toho, že by sa priecili celej vtedajšej hudbe (vokálna aj inštrumentálna hudba používala tiež iba niekoľko zvukových plôch), teda svojho času reprezentovali súčasnú hudbu. Organisti neskorších dôb zistili, že ak organ nebude schopný reprodukovať súčasnú hudbu, stane sa zbytočným ako mnohé iné nástroje barokovej doby. Preto bolo toľko pokusov o prispôbenie organa vývoju hudby (dnes sa, žiaľ, zdôrazňuje iba negatívna stránka tohto vývoja: opustenie barokového vzoru). Až v 20. storočí — paralelne s trvalým ochabnutím záujmu o súčasnú hudbu —

vznikla všeobecná záľuba predvážať hudbu minulých epôch, a to v štýlove čoraz dokonalejšej podobe. V rámci tohto snaženia vzkriesili barokový organ, no tým len oddialili riešenie skutočne zásadnej otázky, či je organ iba historický nástroj, alebo je schopný plynule sa vyvíjať. 20. storočie dokázalo iba to, že baroková tvorba znie najlepšie na štýlových nástrojoch (čo je nakoniec samozrejmé), ale ignorovalo fakt, že všetkým pobachovským reformátorom išlo o to, aby sa vyrovnali s novými požiadavkami.

AKO BY TO BOLO BEZ WERKPRINZIPU?

Konfrontujeme teraz interpretačné požiadavky s existenciou tzv. Werkprinzipu. Tento princíp vyrástol z technických a priestorových daností starodávnych kostolných organov a neskôr ho kodifikovali ako štýlový faktor. Pri priestorovom obmedzení však pociťujeme ako veľkú nevýhodu to, že napr. trojmanuálový organ s pedálom sa drobí na štyri malé celky. Najdôležitejšie registre musia byť v každom Werku (stroji), teda možnosť diferencovanejšieho disponovania registrov je minimálna. Kontrastovosť strojov (s výnimkou Pozitívu ako komorného celku proti Hlavnému stroju) je viac-menej samoučelná, pretože organová literatúra sa prakticky nepodriaďuje týmto kontrastom, ktoré sa napokon u každého nástroja javia ináč. Praktická interpretácia vyžaduje možnosť výberu registrov podľa okamžitej potreby, a to na manuáli, ktorý je v danej chvíli ešte voľný. V tom je skutočný problém organistov! Stojí ešte za zmienku, že mnohé skladby (počnúc romantikou až podnes) vyžadujú dynamické stupňovanie pomocou striedania manuálov. Zmena charakteru v takýchto prípadoch pôsobí priam rušivo.

(Poznámka: Klaviatúry francúzskych organov majú oveľa presnejšie vymedzené funkcie a skladatelia sa tomu prispôbujú. U nás však francúzske organy nemáme.)

Ak nám nejde nadovšetko o aplikovanie klasického technického systému, opustenie Werkprinzipu by prinieslo mnohé výhody. Aspoň informatívny príklad: 20 manuálových registrov trojmanuálového organa by sme nerozdelili do troch malých celkov, ale disponovali by sme jediným 20-registrovým celkom a všetky registre by boli k dispozícii na každom manuáli. Praktické využívanie registrov by bolo pružnejšie a menzuračné spektrum by bolo bez nápadných medzier, príznačných pre dnešné organy.

ÚČELNÉ VYUŽITIE PÍŠŤALOVÉHO MATERIÁLU

Ak spomenieme použitie jedného radu píšťal vo viacerých registroch, organisti automaticky myslia na tzv. multiplex-systém. V skutočnosti však pokusy o využitie píšťal niektorého registra aj v inom manuáli, resp. pedáli sú skoro tak staré ako organ samotný. Oddávna sa robili spojky, neskôr transmisie, oktavové spojky atď., pretože organári cítili, že klasický systém ovládania, kde každá píšťala je viazaná na niektorý manuál a v rámci neho na jediný kláves, je zúfale neefektívny. Multiplex-systém zaviedol priame elektromagnetické ovládanie každej píšťaly a výnimočne sa robili pokusy využiť túto technickú možnosť do absurdnej miery, čiže napr. nahradiť celý princípálový zbor jediným radom píšťal. Toto, pochopiteľne, vyvolalo prudkú reakciu zo strany organológov.

Dnes — poznajúc zákonitosti klasickej zvukovosti — bolo by užitočné zaujať nový, trpezlivý postoj k otázke viacnásobného využívania píšťal. Dnešné organy napr. trpia na nedostatok 8-stopových registrov. Základom registrovej zostavy je často jediný Kryt 8, bez ohľadu na požiadavky štýlu alebo skladateľa. Už možnosť použitia v organe aj tak zastúpených 4-stopových, prípadne 2-stopových registrov vo funkcii 8-stopového registra by znamenala účinnú pomoc. Pozrime sa na praktické potreby koncertujúcich umelcov! Organová tvorba počnúc 19. storočím nevyžaduje pevne vyhranené registrové zostavy, ale možnosť registrovať aj v jemnej dynamike a podľa žiadanej farby. Je ľa-

hostajná voči vnútorným zákonitostiam klasickej zvukovej pyramídy, naproti tomu neznáša jednostrannú prevahu alikvotných registrov pri dynamickom stupňovaní (dnes to ináč nejde). Existuje teda veľa skladieb a veľa registrov, u ktorých použitie píšťal podľa potreby v 8-stopovej alebo v 4-stopovej (u jemnejších aj v 2-stopovej) podobe by nebolo nijako na závädu. Tento problém by už pravdepodobne dávno neexistoval, nebyť tradičného technického systému a historizujúceho postoja Nemcov, ktorí po znovobjavení barokovej zvukovosti sa zriekli ďalších pokusov, pokiaľ ide o princíp ovládania (zakoníte sa to prejavuje v ich jednostrannej, klasicizujúcej tvorbe).

ZA KODIFIKOVANIE NOVÝCH POJMOV

„Klasickou“ nevýhodou organa je aj kvantitatívna neurčitost nástroja a jednotlivých registrov. Komponovať pre organ znamená asi toľko, ako komponovať v duchu pre veľký orchester, ale počítať s tým, že skladbu prípadne bude hrať sláčikové kvarteto alebo dychočka. Pravda, Werkprinzip a priori zaručuje potreby nemeckej barokovej tvorby, no dnešná interpretačná a kompozičná prax by vyžadovala kodifikovať oveľa širšie potreby, teda konkretizovať pojem „koncertný organ“.

„Koncertný organ“ by mal pomôcť likvidovať kvalitatívny rozdiel medzi priestorovo malým a veľkým nástrojom, ako to urobila (no len pre svoju tvorbu!) baroková doba. Ako zvukový základ by bolo treba kodifikovať pojem klasického princípálu (ideálny princípál barokového Hlavného stroja). Vo väčšej sieni by bol tento princípál slabý, takže by sme pridali ešte jeden, prípadne dva širšie princípály. Ostatné princípály (napr. ešte 4 rady) by bol postupne užšie, takže posledný by susedil s jemným sláčikovým registrom (Aeolína). Potrebujeme ďalej výrazný sólový register (napr. kónická Gamba). Flauty podľa konštrukčných typov, ale dynamicky presne odstupňované. Z troch radov alikvotných píšťal by sme dostali kvinty a tercie v trojakej dynamike. Ku každému princípálu má patriť menzuračne nadväzujúca mixtúra (teda od širokej pedálovej mixtúry až po jemný cymbel; dokonca aj Aeolína by mala svoju Harmoniu aethereu). Poradie jazykových registrov: šalmajový register, trúbka a ďalšie podľa možnosti.

Koncertný organ by mal mať zásadne 3 manuály. V každom by boli k dispozícii všetky registre, no nie v tradičnom poradí, ale podľa kodifikovaných registrových typov. Register, ktoré sa dajú použiť aj ako vyššie znejúce, by sme „multiplikovali“ hneď na mieste. Teda poradie by vyzeralo napr. takto: (Taliansky princípál 8'; Rohový princípál 8'); Klasický princípál 8', 4'; 2. princ. 8', 4', 2'; 3. princ. 8', 4', 2' a tak pokračujúc až po 5., najvyšší princípál. Ďalšie poradie: Aeolína 8', 4'; Gamba 8'; päť flautových typov, počnúc Flautou dutou a končiac najjemnejším druhom, potom 3 dynamicky odstupňované rady alikvotných píšťal (asi 10 registrov), ďalej mixtúry (podľa počtu princípálov) a nakoniec 2—3 jazykové registre, každý v 8-stopovej a 4-stopovej podobe. Registrové sklopky by boli v troch radoch nad sebou, každý rad by patril k príslušnému manuálu. Takto by sme na prvý pohľad videli, či sú manuály registrované kontrastne alebo len dynamicky odlišene.

Uvedený príklad predstavuje 16—17 základných registrových typov plus alikvotné registre a mixtúry, ktoré však vyžadujú minimálny priestor. Na každom manuáli by sme mali k dispozícii všetkých 55—60 registrov, no — vďaka diferencovaným princípálom a mixtúram — prakticky vždy by sme mohli vyberať samostatné (teda súčasne nemultiplikované) registre. Pokiaľ ide o pedál, existuje jediný teoretický problém: samostatnosť pri hre vo ff. Dosiahneme ju masívnejším základným registrom a nízkou, ale priaznivou mixtúrou (k tomu slúži najširší princípál a jeho mixtúra). K otázke žalúzií: Všetky princípály (alebo počnúc klasickým) a ich mixtúry by boli vonku, ostatné registre v žalúzievej skrini, prípadne jazyky a alikvoty v osobitnej skrini. O technických pomôc-

KOMORNÁ HUDBA ZAJTRA

LADISLAV KUPKOVIČ

Ako všetky formy predvádzania hudby — i komorná hudba sa dostáva dnes do akejsi krízy. Komorné obsadenia, ktoré sa v priebehu pomerne dlhého vývoja ustálili a pre jestvovanie ktorých sú dnes ustálené optimálne podmienky — platí to rovnako pre bohatosť literatúry ako i pre spoločenský záujem — prestávajú vzrušovať našu predstavivosť. Toto možno povedať tak o skladateľoch, ako aj o poslucháčoch, a dá sa predpokladať, že tieto optimálne podmienky už čoskoro nebudú môcť ospravedlniť ich existenciu. Aspoň nie v tých proporciách, v akých ich poznáme dnes.

Dnes totiž existuje veľmi veľa sláčikových kvartetov, klavírnych trií, dychových kvintetov; na druhej strane existuje veľmi málo súborov zložených napr. z jednej violy, jedného klavíru, jedného elektrónia a jedného tamtamu¹. Existuje málo súborov zložených z jedného kontrabasu, jedného trombónu, dvoch bicích a organu². Dá sa predpokladať, že počet súborov zložených z tak výhradného obsadenia nebude taký veľký, aby autorov vyprovokoval k dostatočne širokej literatúrnej základni, takže súbory nebudú mať čo hrať. Vznikne paradoxná situácia: pre obsadenia už neaktuálne bude dosť literatúry, pre obsadenia aktuálne jej bude veľmi málo. Ako túto situáciu riešiť?

¹ — Obsadenie Stockhausenovho komorného teamu pri kolínskom rozhlase. Pozn. redakcie.

² — Nové obsadenie Hudby dneška. Poznámka redakcie.

kach iba toľko: musia byť na úrovni našej doby (ideál: aby sa registrovalo len pred koncertom a cez prestávku).

Záverom ešte toľko: Kodifikovanie takejto koncepcie, predstavujúcej „kompletné minimum“, by poskytlo základ pre teoretické a hlavne experimentálne zdokonaľovanie organa bez osudnej závislosti od veľkosti priestoru. Pri každom čiastkovom zlepšení by sa malo vychádzať výlučne z potrieb interpretácie. Doteraz príliš jednostranne dominovala technická stránka, ona určovala (a v podstate obmedzovala) zvukové možnosti nástrojov. Napr. aj multiplex-systém aplikovali iba ako technickú záležitosť bez akejkoľvek umeleckej koncepcie. S malým počtom píšťal chceli napodobniť normálny organ aj s jeho tradičnými nedostatkami, podľa uctievaného vzoru, dokonca aj v umelom rozlišovní manuálov. Keď potom k tomu pristúpili ešte aj zvukové nedostatky takéhoto organa, zdiskreditovali sa celkom nielen samotný systém, ale, žiaľ, aj všetky snahy o aplikovanie moderného ovládacieho systému.

Nejde mi teda o opakovanie dávnejších živelných pokusov. Bol by som rád, keby tí, čo dôverne poznajú organ a zákonitosti jeho zvukovosti, pochopili potrebu nového, tentoraz výlučne umeleckého prístupu k otázke technického systému a jeho vzťahu k možnostiam koncertného uplatnenia organa.

LADISLAV DOŠA

Problém totiž treba vidieť komplexne; Nová hudba nechce nahradiť staré konvencie podobnými novými, ale inými novými. V starej hudbe vznik napr. sláčikového kvarteta ako najrozšírenejšieho obsadenia mal niekoľko príčin. Sláčikové nástroje boli rozšírenejšie ako napr. dychové alebo bicie; v čase, keď sa utváralo obsadenie, boli oveľa tvárnejším materiálom (porovnajme v klasických symfóniách, ktoré vznikali paralelne s prvými kvartetami, úlohu dychových a sláčikových nástrojov!), magický počet — 4 bol významný, pretože práve 4-hlas bol napr. ideálny i pre abstraktové vzťahy tonálnej harmónie. Inštrumentálny a sonický zreteľ stál na poslednom mieste. Hudobnú ideu v pôvodnej absolútnej nenástrojovej podobe bolo potrebné — žiaľ! — uzemštiť a sláčikové nástroje boli na to najvhodnejšie. Atd. atď.

Súčasnnosť stavia oveľa viac na zvukovom pôvabe komorného obsadenia. Ideálne obsadenie novej doby nebudú celkom iste predstavovať štyri nástroje tej istej inštrumentálnej skupiny (hoci i taká kombinácia zaiste bude možná). Naopak, zloženie bude také, aby výsledný zvuk obsadenia bol čo najrafinovanejší a v rámci konvencie čo najprekvapivejší. Táto tendencia úplne vylučuje ideu o „ideálnom obsadení“ novej doby. Len čo by vznikli tie isté typy, vnútri zložené vybrane, ale so zreteľom na väčší počet súborov, ich zvuk by čoskoro znel veľmi opotrebovane. Z toho sa dá usudzovať, že charakteristickou črtou nového obsadenia bude jeho variabilnosť: takmer každý súbor bude mať iný počet členov, inú kombináciu použitých nástrojov atď.

Tento predpoklad však úplne znemožňuje výskyt širšieho výberu skladieb, literatúru daného obsadenia. Každý súbor bude môcť hrať len skladby výhradne preň napísané, čo znamená, že skladby zahynú i so svojimi prvými interpretmi.

To je problém, ktorý treba vyriešiť, keďže k argumentom za takýto typ komornej hudby — napriek spomínaným ťažkostiam — treba prirátat ešte jeden dôležitý moment.

Doterajšia komorná hudba — a toto pochopia len tí, čo ju príležitostne sami predvádzali — mala totiž jednu celkom zvláštnu črtu, ktorou sa úplne odlišovala napr. od orchestrálnej hry. Táto črta sa tu oproti sólovej hre prejavovala celkom špecificky sympaticky. Bola to radosť z hry. Radosť z hry, akú kolegovia komorných hráčov z orchestrov a z hocakých iných oblastí hudobnej interpretácie nemohli poznať.

Azda sa mi prepáči, keď som trochu osobný, no celé moje detstvo žilo za zvukov komornej hudby (najčastejšie na Kapitulskej ul. č. 18), ktorú sme hrali s radosťou a s chuťou a dlho — pričom nezáležalo, čo by si bol náhodný pozorovateľ myslel o interpretačnej úrovni týchto seansí. — Bez sebaavedomia, bez mindrákov, len tak z pasie. To pokladám za sympatickú črtu komornej hudby a rozhodne by ju bolo treba preniesť i do jej novších foriem. Pravda, oveľa výhodnejším a voľnejším spôsobom. Pretože v novom type komornej hudby — ktorým sa chceme na tomto mieste zaoberať — ukazuje sa ako výhodná predstava o obsadeniach, ktoré sa budú vytvárať zhodou i osobných, resp. osobno-interpretáčno-hudobných črt daného obsadenia.

I v kvartetách sa hudobníci vyberali vždy podľa týchto meradiel. Isteže interpretačné kvality sú najdôležitejšie, no rozhodujúce môžu byť len v relácii vzťahu ku kvalitám ľudským. Nová hudba vytvorí obsadenia, kde sa bu-

dú môcť stmeliť akíkoľvek hudobníci, ktorí budú chcieť spolu hrať a ktorí budú cítiť, že môžu niečo cenného, prípadne neopakovateľného vytvoriť práve v tomto obsadení.

Tak budú môcť vznikáť rôzne obsadenia: niekde vznikne kontrabasový sextet, niekde duo pre anglický roh a kontrafagot, niekde kombinácia violy, violončela a troch hárŕ, kombinácia huslí, trúbky, dvoch činelov a klavíru atď.

Čo budú tieto obsadenia môcť hrať?

Vylúčme totiž myšlienku, že by skladatelia — výborní skladatelia — bezstarostne písali pre takéto špecifické kombinácie nástrojov a interpretov. Každý píše preto, aby jeho dielo žilo v absolútnejších reláciách, než je život jedného komorného súboru (v prípade, že by sa medzičasom jeho členovia pohádali, bol by tento čas veľmi krátky), resp. než sú možnosti jeho účinkovania.

Bude potrebné umožniť dielam, aby boli adaptovateľné — pochopiteľne v určitom rozmedzí — pre rôzne obsadenia. Je to tým viac možné, že úroveň interpretov — budme si úprimní — ustavične stúpa. Dnes už existujú interpreti s vyhraneným dramaturgickým až kompozičným názorom a zložitý úlohy dnešného zápisu interpretov aj nútia, aby sa čoraz viac učili i z receptov varenia tónov a zvukov. Nie je ďaleko čas, keď sa na vyšších hudobných učilištiach každý interpret — pokiaľ bude mať trochu vyššie ambície — bude musieť zoznámiť aspoň so základnými princípmi kompozičnej sadzby. Mnohé dnešné partitúry už takéto vzdelanie predpokladajú.

Partitúra komorného diela zajtra (alebo dnešného dňa večer) bude podľa tejto idey určitým polo- alebo trištvrtovom, ktorého záverečnú fázu autorskej fixácie by si interpreti urobili podľa podmienok svojho nástrojového a ľudského potenciálu. Tu sa, pravda, nedá presne vymedziť pole, pokiaľ by siahala kompetencia jedného, a kde by sa začínala kompetencia tých druhých. Už i samotná prítomnosť nám podáva niekoľko príkladov na využitie týchto princípov.

Earle Brown: February Piece. Podľa našej obľúbenej praxe zatriedovania by sme skladbu zadelili do „aleatorných“ škôl alebo systémov. Pre nás je v tejto chvíli zaujímavé, že systém horizontálnych a vertikálnych čiar, ktoré partitúra obsahuje, možno interpretovať akýmkoľvek nástrojovým (alebo vokálnym atď.) obsadením. Podobné skladby napísali Cornelius Cardew, John Cage a mnohí iní.

Niektoré skladby dneška vznikajú pre presné obsadenia, no cítime v nich akýmsi živelným spôsobom prejavujú tendenciu, o ktorej sme už hovorili. Predvedenie Stockhausenovej skladby Prozeession napr. predpokladá kvarteto zložené z klavíru, elektrónia, tamtamu a violy. Každý z nástrojov vytvára isté procesy smerovania kompozično-interpretských reakcií, na ktoré sa používajú úryvky z predchádzajúcich skladieb autora. Klavír používa citáty zo všetkých 11 klavírnych kusov, tamtam zo skladby Mikrophonie I, ktorá je napísaná pre tamtam. Pre ďalšie dva nástroje Stockhausen zvlášť ne skladby nenapísal; tieto nástroje interpretujú citáty z rôznych, danému nástroju ako-tak príbuzných skladieb. Používa ich nie preto, že by azda súrne potreboval napr. práve violu, ale že vo svojom komornom teame má

vynikajúceho interpreta, vhodného na použitie útvarov, ktoré táto skladba predpokladá, a tento interpret je zhodou okolností práve violistom a použitím kontaktných mikrofónov na svojom nástroji má k dispozícii celý arzenál výrazových prostriedkov, skvele korešpondujúci s využitím ostatných nástrojov. Veľmi dobre si viem predstaviť Prozeession predvedenú s hocakými štyrmi (tromi, piatimi) nástrojmi, za predpokladu, že sa získajú interpreti požadovaných kvalít.

To je prípad, keď osoba interpreta a jeho vlastnosti sú presvedčivejšie než jeho nástroj. Nemusí to tak byť vždy, ale i táto črta súvisí s momentami, o ktorých som hovoril, keď som prízvukoval vzťah ľudí, čo majú spoločnú vlastnosť, že si istým spôsobom radi zamuzicirujú.

Pochopiteľne, inštrumentálne určenie bude asi vždy dosť diferencované. Moja skladba Menej a viac, napísaná pre basklaret a klavír, umožňuje predvedenie akoukoľvek dvojicou monodického a akordického nástroja. V partitúre a vo vysvetlivkách k nej sú údaje, ako ktoré časti použiť. Skladba Pred-S-Za je napísaná pre dve zhruba vyrovnané skupiny sláčikových a drevených dychov s jedným akordickým nástrojom. Partitúra pri rôznych predvedeniach s rôznym obsadením v rámci danej normy nepotrebuje nijaké úpravy.

Stockhausenova skladba Plus-Mínus je už napísaná pre „úpravy“. Pre akékoľvek obsadenie (od sólového nástroja po veľký orchester) ju musí upraviť iný skladateľ. Partitúra obsahuje len pomerne zložitú sieť tónových a sadzbových informácií. Napísaná pôvodne viac-menej z pedagogických dôvodov začleňuje sa tiež do predvoja našej komornej hudby.

Príkladov je, samozrejme, veľmi veľa. A ešte oveľa viac ich postupne bude. Hodno však ešte spomenúť, že nový „štýl“ otvorí dvere i laickému muzicistovi. Každý, kto niekedy hrával komornú hudbu, nevyslovuje slovo „laik“ s úsmeškom, a keď aj, tak nikdy nie s ironickým. Komorná hudba zajtra (alebo dnešného dňa večer) opäť — ako naposledy pred pár desaťročiami — umožní hovoriť o muzicistovi, a to vynikajúcich diel v laických kruhoch. Akíkoľvek štyria (traja, ôsmi, piati) laici, zhaví na komornú hudbu a hrajúci na rôzne nástroje — z čoho nevylučujem ani balalajkové (ale nie akordeónové) súbory — môžu sa vyžívať v hraní diel, ktoré si sami upravujú. Pochopiteľne, budú hrať len pre seba. Komorná hudba bude znieť na všetkých stupňoch „kvality“ až po najvyššie interpretačné méty. Tým, ktorí z nej budú chcieť mať radosť.

LADISLAV KUPKOVIČ

Banskobystrická opera pred jubileom

Spevohra Divadla Jozefa Gregora Tajovského vstúpila tohto roku do desiatej sezóny. Pravdaže, okružle jubileum svojho vzniku oslávi až na budúcu jeseň, začatie svojej činnosti pred verejnosťou ešte neskôr (v januári roku 1970, keď uplynie desať rokov od premiéry Foerstrovej Evy) – predsa však sme si zašli už teraz za jej riaditeľom Jánom Hadrabom. Príčina? V jeho osobe dostala naša najmenšia operná scéna po prvý raz profesionálneho odborného vedúceho pracovníka, ktorý je zárukou premyslenej koncepcie jej ďalšieho rozvoja.

Majstre, akým smerom sa má — podľa vášho názoru — uberať ďalší rozvoj banskobystrickej spevohry?

Rozhodne nie takým, akým sa uberal v posledných sezónach — totiž k prevahe veľkoperných titulov! Veď akáže to môže byť veľká opera v súbore, ktorý má sotva 40 orchestrálnych hráčov a iba pár desiatok zboristov! Napokon dodnes sa nedosiahol početný stav kádrov, plánovaný pri vzniku banskobystrickej scény. Preto sa treba v budúcnosti — i tej najbližšej — zamerať na komorné diela; samozrejme, výber musí byť veľmi premyslený, pretože pri piatich premiérach v sezóne treba zabezpečiť dostatočný počet ich repríz. Rozhodne jeden titul musí byť tzv. „svetovka“ — t. j. osvedčená stálica operného neba — a jedna premiéra načre do sveta „lahšej múzy“. Kým však doteraz to boli výlučne operety, rád by som ich vystriedal musicalmi — pre ich vyššiu umeleckú úroveň a väčšiu príťažlivosť pre mládež. No za najdôležitejšie pokladám záväzok uviesť v každej sezóne aspoň jednu slovenskú operu — veď sme v hudbe veľmocou!

Keďže nové slovenské opery sú prevažne kratšie — polvečerné, dostane aj baletný súbor nášho divadla možnosť naštudovávať samostatné predstavenia — dopĺňať spomínané novinky na celovečernú produkciu.

Ako to bude vyzeráť v tejto sezóne?

Začali sme Cikkerovým Jurom Jánošíkom, uvedeným k 50. výročiu existencie Československej republiky; podrobili sme ho dramaturgickej úprave — vynechali sme súdny obraz a veľkú Jánošíkovu áriu o slobode sme presunuli do záveru opery, pod šibenicu. V decembri obnovujeme jedno z najúspešnejších predstavení — Verdiho Traviatu. Pôvodne v tomto termíne mala byť premiéra Straussovho Cigánskeho baróna; vzhľadom na tragické udalosti augustových dní sme sa rozhodli k zmene; operetu uvedieme až koncom roka. Predposlednou premiérou sezóny bude naštudovanie opery mladého slovenského skladateľa Juraja Beneša Cisárove nové šaty na Andersenov námet v kombinácii s Plesom kadetov na hudbu Johanna Straussa. Zlatým klincom sezóny by však mala byť

premiéra zabudnutej opery bratislavského rodáka Johanna Sigismunda Kussera — Erindo. Jej „Erstaufführung“ — prvé uvedenie vôbec v Hamburgu koncom 17. stor. na Husesom trhu — sa stalo historickým medzníkom v dejinách nemeckej opery: bola to prvá opera spievaná v nemčine. Šéf hudobného oddelenia bratislavskej televízie Jaroslav Meier doplnil jej uzavreté hudobné čísla. Rekonštrukciu libreta urobila Jela Krčméry, čembalové recitatívy napísal sám J. Meier. Erindo je dielo nevšednej krásy, ničím nezaostáva za vrcholnými dielami baroka. Dúfam, že jeho uvedenie priláka do Banskej Bystrice mnohých hudobných odborníkov z celej Európy.

A čo chystáte pre jubilejnú sezónu 1969/70?

Presný plán ešte nie je určený; isté je však, že dominantou bude uvedenie novej slovenskej opery. Zároveň to bude druhá sezóna, čo spevohra DJGT uvedie musical. No a vari bude už druhá, keď u nás opäť budú pomerne často hostovať zahraniční speváci — v posledných sezónach sa v DJGT na nich akosi „pozabudlo“.

Také náročné plány si však, zrejme, vyžadujú rozšírenie a skvalitnenie všetkých zložiek na základe zaistenia nevyhnutných ekonomických a bytových predpokladov...

Hneď pre túto sezónu sa plán pracovníkov spevohry DJGT zvýšil o 40 — takže konečne bude môcť dosiahnuť také veľké ansámby, o akých sa hovorí v jej „rodnom liste“. Zároveň som dostal prísľub na pridelenie 40 postelí v banskobystrických internátoch, s ktorými budeme môcť voľne disponovať — takže s prípadným odchodom toho-ktorého člena súboru nestratíme príslušný ubytovací priestor. V najbližších rokoch dostaneme 20 garsóniek — tie tiež budú patriť pod správu divadla a ich užívanie bude viazané na angažmán. Takto nielen prekonáme, ale i zlepšime stav, ktorý nastal po strate budovy býv. YMCY — kde popri administratívnych miestnostiach bolo aj množstvo obývacích izieb.

Už v tejto sezóne začíname so stavbou nových dielní, garáží a skladov — je najvyšší čas, aby sa odstránila ich rozptýlenosť a zväčša nevyhovujúce prostredie!

Nová divadelná budova by sa mala začať stavať v najbližšej päťročnici — Krajský národný výbor v Banskej Bystrici pre ňu prísľúbil 50 miliónov korún. Túto čiastku, pravda, by bolo potrebné doplniť z iných zdrojov. Realizácia tohto projektu však bude závisieť najmä od celkovej ekonomickej situácie nasledujúcich rokov.

Spomínané mzdové fondy chceme využiť predovšetkým na konsolidáciu zboru a orchestra. Počítame najmä s pomocou bratislavského konzervatória, odkiaľ k nám už prišlo niekoľko kvalitných hráčov a spevákov. Tým nechcem povedať, že nemáme záujem aj o spevákovo-solistov — no na tieto posty budeme angažovať len tých najkvalitnejších. Napokon spievať v zbere nie je nejakou degradáciou — i tam treba odborne vyškolených ľudí!

S ktorými vedúcimi umeleckými pracovníkmi bude pracovať, resp. spolupracovať banskobystrická opera?

Šéfom baletu sa začiatkom tejto sezóny stal choreograf Jozef Zajko, šéfom výpravy Pavol M. Gábor. Obaja ostávajú vo zväzku bratislavského SND, u nás budú pracovať na zmluvu — ako externisti. Naším interným výtvarníkom je naďalej Pavol Herchl. Režiséri sú dvaja — Drahomíra Bargárová a Koloman Čillík. Šéfom opery a šéfdirigentom zároveň je — tak ako v predchádzajúcich sezónach — Anton Buranovský, na čele zboru je Karol Béla.

Koho pokladáte za najväčší prínos z novoangažovaných sólistov?

Po niekoľkoročnom pôsobení na niekoľkých nemeckých scénach — vo východnom i západnom Nemecku a Rakúsku — vrátil sa do nášho divadla tenorista Oskár Kobela, ktorý patrila k oporám banskobystričského súboru v rokoch 1962—1964. Nastúpila k nám tohoročná absolventka bratislavského konzervatória Edita Grúberová, koloratúrna sopranistka vynikajúcej techniky, adekvátneho výrazu, veľmi dobrej prózy a veľkého hereckého talentu.

Naďalej ostávajú v banskobystrickej spevohre osvedčené kádre — D. Rohová, Helena Cihelníková, L. Šomorjayová, L. Vyskočilová, J. Konder, Š. Babjak, F. Caban, L. Longauer, O. Bystran a ďalší.

V tejto súvislosti poznamenávam, že umelecké vedenie divadla v spolupráci s koncertnou agentúrou zabezpečilo pre všetkých sólistov dostatočné množstvo mimodivadelných vystúpení — na výchovných koncertoch, recitáloch a iných koncertných podujatiach.

Je nádej vytvoriť predpoklady pre výchovu potrebných hudobníkov priamo v Banskej Bystrici?

Áno — od školského roku 1969/70 sa majú v centre Stredoslovenského kraja zriadiť konzervatóriálne triedy pre výučbu spevu, baletu a hry na sláčikových nástrojoch. Predpokladám, že by v týchto triedach mohli vyučovať i naši umeleckí pracovníci, ktorí majú príslušnú pedagogickú kvalifikáciu. Zriadením týchto tried sa urobí aspoň prvý krok k prekonaniu nerozumného rozdelenia opery a konzervatória do dvoch vzdialených centier — Banskej Bystrice a Žiliny — plynúceho z neraz nezmyselnej rivality, ktorá v tomto prípade mala za následok vzájomnú stratu ich zázemia; stredná umelecká škola a hudobná scéna sa predsa navzájom potrebujú.

Problémom ostáva však nevyhnutnosť zájazdov...

To je pravda — ale možno ich obmedziť na únosnú mieru. Tak napríklad v posledných mesiacoch sa neabsolvoval taký zájazd, ktorý by si bol vyžiadal nocovanie súboru v miestach účinkovania. V budúcnosti plánujeme nahrádzať ich zvozmami.

Všetko, o čom som hovoril, pomôže postupne sprofesionalizovať prácu všetkých zložiek banskobystrickej spevohry. A to je hlavný cieľ, ktorý som vo svojej riaditeľskej funkcii vytýčil a pre ktorý urobím všetko, čo bude v mojich silách.

Zhovárал sa Igor Vajda

ROZHOVORY S INTERPRETMÍ

Ivan SOKOL



Krátky životopis: Ivan Sokol sa narodil 15. júna 1937 v Bratislave. Organ študoval najprv na bratislavskom konzervatóriu u prof. Imry Skuhrovej a potom — keď ho napriek úspešne vykonanej skúške neprijali na bratislavskú VSMU, takže musel nastúpiť dvojročnú vojenskú prezenčnú službu — na pražskej AMU u prof. Jiřího Reinbergera. Je profesorom organovej hry košického konzervatória. Na medzinárodnej organovej súťaži Pražskej jari r. 1966 získal titul laureáta a r. 1968 na medzinárodnej súťaži organistov v Lipsku čestné uznanie.

Pán Sokol, ak sa pozrieme na predchádzajúce programy Vašich košických koncertov, zdá sa, že vo Vašej práci dominuje J. S. Bach.

Zásadne sa snažím svoj repertoár obohacovať rôznorodo, vyberám z rozsiahlej literatúry všetkých slohov a národov. Pre koncerty si však vyberám program podľa kvality nástroja. Na Slovensku je, žiaľ, málo vyhovujúcich organov. Aj v Košiciach je situácia obmedzená. Farebná a výrazová paleta organu v evanjelickom kostole nezodpovedá požiadavkám romantickej a súčasnej organovej literatúry.

Mali by ste nás oboznámiť s Vaším repertoárom?

Je to predbachovská baroková hudba, pomerne veľké množstvo Bachových skladieb, z romantizmu hrávam diela C. Francka, M. Regera, F. M. Bartholdyho a F. Liszta. Súčasne svetovú tvorbu zastupujú diela P. Hindemitha, A. Schönberga, A. Honeggera, J. Allaina, O. Messiaena a i. Súčasné diela, ktoré vydávajú nakladateľstvá na Západe, sú však ťažko dostupné. Z domácej produkcie som mal na programe Očenášove Pastely, Hatríkovu Baladu, Spišiakovu Siutu, Grešákovu Impulzy, Suiu M. Sokolu a Kabeláčove Fantázie i Salvovo Te Deum.

Okrem samostatných recitálov ste vystupovali aj ako sólista s orchestrálnymi telesami. S ktorými orchestrami a aké koncerty ste hrali?

Mojimi partnermi boli doteraz orchester pražskej AMU, Česká filharmónia, FOK a Ostravská filharmónia. Hral som s nimi koncerty G. F. Händla, obidva koncerty J. Haydn-

na, koncert P. Hindemitha a Verschraegenov koncert. Naposledy som našťudoval Koncert pre organ a orchester od J. Hatrika, ktorého premiéru som uviedol v Prahe s orchestrom FOK za dirigovania J. Rohana.

Spomínate J. Hatrika. Nahradiť Bratislave neuskutočnený koncert so SF?

Predpokladám, že v sezóne Koncert v Bratislave zaznie.

Vaša prvá nahrávka na platni Supraphonu vyšla v minulom roku. Nahráli ste na ňu diela Praetoria, Scheidta a i. Kde sa uskutočnila táto nahrávka?

Nahrával som na organe v drevenom evanjelickom kostole v Kežmarku, ktorý je už vlastne múzeom, a na pozitíve v Smrečanoch pri Liptovskom Mikuláši. Na platni sa však podieľam s J. Valachom, ktorý svoj repertoár nahrával na Myjave a v Pruskom.

Máte ďalšie vyhliadky pre spoluprácu so Supraphonom?

Dúfam, že áno.

Na východnom Slovensku pôsobíte viac než štyri roky. Za ten krátky čas sa Vám podarilo rozprúdiť neobyčajný záujem o organové umenie. Máte azda čo povedať na margo hudobného života v Košiciach a okolí?

Po príchode do Košíc som bol hudobným životom tohto mesta, ale i celého kraja pomerne sklamaný. Vlastne o hudobnom živote v tom najvlastnejšom slova zmysle sa tu sotva dá hovoriť. V porovnaní s inými, hoci významom i počtom obyvateľstva menšími mestami, Košice majú v tomto ohľade čo doháňať.

A čo organové koncerty?

V posledných rokoch sa uskutočňujú pravidelne organové koncerty, a to nielen v Košiciach, ale i v Kežmarku, Rožňave, Sp. Novej Vsi, Levoči, a v Bardejove. Problémom i tu ostáva otázka dobrých koncertných nástrojov. Situácia sa trochu zmenila prestavbou organu v Prešove, generálnou opravou v Sp. Novej Vsi, Levoči a Bardejove. Koncerty sa tešia nevšednému záujmu u obecnstva, i keď bolo treba spočiatku bojovať s pomýlenými názormi niektorých kultúrnych pracovníkov.

Ktorých organových umelcov mala možnosť poznať metropola východu a jej kraj?

Z domácich umelcov sa predstavili prof. dr. J. Reinberger, Jan Hora, pri inštalovaní organu na konzervatóriu dr. F. Klinda a na Prehliadke slovenských koncertných umelcov v Košiciach J. Valach. Zo zahraničia nás navštívili Nemec A. Buschnakowski, Švéd Linder, Švajčiari Guy Bovet a sovietsky organista Jančenko; na KHJ koncertovala americká organistka Rhodes.

Zatiaľ síce potichu, ale predsa sa hovorí, že v Košiciach sa chystá medzinárodný festival organovej hry.

Áno, za niekoľkých predpokladov by sa malo všetko plánované podariť. Pôjde o cyklus organových koncertov, ktorý by sa uskutočňoval každý alebo každý druhý rok. Bola by to udalosť reprezentujúca nielen Východoslovenský kraj, ale celú našu vlasť. Toto podujatie by určite podnietilo aj našich skladateľov k rozšíreniu domácej, na Slovensku pomerne dosť skúpej organovej literatúry. Preto ZSS by pri tejto príležitosti mal pomôcť vyplniť túto citelnú medzeru tým, že by vypísal skladateľskú súťaž pre tvorbu na tento nástroj. Festival nechceme zamerať výlučne na Košice, umelci navštívia aj iné miesta

nášho kraja. Bude to súčasne vhodná príležitosť aj na propagáciu prírodných krás a kultúrnych pamätihodností na tomto zabudnutom kuse našej zeme.

Pre takýto festival je iste podmienkou kvalitný nástroj.

Terajší nepriaznivý stav v Košiciach sa zmení, keď v košickom dome dokončia inštaláciu nového organu. Štvormanuálový organ má vo výhľade aj koncertná sieň Domu umenia. Je to snáď ojedinelý prípad v dvadsiatom storočí, že pri výstavbe novej koncertnej siene sa zabudlo na inštaláciu organu.

Všetku Vašu umeleckú činnosť vykonávate popri pedagogických záväzkoch na košickom konzervatóriu. Aké perspektívy sa črtajú v rozvoji organovej hry?

O štúdium organovej hry je pomerne veľký záujem. Záujemci sú však väčšinou neinformovaní a prichádzajú k nám i takí, čo nemajú predbežné klavírne vzdelanie. A začať hrať na organe je predsa nemysliteľné bez perfektného zvládnutia klavírnej techniky. Z našej školy odišli už dvaja jej poslucháči na VŠMU do Bratislavy, dúfajme, že v budúcnosti ich bude viac.

Hodne sa zúčastňujete na rôznych súťažiach a koncertných zájazdoch. Ako to koordinujete s prípravami, resp. s pedagogickou činnosťou?

Pedagogická práca je svojím spôsobom veľmi pekná a zaujímavá. Stálo by však za uvaženie, či absolvent vysokej školy, ktorý má prípadne ambície pre ďalší umelecký rast, pri plnom úväzku tieto ambície môže rozvíjať. Konkrétne ja učím 21 hodín týždenne. V prípade, že tieto hodiny pre svoju koncertnú činnosť nemôžem odučiť, musí si môj zamestnávateľ podľa zákonných predpisov(!) strhnúť alikvótnu čiastku z platu.

Váš názor bude určite zdieľať väčšina našich interpretov, ktorá je v podobnom položení. Buďme preto optimisti a verme, že Vaše posledné slová v našom interview si všimne niekto z kompetentných orgánov.

ZHOVÁRALA SA VLASTA LORBEROVÁ

Tvorba

Dve nové slovenské opery

Stalo sa už tradíciou nášho časopisu, že v informáciách o novovzniknutých dielach slovenských skladateľov majú čestné miesto hudobnodramatické útvary, meno- vite opery. Dokonca majú — ak to tak možno nazvať — prednosť pred inými, pretože o nich sa píše spravidla skôr, než sú scénicky predvedené. Pravdaže, nájdú sa ľudia, ktorí tvrdia, že články tohto druhu sú predčasné, že treba s nimi počkať, kým sa diela objavia na javisku. Nepopieram, že hovoriť ex post scénicko-hudobného nastudovania je omnoho ľahšie — no neraz to zväzda nehovoriť o diele samotnom, ale o jeho stvárnení. Veď koľko ľudí si dá námahu preštudovať aspoň klavírny výťah, porovnať libreto s jej prípadnou literárnou pôvodinou? Potom sa stáva, že obraz o diele je po jeho premiére ešte viac skreslený. V nedávnej minulosti našej opery máme o tom dôkazy nie práve príjemné. Spomeniem dva. Prvý: Koľko ľudí po prvej inscenácii Svätopluka v SND bolo sklamaných len preto, že išlo o realizáciu nie veľmi vyda- renú? (Nebyť pražskej a košickej inscenácie, bol by sa tento názor stal aj hodne rozšíreným.) Druhý: Nešťastná scénická podoba jediného slovenského javiskového uvedenia Mistra Scroogea — podľa môjho názoru — prekazila uvedenie tohto veľmi pozoruhodného a kvalitného diela na iných javiskách. Myslím, že je nielen právom, ale aj povinnosťou kritiká vedieť z notového záznamu posúdiť dielo; riziko omylu iste- že nie je vylúčené, ale kritik v takomto prípade nesie na trh predovšetkým svoju kožu. Koniec koncov o uvedení diela na javisku nerozhoduje kritik, ale dramaturg a najmä šéf opery. Napokon sa domnievam, že najhorším svedectvom o diele je ml- čanie o ňom — špeciálne v našich sloven- ských pomeroch zväčša signalizuje odmie- tavý postoj.

Nasledovné riadky budú venované dvom kratším (z hľadiska scénického uvedenia

polovečerným) operám, vzniknutým v po- sledných rokoch — Ferenczyho Nevšednej humoreske a Benešovmu Nahému kráľovi. Žiada sa mi podotknúť, že smerovanie ku kratším scénickým útvarom v slovenskej hudobnodramatickej tvorbe je prirodzený trend a že týmito operami sa začala za- plňať prázdna kapitola súčasnej slovenskej hudby. Treba však upozorniť, že tenden- cie ku skratkovitosti a modernému poní- maniu času sa objavili už v operách Su- choňových a Cikkerových — mám na mysli Suchoňovu Krútnavu a Cikkerovho Mistra Scroogea. (Potvrdzujú to aj posledné scé- nické podoby prvej z nich a televízne spracovanie druhej.) Aj Moyzesov Udatný kráľ smeruje ku koncíznejšiemu tvaru.

Oto Ferenczy si vybral za predlohu svo- jej Nevšednej humoresky — „štúdie zo všedného života dospelých a detí“, ako ju sám nazval — hru Curta Goetza Mŕtva te- ta. Sám si ju aj upravil — preniesol dej do slovenského malomestského prostredia po II. svetovej vojne, do rodiny rigorózne- ho (aspoň navonok) gymnaziálneho profes- sora a jeho ešte upätejšej ženy, oživenej figúrkami advokáta, rozšafného monsigno- ra a nesmelého nápadníka. Dej sa krúti okolo dedičstva po profesorovej sestre, ktorú pred rokmi on sám vyhnal do Ame- riky, pretože sa jej v sedemnástich rokoch narodilo nemanželské dieťa: po smrti za- nechala veľké dedičstvo svojej najstaršej neteri — pod podmienkou, že sa ona do se- demnástich rokov taktiež stane matkou nemanželského dieťaťa. Tento nezvyklý ná- met je spracovaný vo forme sviežej kon- verzačnej komédie, okorenenej nejednou humornou situáciou. Libreto nemá hluché- ho miesta — i keď sa sprvu hľadiajú miesta pomerne relatívneho kludu s mies- tami vzruchu; približne od polovice opery dej naberať čoraz prudší spád, aby vyvr- cholil nečakaným rozuzlením dovtedy čor- raz zamotanejšej situácie. Záver tvorí „klaňačka“ vo forme rozkošnej fúgy.

Týmto prechádzam už na pole stručnej hudobnej charakteristiky tejto prvej vyda- renej slovenskej buffy. Ide o prekompono- vaný hudobný útvar neoklasického slohu — čo zodpovedá jej pomerne tradičnému pô- dorysu. Pravdaže, tento štýl má jasné zna- ky Ferenczyho tvorivej osobnosti, známej najmä z jeho posledných inštrumentálnych a vokálnoinštrumentálnych diel: výrazová eleganciu, brilantnosť, zmysel pre drama- tičnosť, nesentimentálnu lyriku a intelek- tuálny humor. Zvlášť táto posledná črta v opere prevažuje — čo je napokon v buf- fe samozrejme. Prejavuje sa zvlášť v gro- tesknom zahrození mnohých miest — hud- ba neraz prechádza až do fraškovitosti a persifláže. (Např. nástup detí na obed

v pochodovom tempe a útvare, hádka pro- fesora s gavalierom.) Celá opera má živý spád: zväčša prebieha v rýchлом tempe, opravdivom buffóznom briu. Kontrastom k nemu sú lyrické partie, svedčiace o stále živej studnici Ferenczyho nápaditosti (i keď svojou intenzitou sa niekedy vymy- kajú z rámca buffy — azda aj preto autor o nej hovorí ako o štúdiu). Lež aj vo vyslo- vene expozičných či intermezzových, alebo — opačne — vyhotorených úsekoch sa inte- ligenčný poslucháč musí dobre zabávať. Ferenczy totiž siahla neraz k napodobova- niu, resp. imitáciám charakteristických črt iných skladateľov 20. storočia, neza- stavujúc sa ani pred napodobneninami viet u nás známych diel. (Ide teda o rozšírenie hindemithovsko-brittenovského princípu travestie aj na oblasť textu.)

Obzvlášť vydaté sú zhudobnené miesta ukazujúce rozpustenosť profesora medzi jeho „skalopevnými“ zásadami a túžbou získať bohatstvo — táto postava je vôbec najvýraznejšie charakterizovaná.

Hudobný tvar opery ako celku je po- riadený dejovému príbehu; väčšie hudob- né plochy vznikajú pomocou ostinátnej techniky. Tak vznikajú inštrumentálne charakteristiky prívraku bohatstva, roz- horčenia, spomínaného detského pochodu atď. Samostatným — i keď organicky za- členeným — číslom je záverečná fúga roz- marne filozofického rázu slovnej náplne (autorom je básnik Ján Smrek), hudobne charakterizovaná synkopickým nástupom témy, dvoma kvartovými skokmi (čistá kvarta a tritonus) uprostred a veľkosepti- movým postupom pred jej zakončením (inak sa melódia pohybuje v krokoch).

Osobitne treba zdôrazniť Ferenczyho veľký dôraz na správnu deklamáciu — i vďaka nej má opera podobu vydatého, špecificky slovensky malomestského žán- rového obrázku.

Obsadenie orchestra je relatívne malé — drevené nástroje po 2, plechové tvoria známu zostavu (2 trúbky, 4 lesné rohy, 3 trombóny, tuba), ani súbor bicích nie je veľký. Predsa však inštrumentácia je dosť sytá, a tak chýba väčšia diferencovanosť jednotlivých situácií. Súvisí to pravdepod- obne s celkovou Ferenczyho koncepciou hudobného vystihnúť základných prvkov libreta bez zamerania sa na všetky jeho nuansy. Pravdaže, miestami sa tým osla- buje zrozumiteľnosť spievaného textu. To je znakom aj niektorých ansámblov.

Juraj Beneš, mladý absolvent kompozič- nej triedy profesora Cikera, si k svojej

opere Nahý kráľ zvolil za námet známu Andersenovu rozprávku Cisárovo nové ša- ty. Libreto si napísal sám; je mimoriadne stručné (iba niekoľko strán textu!) a pri- tom fabulačne výstižné. V opere sa prelínajú dva rozprávko-alegorické svety: poetický, reprezentovaný Ženou (rozprá- vačkou) a groteskný (zobrazenie debilné- ho cisára a jeho dvora, zosmiešneného tro- jicou prefikovaných krajčirov). Ich strieda- nie vytvára pôdorys ronda en gros; ron- dová formová organizácia sa zvyrazňuje väzbami jednotlivých hudobných čísiel — spolu ich je 13. — v štruktúre niektorých možno pozorovať prelínanie opäť dvoch tendencií: určitej symetrie vzhľadom na stred a zahusťovanie (kombinačnou prá- cou) smerom k vyvrcholeniu opery. Tesne pred vrchol diela je situovaná pieseň kraj- čirov v štýle stredovekých vagantských spevov (v archaickom jazykovom rúchu). Operu korunuje paródia smútočného po- chodu (poprava figuríny); záver tvorí poe- tický spev Ženy.

Hudobná reč opery prezrádza veľmi ta- lentovaného umelca. Beneš suverénne po- uživa menší symfonický orchester s kla- vírom v najrozmanitejších kombináciách, čím dosahuje veľmi pôsobivý účinok a po- trebné kontrasty. Jeho faktúra je primár- ne polyfónna, zväčša prísne imitácia; ope- ra je plná obyčajných, zrkadlových, proti- pohybových a iných kánonov. Ani fúgy nie sú výnimkou (spev troch krajčirov). Pra- vdaže, všetky tieto finesy sú využívané tak, aby podporovali výsledný dramatický do- jem — t. j. nie vyslovene koncertantne, staticky, čo ako je organizácia na jeho kráľa značne determinovaná tzv. absolút- nymi hudobnými formami. Nájdú sa aj miesta zamerané prvotne na sónický účin — prvá časť predohry, vytvorená sústav- ným zahusťovaním orchestrálnej faktúry. Hudobná reč je modálna, s niektorými seriálnymi prvkami (traktovanými voľne).

Ako komplex prezrádza Benešova opera vysokú kultivovanosť svojho tvorca. Je ne- sporne doteraz najlepšou slovenskou ope- rou s rozprávkovým námetom.

Ferenczyho opera už mala svoju rozhlá- sovú premiéru — na rozlúčku so Symfo- nickým orchestrom ČS. rozhlasu v Bratis- lave ju so sólistami SND výborne nahral dr. Otakar Trhлік. Benešovu operu sa chy- stajú nastudovať dve divadlá: opera SND v Bratislave a spevohra DJGT v Banskej Bystrici.

Igor Vajda

Hudobný život

Rok slovenskej hudby

Rok slovenskej hudby je zaiste dobrý a v titule mohutne znejúci počin našich kultúrnych inštitúcií. No na I. komornom koncerte z diel I. Hrušovského, J. Pospíšila, I. Paríka a A. Očenáša chýbala atmosféra čo i len trochu neobyčajnejšieho koncertu, akých zo slovenskej tvorby už odznelo množstvo. Nemyslím na hodnotu skladieb, ale na ovzdušie, návštevnosť, neúplnosť programu (bez náhrady vypadli skladby Kupkoviča a Kardoša, čím sa koncert skrátil na dĺžku „kultúrnej vločky“). Po slávnostnosti ani stopy. Navyše chýbali takmer všetci skladatelia, okrem hrstky priamo zainteresovaných.

Aspoň to ma však teší, že príprava zo strany interpretov bola svedomitá, čo sa prejavilo v dobrej interpretačnej úrovni. Dominovali dvaja sláčikári: huslista Pavol Farkaš a violončelista Juraj Fazekaš. Okrem decentnej a spoľahlivej správdzačky K. Turianskej a zrelého pianistu J. Mašindu nakoniec nikto iný ani neúčinkoval. Výkon oboch mladých sólistov bol zaniatený, technicky perfektný a do detailov stavebne vyvážený.

Suita piccola pre čelo a klavír Ivana Hrušovského je trojčasťové dielo vytríbenej zvukovosti a tvarovej ušľachtilosti. V kontexte väčších prác skladateľa je to síce dielo oddychové, obsahovo prosté, ale vidno na ňom solídnu techniku i zrelý názor na formu. Trochu mi prekážala istá disproporcia medzi prvými skutočne hlbokými dvoma časťami a finálovou Gigue, ktorá vyznela konvenčne.

Monológy pre klavír Juraja Pospíšila sú dielom spred desiatich rokov. Ich zaujímavosť je teda hlavne v tom, ako osvetľujú prelomové obdobie vo vývoji skladateľa, ktorý sa od tých čias prepracoval k oveľa samostatnejšiemu postoju. Na skladbe je však sympatická sviežosť invencie a výbušnosť, uvoľnenosť výrazu.

Sonáta pre violončelo sólo od Ivana Paríka je pokusom vybudovať sólovú kompozíciu zo zvukovo-farebných elementov. Z literatúry sú známe úspešné pokusy to-

hoto druhu. Paríkovi sa však podľa môjho názoru nie celkom podarilo skĺbiť jemné tvarové nuansy do zmysluplných vzťahov. Ani invenčnosť použitých štruktúr nemá takú hodnotu ako napríklad v jeho Hudbe pre troch.

Poéma o srdci pre husle sólo, dielo 38, patrí k tomu najlepšiemu, čo A. Očenáš napísal. Sila diela je v myšlienkovvej bohatosti a napriek tradičnému východisku v originalite, neošúchanosti myslenia. Je hlboko ľudské a prosté. Z celého programu bola Poéma dielom najzávažnejším a obsto-
jí isto i v iných kontextoch.

Juraj Hatrík

II. KOMORNÝ KONCERT Z NOVEJ TVORBY

Dňa 14. októbra odznel II. komorný koncert v rámci Roku slovenskej hudby. Hneď v úvode možno povedať, že sa niesol v línii prvého koncertu tohto podujatia, bohužiaľ, tentoraz toto zachovanie línie bolo defilírkou negatívnych črt. Predovšetkým — opäť odznelo iba torzo vypísaného programu (!!!) Vypadli: Frešova Skladba pre klarinet a klavír; Pospíšilova Villonská balada pre klarinet a klavír a Kupkovičova „....“ pre basklarinet. Už podľa vyššie vypočítaných skladieb dá sa usúdiť, že tento moment podstatne ovplyvnil profil druhého komorného koncertu, nielen čo do počtu uvedených skladieb, ale (hlavne u posledných dvoch) aj čo do jeho kvality.

Druhý moment, ktorý sa nevdôjak poslu-
cháčovi koncertu natískal, bol moment výberu skladieb. Myslím, že v tomto ohľade mohli byť zostavovatelia programu tohto koncertu viac prísnejší — i keď viem, že často niet z čoho vyberať. Ale i v tomto ohľade by malo snáď platiť — radšej menej a kvalitného.

Tretím momentom je otázka návštevnosti (čo je však problém nielen tohto podujatia). Podľa pohľadu do publika sú tieto komorné koncerty už iba záležitosťou kritikov, skladateľov a iných „ľuďi od fachu“. Bežný poslucháč už akoby vymizol. Nemá význam rozoberať tu príčiny tohto javu, ide skôr o uvedomenie si tohto (pre slovenskú hudbu a často nielen pre ňu) smutného faktu.

K jednotlivým skladbám:

Frešove miniatúry — Skladba pre hobo-
j a klavír a Skladba pre flautu a klavír neprinášajú nič nového (neznamená to však tvrdenie, že iba vtedy je skladba prínosom, ak prináša „čosi nového“) ale skôr konštatovanie faktu, že v oblasti faktúry i výrazových prostriedkov je možno zara-

diť tieto skladby do okruhu skladieb tohto žánru z povojnových rokov.

Letňanove 4 Eseje pre 4 flauty sa pohybujú (v oblasti tektonickej i zvukovej) v okruhu impresionizmu. Najkompaktnejšia sa mi zdala byť z nich prvá (Ostinátna), ostatné mi hlavne po zvukovej stránke dosť „splyvali“.

Breuerova Hudba pre violu a klavír (i pri všetkých technických prednostiach) je iba prehliadkou technicky vyspelej práce.

Benešove 3 skladby pre hobo-
j sólo pred-

stavujú rozhodne širší záber, ale tiež sa pohybujú iba v oblasti priemeru.

Záverom zaznela Kupkovičova skladba „Morceau de Genre“ pre husle a klavír (ide o komornú verziu orchestrálnych skladieb toho istého názvu komponovaných pre Hudbu dneška a prevedenú v rámci BHS.) Táto skladba bola rozhodne osviežením — i pre tých, čo zámer skladateľa na základe „počúvania hudby“ pochopili i pre tých, ktorých „nadchol“ jej salónny charakter.

Štefan Klimo ml.

Suchoňovský koncert

Nedeľa 22. septembra 1968 — Koncert Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave k 60. narodeninám národného umelca prof. Eugena Suchoňa. Program: Vítězslav Novák: V Tatrách. Symfonická báseň, op. 26, Tibor Frešo: Symfonické scherzo, Eugen Suchoň: Žalm zeme podkarpatskej. Kantáta, op. 12 pre tenor, miešaný zbor a orchester na slová Jaroslava Zatloukala. Sólista: dr. Gustáv Papp. Miešaný zbor Slovenskej filharmónie — zbormajster J. M. Dobrodinský. Dirigent: Tibor Frešo.

Starostlivo pripraveným koncertom i výkonom opretým o prvú a najmä záverečnú skladbu, kde vrcholilo úsilie všetkých účinkujúcich v mimoriadne účinnej kreácii, zapojil sa rozhlasový orchester do cyklu podujatí oslavujúcich 60. narodeniny národného umelca prof. Eugena Suchoňa. Koncert sa stal zároveň symbolickým predznamením tohoročnej sezóny (bol vlastne prvým orchestrálnym koncertom); popri Suchoňovom Žalme dramaturgicky veľmi vhodne uviedol Novákovu symfonickú báseň v Tatrách, vyznávajúcu lásku Suchoňovho učiteľa k Slovensku a demonštrujúcu zväzky našich národov. (Do tohto koncertu, pravda, už nezapadlo Frešovo Scherzo — jeho uvedenie v tejto súvislosti považujeme za dramaturgicky nevhodné).

Centrom koncertu bol Suchoňov Žalm zeme podkarpatskej. Tvárou v tvár veľkému dielu a okolnostiam, za ktorých zaznieva, vzdávame hold umelcovi, vskutku národnému, žijúcemu túžbami, radosťou i žiaľom, obavami i nádejami nás všetkých. Niet nič väčšie, ako dokázať svojím umením takto slúžiť národu, byť jeho svedomím, tepom jeho srdca, jedným z tých, čo formujú jeho ducha. Je pravdou bez prehánania, že dielo Eugena Suchoňa preniklo do vedomia národa a stáva sa silou, ktorá nesie povzbudenie v časoch zlých i radosť v časoch radostí. Nie nadarmo zaznievajú

dnes tieto tóny spolu s tónmi jeho učiteľa: ukazuje sa tu vzájomná blízkosť obidvoch kultúr, bratská jednota slovenského i českého národa, jednota, ktorá napriek cudzím želaniam vždy v najťažších chvíľach rozkvitla najkrajším kvetom. Žalm nestratil nič zo svojej aktuálnosti a sily prejavu, napriek tridsaťročiu od jeho vzniku: táto hudba hovorí, je silná, nedotknutá tokom času a vývinom prostriedkov hudby, pretože jej tvorcovi sa dostalo tej najvyššej výsady: je veľkým umelcom, ktorý sám a individuálne, silou svojej osobnosti dáva zákony znejúcim tónom v neopakovateľnej konštrukcii architektúry hudobného diela, raz navždy a do všetkých detailov pre toto dielo, neopakované dielom novým. Tak z hĺbky existencie vynáša umelec na svetlo hodnoty ducha, ktoré daruje všetkým, čo tento dar vedia prijať. Iba o týchto veľkých a pokorne skromných daroch platí, že ich hodnota vytvorením esteticky odlišnej hodnoty novej nezaniká, ale vytvára to nesmierne bohatstvo ducha celého kultúrneho ľudstva, ktorého chrámom je umenie. Eugen Suchoň vchádza do tohto chrámu ako pokorný veriaci, on, jeden z najvýznamnejších jeho kňazov! Je umelcom, hodným slávy národa: dokážeme i my byť hodní takýchto umelcov?

Juraj Pospíšil

Bratislavská lýra 1968

International pop song festival

Bratislavský pop song festival si tretím ročníkom upevnil postavenie a markantne dokázal oprávnenosť svojej existencie. A tak doteraz aktuálna otázka, či sa v Bratislave festival udrží, zdá sa byť vyriešená. Pred podujatím boli síce obavy, že v dôsledku prenesenia Zlatého kľúča do Karlových Varov zmenší sa najmä záujem zahraničných hostí. Skutočnosť bola však opačná — ukázalo sa, že tak zahraniční publicisti, ako i reprezentanti gramofónových, rozhlasových a televíznych spoločností, nakladatelia atď., majú o bratislavský festival eminentný záujem. Bratislava sa v tejto hudobnej oblasti stala najdôležitejším miestom nadväzovania stykov medzi Východom a Západom. Nemôžeme exaktne postihnúť aktíva, ktoré z toho plynú pre zainteresované zložky, a teda i pre celú našu pop music; určite však nie náhodou práve v rokoch od vzniku bratislavského festivalu nastala nebyvalá expanzia československej pop music do zahraničia. Autoritu podujatia dokumentuje skutočnosť, že i významní európski interpreti sú ochotní zúčastniť sa na ňom z reklamných dôvodov za nižšie honoráre, než je obvyklé. Sú si vedomí, že tunajšia účasť im zabezpečuje mimoriadne veľkú publicitu (prípadne napríklad, že viedenský odborný časopis Das internationale Podium venoval festivalu takmer celé júnové číslo).

Popri dosiahnutí záujmu zahraničia ostatné aspekty a úlohy nevyznievajú tak jednoznačne. Festival nepochybne vzbudzuje veľkú pozornosť domáceho obecnstva (väčšiu ako hociktoré iné kultúrne podujatia na Slovensku), žije ním celá republika a Bratislava vytvára výborné festivalové ovzdušie. Toto všetko vzniká predovšetkým vďaka prítomnosti slávnych mien domácej i zahraničnej scény, ďalej vďaka atraktívnemu spoločenskému pozadiu a nezvykle dôslednej propagácii. Ak si bližšie všimneme udalosti, nemôžeme sa zbaviť dojmu, že občas uniká zásadná zložka — t. j. vlastná hudobná náplň. V Bratislave sa podarilo zorganizovať veľkolepú predovšetkým vizuálnu monstre show, ktorej nedostatky sú práve v tom, čo by malo byť jej najvlastnejším poslaním. Ako ináč si vysvetliť, že v tak dôkladne organizovanom podujatí mohlo dôjsť k úplne neobvyklému rozsadnutiu orchestra (sláčky boli za dychovými nástrojmi)? Táto okolnosť už apriorne znemožnila kvalitný zvuk! No čo je ešte dôležitejšie: nemôžeme obísť fakt, že všetci recenzenti odborných časopisov sa už tretíkrát zhodujú v tom, že úroveň národnej súťaže nedostatočne odzrkadľuje celkový stav československej pop music, najmä jej progresívne trendy.

Napriek tomu, že máme za sebou tri ročníky národnej súťaže, nie sú vyriešené niektoré základné problémy. Napríklad nevyhnutne treba povedať rozhodné slovo v otázke, či musia byť súťažné piesne interpretované priamo, alebo či je prípustné ich reprodukovat' zo zvukového záznamu. I keď nepochybne ide o skladateľskú súťaž, nemalo by sa viackrát stať, že by v koncertnej sieni pred obecnstvom spevák naprázdno otváral ústa a hudobníci imitovali hranie. Nijak sa nezmenšujú tiež problémy s výberom skladieb a s rozhodovaním porôt. Terajší systém hlasovania porôt síce vnáša do súťaže potrebný vzruch a napätie, no na druhej strane má i množstvo nevýhod. Predovšetkým rozhodne by mali byť z porôt odstránení laici — predpokladáme, že práve oni zameriávajú skladateľskú súťaž s pretekmi spevákov. Ďalej nemôžeme obísť silný podtext národnostnej (a niekedy i užšej oblastnej) rivality, ktorá zavládla v krajských porotách. Tento stav je prirodzene nevýhodnejší pre Slovensko, a to i napriek tomu, že slovenské poroty presadzujú svoje záujmy okatejšie.

Festival v plnej nástojčivosti odhaľuje i problémy publicistickej a teoretickej práce v oblasti pop music. Po prvých dvoch ročníkoch publicisti organizátorom vyčítali, že jednak zo spoločenskej stránky ich často neberú na vedomie, jednak že z pracovnej stránky im nevytvárajú vhodné prostredie. Tohto roku sa nezhody vyriešili k plnej spokojnosti novinárov, no tým vypuklejšie vyvstal problém kvality ich práce. Je len samo-

zrejmé, že počas podujatia niekoľko násobne vzrastie potreba publicistov danej oblasti — vo väčšine časopisov sa potom „akcia festival“ prideliť niektorému profesionálnemu žurnalistovi, ktorý ju zvládne len ako jednu z mnohých. Pritom však nešpecializovaní publicisti vyslovujú vyhranené kritické názory priamo k produkcii, z pozície odborného recenzenta.

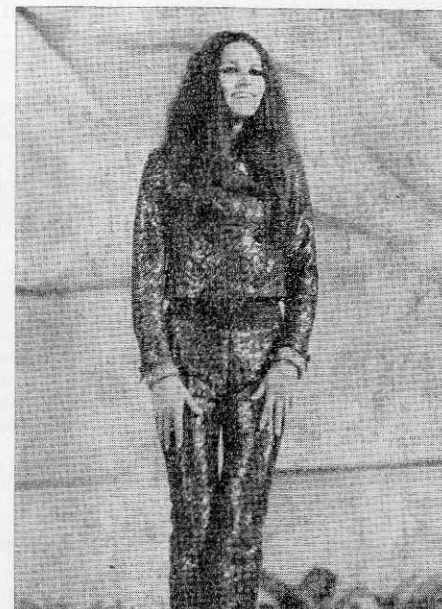
Samozrejme, okrem doteraz nadhodených problémov, našli by sa i mnohé ďalšie všeobecne problémy. Prenechajme však priestor recenzentovi, ktorý si konkrétne všimne festivalové výkony.

Igor Wasserberger

Národná súťaž a prehliadkové koncerty

Národná súťaž priniesla opäť viac neutrálnych, hudobne i textovo šedých, málo objavných pesničiek než skutočných tvorivých nápadov. Ak lanskeho roku prevyšovali túto záplavu priemernosti aspoň interpretačné výkony, tohto roku nevyšlo mnohé ani po tejto stránke. Niekedy, ako napr. v prípade Slavotníkovho Bosého kráľa zásluhou indispozície interpreta (ktorá je však u Jaroslava Laufera natoľko častým zjavom, že vzbudzuje vážne pochybnosti o jeho muzikálnosti), inokedy sa zas dramaturgovi festivalu nepodarilo nájsť pre danú pieseň práve ideálny typ spevákov (tak napr. spojenie Lilky Ročákovej a Petra Nováka v Jindrovom Až ty a já vytváralo naskutku kuriózný témbrový obraz). Konečne sa v záverečnom kole objavili aj skladby, ktorých zaradenie môže vyvolať oprávnené pochyby o fundovanosti poroty, ktorá sa výberom pesničiek zaoberala, alebo prinajmenšom nedôveru k systému jej práce. Aby som uviedol aspoň jeden príklad, výrečne ilustrujúci predchádzajúce tvrdenie, menujem doslova podpriemernú Bažantovu a Radovu pesničku Říční panna, v ktorej sa — ak už nespomenieme nevynachádzavú primitívnu melodiku a slabú harmóniu — objavujú slabomyseľné a navyše nesprávne sentence z rodu: Probudí se k večeri, když už táhnou domů kačeři (když přilétá noc s chladným vánkem). Pritom nie je bez zaujímavosti, že táto autorská dvojica „slávila“ neúspech už lanského roku s obdobne konvenčnou skladbou Měsíc mi nedá spát.

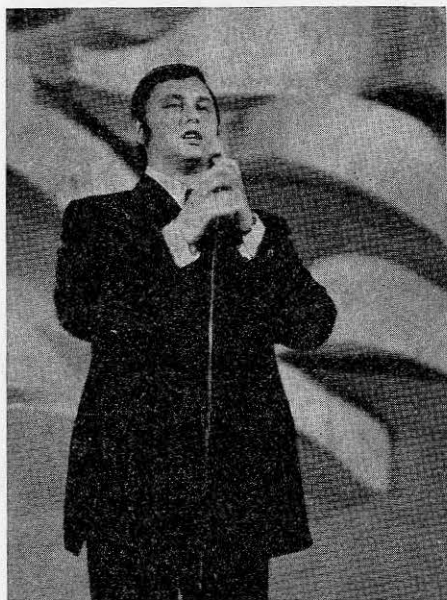
S výsledkami hlasovania porôt môžeme vcelku súhlasiť, aspoň pokiaľ ide o umiestnenie víťazných pesničiek. Cesta Jindřicha Brabca ašpirovala na jednu z prvých miest akosi samozrejme, či už pre nápaditú melodiku a neošúchané formálne riešenie s pôsobivou osciláciou medzi durovou a molovou tonalitou, alebo pre krehkú krásu Radovho textu, nenásilne evokujúceho spomienky na májové dni štyridsiatehoiate-



ho roku (tým skôr je nepochopiteľné, prečo sa rovnaký autor uchýlil v už spomenu-tej Říční panně k tak prázdny, nič nehovoriacim slovným hračkám). Marte Kubíšovej sa v tohoročnej pesničke dostalo príležitosti, ktorú si už dávno zaslúžila, nepochybne tiež vďaka tomu, že autori túto skladbu tak povediac šli na mieru jej interpretky. To isté platí aj o Černochovej a Žákovej Úplne obyčajnej piesni (Karel Černoch bol za jej interpretáciu odmenený tiež cenou festivalovej kritiky), ktorej ostro rytmizovaný swingujúci refrén príjemne osviežil v tej záplave unyľých slow-rockov, ktoré rovnako ako v oboch predchádzajúcich ročníkoch tvorili prevažujúcu väčšinu súťažných vystúpení. Rovnaké ocenenie — Striebornú lýru — dostala i Maratova a Borovcova skladba To se níкто nedoví, ktorej sám osebe atraktívny dialóg bol v živom predvedení ešte umocnený priliehavým podaním Heleny Vondráčkovej a Waldemara Matušku. Majiteľ

dvoch strieborných a jednej zlatej lýry Bohuslav Ondráček za musel tohto roku uspokojiť s bronzovou (za skladbu Hou, hou), čím na druhej strane skompletizoval svoju zbierku lýr z predchádzajúcich ročníkov o dosiaľ chýbajúci exemplár.

Z ostatných skladieb ma ešte zaujali Jandova a Christinova Krásna neznámá (hoci majú čiastočne pravdu aj tí, ktorí poukazovali na to, že Olympic má vo svojom bežnom repertoári od rovnakej autor-skej dvojice aj podarenejšie diela) a Petrov a Fischerov valčík Jak ten čas letí (spieval ho Václav Neckář). Zo sloven-



ských skladieb mali tento raz najväčšiu šancu na úspech u laického obecnstva T. Seidmann a M. Dobrovodský so svojím Tulipánom, aj keď pravdu povediac na úkor štýlovej čistoty a kritickejšej dávky vkusu. Osobne som ľutoval, že sa do finále nedostala iná slovenská pesnička — Ty musíš prísť (autori I. Horváth, I. Uradník, M. Slobodník), najmä pri porovnaní s málo výraznou skladbou manželského páru Boudových Čakaj, ktorá navyše tak trochu stála mimo možnosti a naturelu inakšie jedného z najambicióznejších slovenských interpretov Dušana Grúňa. Pre budúci ročník by zaiste stálo za pokus prizvať k účasti v súťaži skupinu Prúdy, ktorá podľa môjho názoru predstavuje dnes najprogresívnejšiu líniu v slovenskej pop music.

Pokiaľ ide o prehliadkové vystúpenie zahraničných spevákov, najväčší záujem sa

sústreďoval na účasť slávneho Cliffa Richarda a Američana Gena Pittneya. Zhodou nepriaznivých okolností museli obe hviezdy z vážnych dôvodov svoje hostovanie v Bratislave v poslednú chvíľu odvolať. Za Cliffa Richarda sa našťastie dostavili nie menej slávni Shadows, ktorí predviedli vysoko muzikálny, kultivovaný výkon, ktorému dominovalo umenie zakladajúceho člena skupiny gitaristu Hanka Marvinu. Ich hudba, ťažiacia miestami z tradícií anglického skifflového hnutia, patrila istotne k tomu najlepšiemu, čo sme t. r. v Bratislave počuli. Iná známa beatová skupina, austrálska Easybeats, naopak svojich priaznivcov i prítomných odborníkov trochu sklamala, hoci vystúpila s repertoárom, ktorým si získala svetový úspech (Friday on My Mind, Hello, How Are You a pod.). Easybeats patria zrejme do tej kategórie súborov, ktoré sa najlepšie počúvajú zo štúdiových nahrávok než v priamom zábere z koncertného pódia. Pre dvadsaťjedenročnú Juliu Driscollovú a jej partnerov Briana Augera and The Trinity je naopak prítomnosť reagujúceho obecnstva a vôbec vizuálna stránka prejavu nepostradateľnou zložkou sugestívneho výrazu, aj keď niet pochýb o tom, že svojím umením dokáže pôsobiť na poslucháčov aj prostredníctvom konzervovaného záznamu. Driscollová je v každom ohľade výnimočná v tom najlepšom slova zmysle a hlasy, ktoré ju považujú za najväčšiu speváčku súčasnej britskej pop avantgardy, nebudú zrejme ďaleko od skutočnosti. Zdá sa, že práve tuná, niekde v prejave, ktorý stojí akosi mimo hlavného oficiálneho prúdu pop music, otvárajú sa možnosti pre skutočnú tvorivú prácu. Hoci hnutie, ku ktorému patria Driscollová a Augerove trio, je len v plienkach, má reálne predpoklady prekonať ulitu banality a zoschematizovaných, nič nehovoriacich formúl, v ktorých sa populárna hudba v posledných časoch nachádzala. Nie náhodou sa všetci prítomní odborníci zhodli v názore, že Driscollová a jej vynikajúci sprevádzajúci patrili k vrcholu celého festivalu. V každom prípade poskytlo toto vystúpenie námet nie k samoúčelným úvahám o vývojových možnostiach celého žánru. Zaujímavé vraj bolo tiež vystúpenie Czesława Niemana, ktoré som, žiaľ, zmeškal kvôli hlasovaniu poroty kritikov.

Pre nás môže byť potešujúcim faktom, že sa k tejto lepšej časti festivalu priradili úspešne i naši domáci interpreti. Strhujúci, precízny technický výkon poдал Karel Gott, pre zahraničných návštevníkov a tiež nejedného českého poslucháča bolo príjemným prekvapením vystúpenie Hroncovho sexteta, ktoré si odnieslo oficiálne uznanie festivalovej kritiky. Nazdávam sa,

že tieto obe vystúpenia predstihli kvality ďalších zahraničných hostí, a to aj napriek tomu, že medzi nimi boli interpreti pomerne renomovaných mien (Jean Claude Pascal, je napr. asi predsa len lepším filmovým hercom než spevákom, úplné sklamanie spôsobil Jim Proby a ani ďalší Američan Allan Jeffers v Bratislave nepresvedčil, že nádeje, čo doň vkladajú jeho menažeri, sú príliš oprávnené). K zásluhám usporiadateľov treba však rozhodne priradiť, že nás pohotovo zoznámili s novope-

čenou víťazkou euroviznej súťaže temperamentnou Španielkou Massiel.

Osobne by som si priaľ, aby podnety, ktoré nám svojim vystúpením poskytli Driscollová, Shadows či Nieman nezapadli, a aby aspoň ich časť naši autori a interpreti zužitkovali už v budúcom ročníku národnej súťaže. Obetaví usporiadatelia Bratislavskej lýry i vďačné festivalové publikum by si to rozhodne zaslúžili.

Antonín Matzner

Mladí po tretí raz v Trenčianskych Tepliciach

Už po tretí raz sa v krásnom prostredí Trenč. Teplíc zišli naši najnádejnejší mladí interpreti. Na rozdiel od prvých dvoch ročníkov (1964, 1966) bol naplánovaný väčší počet koncertov a všetkým účinkujúcim zabezpečený pobyt na dva týždne proponovanej dĺžky prehliadky. Žiaľ, nie všetci účinkujúci to využili. Napokon by ani neboli mohli, lebo udalosti noci z 20. na 21. augusta a nasledujúcich dní znemožnili jej uskutočnenie v celom rozsahu; z 24 účinkujúcich vystúpilo 12, namiesto 10 koncertov sa uskutočnilo 6 — z toho 2 posledné však neboli v pravom zmysle slova celovečerné.

17. augusta: Quido Hölbling — husle, Helena Gáfforová — klavír. A. Moyzes: Poetická suita pre husle a klavír, Paganini-Szymanowski: Capriccio č. 24. Božena Čupková — soprán, Terézia Horáková — klavír. G. F. Händel: O hätt ich Jubäls Harf, W. A. Mozart: Laudamus te (z omše c mol K. V. 427), D. Kardoš: Piesne o láske. Nataša Bezeková — klavír. C. Debussy: Detský kútik, S. Prokofiev: Sarkazmy.

Hölbling pohotovo a obetavo nahradil pôvodne plánované vystúpenie Jely Špitkovej (získala možnosť zúčastniť sa na interpretáčnom seminári vo Švajčiarsku) a napriek handicapu (predchádzajúce vojenské cvičenie) znova presvedčil o svojich kvalitách. V Moyzesovi poдал sústredený, veľmi disciplinovaný výkon — málokedy počuť túto nepravom zriedka hrávanú skladbu v takom zaujímavom podaní. Jeho prejav sa vyznačoval skutočne modernou, vecnou lyrikou — ale i potrebným dramatismom. Mimoriadne vydarená bola najmä interpretácia posledných troch častí, hraných attacca; vytvorili nádhernú trojdielnu formu, ozajstnú kopulu diela. — Paganini-Szymanowski bol na dané interpretove možnosti zvládnutý dobre, našli sa však intonačné nečistoty predovšetkým v dvojhmatoch.

Čupkovej soprán je komorný — vari až príliš. No trpí citelným vibrátom a úzkou dynamickou stupnicou. To je veľkým handicapom tejto inak nesporne muzikálnej a technicky pripravenej speváčky (dobré koloratúry). No popri odstránení spomenutých chýb (ak je to vôbec možné) bude sa musieť zamerať na prehĺbenie štýlového chápania klasicizmu (Mozart) a výrazového prejavu (Kardoš).

Bezeková nemala ľahkú úlohu: nepríliš typický a málo koncertantný Debussyho Detský kútik spojila s uvedením Prokofievovho náročného opusu. Predviedla technicky bezpečný výkon, škoda však, že sa príliš zamerala na zvládnutie „literary zákona“ — dynamických a iných predpisov a nedokázala sa dostatočne uvoľniť; fantázia by potrebovala viac!

18. augusta. Alžbeta Mrázová — soprán, Ivan Ježo — husle, Richard Vandra — violončelo, Terézia Horáková — klavír. G. F. Händel: Koncertná ária pre soprán, husle a violončelo, A. Rubinstein: Noc, T. Frešo: Nová jar. Štefan Reiter — husle, Helena Gáfforová — klavír, K. Szymanowski: II. husťový koncert. Stanislav Zamborský — klavír. F. Chopin: Balada As dur, F. Liszt: Sonáta h mol.

Mrázová má síce nevelký, ale veľmi príjemný, zamatovo sfarbený hlas, vynikajúcu muzikalitu a bezprostredný pódiový prejav. Tieto jej predpoklady ju pasujú za komornú speváčku — dúfam, že v tomto odbore dosiahne ďalšie pekné výsledky. Presvedčila najmä v Händlovej tak zriedka interpretovanej árii (pre jej nezvyčajný sprievod), kde všetci účinkujúci vytvorili atmosféru domáceho muzicírovania. Tak tiež z Frešových piesní vyťažila maximum. Len (neohlásená) zámena Schumannovej Mesačnej noci Rubinsteinom neuspokojila pre teatrálny prejav a nedostatočné vystúpenie jej nálady.

Reiter vystupoval v zjavnej psychickej indispozícii: dokázal síce dobre „postaviť“ koncert ako celok, preukázal dobrú technickú pripravenosť (výborné flageolety), ale mal aj citeľné kazy (najmä intonačné).

20. augusta. Ivan Ježo — husle, Kvetica Turianska — klavír. D. Šostakovič: *Husľový koncert a mol*, op. 99. Tatiana Fraňová — klavír. M. P. Musorgskij: *Obrázky z výstavy*.

Ježovo meno bolo málo známe — prakticky totiž nemal možnosť vystupovať. Svojím výkonom dokázal, že jeho zaradenie na prehliadku bolo správne. Pravdaže, nedostatok koncertantných príležitostí sa prejavil — v dlhšom rozohrávaní sa (nečistoty najmä v I. a II. časti). No podstatu Šostakovičovho filozofického slohu bezpečne postihol; zároveň — pri všetkom „spoločnom základe“ — dokázal odlišiť náladu jednotlivých častí. Za zmienku stojí najmä spôsob, akým ponímal pomalé z nich; prvá bola temer bezútešne tragická, do tretej už prenikol „lúč svetla“. Skvelá bola najmä kadencia!

21. augusta. Daniela Varínska — klavír. R. Schumann: *Sonáta pre klavír*, op. 22, F. Chopin: *Balada f mol*, I. Patrik: *Piesne o padajúcom listí*. Anna Michalíková — husle, Helena Gáfforová — klavír. E. Suchoň: *Fantázia (a Burska) pre husle a klavír*.

Tento deň vstúpil do histórie národov našej republiky. Celodenná pochopiteľná nervozita mala okrem iného za následok, že sa do poslednej chvíle nevedelo, či sa koncert uskutoční. Napokon vďaka obetavosti oboch mladých umelcov, ktoré boli vystavené nemalému psychickému stresu — sa predsa realizoval. (Lež ani účinkujúci v nasledujúcich dňoch to nemali ľahké!)

Pri vystúpení Varínskej som ľutoval len jedno: že pôvodne plánovanú Beethovenovu Sonátu Es dur, op. 17 zamenila za uvedenú Schumannovu Sonátu; stratila tak možnosť prejať svoj obdivuhodný talent v troch slohových oblastiach. Na druhej strane konfrontácia Schumanna a Chopina jej dala možnosť odlišiť svety týchto dvoch romantikov — to sa jej podarilo viac než dobre (s výnimkou lomených oktáv 4. čas-

Vyvrcholením tohto koncertu a jedným z vrcholov prehliadky vôbec — bolo vystúpenie ďalšej veľkej nádeje slovenského klavírneho umenia S. Zamborského, ktorý posledné dva roky študoval v Budapešti u T. Erkela. Už v Chopinovej Balade ukázal mimoriadne široký prednesový register — od heroičnosti oceľového úderu až po grációznosť kultivovaného tvorenia tónov (to všetko podporené brilantnou technickou pripravenosťou a výbornou nervovou konštitúciou). Lež v Lisztovi doslova oslnil. Jeho mimoriadne náročnú Sonátu predniesol na spôsob skvele vymodelovaného dynamického oblúka, plného kontrastov: celok predstavoval drámu v tónoch par excellence. Niektoré detaily síce nevyšli, resp. boli obetované celostnému účinku, ale vyčítať by to bolo smiešne.

Najznámejší Musorgského klavírny cyklus má vo Fraňovej ďalšieho veľmi dobrého interpreta. Všetky časti tejto suity kombinovanej s rondovými prvkami boli dokonale vystihnuté: pomalé časti neboli príliš „rozťahované“, rýchle boli dostatočne svižné. Obzvlášť skvele boli interpretované všetky čísla, počnúc Tancom kuriatok. Zopár „preklepov“ v úvodných častiach nemohlo nijako ohroziť veľmi priaznivý výsledný dojem. Najväčším kladom tohto výkonu je, že sa temer úplne vytratil Fraňovej bývalá rytmická labilita. Dnes je Fraňová už zrelou umelkyňou — a to niečo znamená!

ti Schumannovej Sonáty „vinou“ jej malej ruky). Varínska má širokú úderovú paletu a s ňou súvisiace množstvo najrozmanitejších odtieňov, obrovské výrazové bohatstvo, prýščiace z jej mimoriadne zaujímavej osobnosti. Jej naturel je viac mužný než dievčenský, je zvláštnou symbiózou rozmanitých temperamentov. Lež práve nesentimentálna, až chlapská lyrickánosť dodáva jej prednesu zvláštnu atmosféru. Mimoriadnym spôsobom predviedla Paríkove Piesne o padajúcom listí: pri všetkej ich krehkosti a impresivnosti vniesla do nich dramatický pulz a reliéf.

Michalíková — pravdepodobne pre svoju krehkejšiu psychickú konštitúciu — nedokázala sa natoľko sústrediť na svoj prednes (azda to bolo zapríčinené aj tým, že tento deň prežila v rodnom Trenčíne,

ktorého sa priamo dotkli udalosti tých hodín), no i tak jej vystúpenie dokumentovalo jej ďalší rast najmä po výrazovej stránke: kým na II. prehliadke očarila subtil-

22. augusta. Eva Petáchovej — klavír. J. S. Bach: *Francúzska auvertúra (partita h mol)*. Silvia Čápo — klavír. F. Chopin: *Balada g mol*, C. Debussy: *Pour le piano*, J. Cikker: *Tatranské potoky*.

Tento a nasledujúci večer bol záležitosťou výlučne klaviristickou. Opäť sa potvrdilo, že termín „bratislavská klaviristická škola“ — t. j. Kafendová, Macudzinski, Macudzinská a Fischerová na VŠMU a iní pedagógovia bratislavského konzervatória — nie je nijako nadsadený, že v Bratislave vyrastá rad klaviristov schopných i na medzinárodnej súťaži. Tento raz to potvrdila najmä Čápo, typ robustnej temperamentnej umelkyne, ideálnej najmä pre skladby virtuózne, no dokážucej sa prispôbiť i dielam iného charakteru. Tak hneď v Chopinovi nedominovalo len vnútorné

24. augusta. Jozef Vizváry — klavír. L. v. Beethoven: *Sonáta C dur*, op. 53 (Valštejská), F. Chopin: *Prelúdiá c mol, cis mol, g mol, e mol, d mol*, Balada F dur. Marián Lapšanský — klavír. S. Prokofiev: *Sonáta č. 2, d mol*, op. 14.

Vizváryho doménou je výbušnosť, dravosť; dramatické úseky mu preto vyznievajú najlepšie. Ale aj v inom je jeho prejav zaujímavý: najmä v mimoriadne zdržanlivej, až asketickej lyrike, ktorá práve v spomínanom susedstve pôsobí prekvapivo, zároveň však dokumentuje snahu o skutočne moderný prejav. Tieto Vizváryho vlastnosti sa prejavili najmä v Chopinovi; najmä v Balade F dur (osobne si myslím, že jeho prelúdiá by sa mali hrať ako celok; výber z nich — vzhľadom na ich stručnosť — je vždy veľmi problematický). Veľmi známu Valdštejskú sonátu zvládol Vizváry vcelku uspokojivo, no priveľmi dl-

nou jemnosťou, teraz sa dokázala prepracovať až k dramatickým akcentom. Bala-dický prvok Fantázie, tohto succusu Krútnavy, bol podaný ozaj adekvátne.

vrenie, ale i neha; Debussy bol krehký, perlivý a predsa mal dramatickú pulzáciu. No Cikker bol jedným slovom skvelý. Tak vynikajúcu interpretáciu jeho náročných etúd (najmä posledných dvoch) sme ešte nemali. Pre Čápo ako keby neexistovali technické problémy.

Petáchovej bola voči Čápovej handicapovaná prednesom iba jedného čísla (v budúcnosti by sa mal — ako sa aj všetci prítomní zhodli — na prehliadke klavirista prezentovať aspoň polorecitalom). Lež aj tak presvedčila o svojom talente, najmä výbornou pamäťou a zmyslom pre rytmus.

ho sa rozohrával, takže v I. a čiastočne i v II. časti ostalo veľa „nedotiahnutého“.

Marián Lapšanský — najlepší tohoročný klaviristický absolvent bratislavského konzervatória — očaril skvelým prednesom náročnej Prokofievovej Sonáty. Jeho úder bol podľa potreby oceľový i jemný, rytmus železný i agogický tvárny, dynamická stupnica rozsiahla. Obzvlášť krásne zahral nádhernú pomalú časť. Spolu s P. Toperczerom je zatiaľ našim najlepším interpretom tohto najväčšieho ruského skladateľa 20. storočia. Je to vôbec plnokrvný hudobník, ideálny sólistický i komorný hráč.

Igor Vajda

Prehliadka, ktorá sa v dôsledku augustových udalostí nemohla dokončiť v pôvodne vytýčenom termíne, pokračovala opäť v Trenčianskych Tepliciach v dňoch 27. — 29. septembra. V porovnaní s predchádzajúcimi boli účastníci septembrových koncertov handicapovaní podstatne nižším záujmom obecnstva a najmä veľmi nízkou teplotou v koncertnej sieni, čo opäť odradilo ďalšiu účasť možných divákov. I napriek tomu však umelecká úroveň týchto koncertov bola pozoruhodná. Skôr zhodou okolností ako nejakým vonkajším zámerom sa dramaturgia týchto podujatí v ešte väčšej miere opierala o modernú, menovite o súčasnú slovenskú tvorbu.

27. septembra 1968. Ludwig van Beethoven: *Sonáta A dur*, op. 69 pre violončelo a klavír — Richard Vandra (violončelo), Stanislav Zamborský (klavír), Eugen Suchoň: *Metamorfózy, suita pre klavír* — Pavol Kováč, Vladimír Sommer: *Koncert pre husle g mol*, op. 10 — Igor Špička (husle), Viera Mišíková (klavír).

Na tomto prvom koncerte privítali sme na pódiu troch mladých adeptov koncertného umenia. Vystúpenie dua Vandra-Zamborský sa vyznačovalo uvoľneným, rozvážnym, technicky i umelecky značne zrelým prístupom k problematike Beethovenovho štýlu. Škoda, že ináč veľmi muzikálny vý-

kon pianistu niesol znaky prílišnej skromnosti a komornosti, najmä v prvej časti.

Kováč sa predstavil pribojným klaviristicky skvelým, koncepcne logickým a celistvým interpretovaním Suchoňa. Predstavuje typ vysoko nadaného, technicky znamenite pripraveného, temperamentné-

ho pianistu, ktorý však miestami skôr logicky myslí, ako intuitívne tvorí. Najväčšie výhrady možno vzniesť proti agogike finálnej časti, ktorá v porovnaní s predchádzajúcimi postrádala monolitnosť skĺbenia jednotlivých úsekov. Taktiež by sa žiadalo venovať viac kultúre tvorenia tónu, vedeniu melódie a jej plastiky (téma vo IV. č.).

28. septembra. Program: Paul Hindemith: *Sonáta* (1936) pre flautu a klavír, G. Sinišsallo: *Tri mi niatúry pre flautu a klavír* – Vladislav Brunner ml. (flauta), Rudolf Macudzinski (klavír), G. Fr. Händel: *Aria z oratória Mesias*, J. Haydn: *Aria Gabriela z oratória Stvorenie*, Andrej Očenáš: *Ako hviezdy padajú, cyklus piesní* – Magda Hajóssyová (spev), Terézia Horáková (klavír), Béla Bartók: *Improvizácie*, op. 20, *Frico Kafenda: Na prelome* – Daniela Kardošová (klavír).

Vladislav Brunner junior je dôstojným reprezentantom rodinnej flautovej tradície. Je to už v podstate hotový umelec. Tón jeho nástroja je guľatý, nosný, krásneho timbru, pasáže brilantné, zreteľné a čisté. Má skvelý rytmus i ukáznený temperament. Brunner dokáže účinne postaviť i koncepcie náročného, meditatívneho, vážneho Hindemitha práve tak ako brilantného, elegantného, virtuózneho Sinišsala.

Hajóssyovej hlas je príjemný, čistý. Inteligencia a dynamické rozptáie i celkový naturel predurčujú ju skôr k interpretácii piesní. Má určité problémy ešte s výškami i s dlhšími tónmi a ani tremolu sa nedokáže ešte vždy úspešne vyhnúť (v jemnej-

29. septembra. Komorné matiné. Program: Bohuslav Martinů: *5 kusov pre klavírne trio*, Vladimír Bokes: *La Folia*, op. 3 (*Ciaconna pre sólové husle*), Andrej Očenáš: *Trio pre husle, violončelo a klavír*, op. 36, J. S. Bach: *Buss' und Reu, recitativ a ária* (Matúšove pasie), *Geist und Seele, ária* (Kantáta č. 35), *Erbarne dich, ária* (Matúšove pasie), L. van Beethoven: *Klavírne trio*, op. 1 č. 3. Učinkovali: Klavírne trio VŠMU: Miloš Starosta (klavír), Peter Michalica (husle), Juraj Alexander (violončelo); Peter Michalica (husle – sólo), Viktória Stracenská (spev) – Rudolf Macudzinski (klavírny sprievod).

Za objav prehliadky pokladám právom Klavírne trio VŠMU, ktoré od svojho debutu v apríli (pozri SH č. 7) pri interpretácii premiéry Očenášovho tria si už vtedy postavilo latku náročnosti riadne vysoko, zaznamenalo ďalší a podstatný krok v umeleckom vývoji. Vystúpenie na prehliadke možno oprávnenne považovať za absolútorium k prijatiu jeho členov do radov kandidátov sekcie koncertných umelcov pri ZSS. Ansámbl tvoria traja vynikajúci umelci mladšej generácie, ktorí s pocitom veľkej zodpovednosti našťudovali priam majstrovský rozsiahly program. Oproti aprílu akoby najväčší pokrok badám na ich výkone v ešte rozsiahlejšom dynamickom spektre, v prísnejšej disciplíne (Beethoven), v odlišnom štýlovom ponímaní jednotlivých skladieb a v pevnej jednoliatosti koncepcie. Starosta vyvíja sa v komorného hráča par excellence. Právom môže byť hrdí na toto teleso, ktoré dosiaholo už úroveň reprezentovať slovenskú komornú hudbu i na zahraničnom pódii, čo si pokladáme za povinnosť im umožniť!

Špitkova interpretácia často postrádala v dôsledku nervozity presvedčivejší interpretáčny zámer a pribojnejší výraz. Pôsobila predovšetkým dojmom stiahnutosti a prekonávania návalov trémy. Ku kladom jeho vystúpenia patrili ohybný tón kantilény a vrúcny, lyrický prejav.

šich odtienkoch). Jej prejav má však osobitosť, peľ bezprostrednosti, ktorými sa akosi dokáže preniesť cez technické úskalia.

Problém Kardošovej výkonu spočíva predovšetkým v nedostatočnej technickej príprave. Vzácná inteligencia, vkus, muzikalita, pokiaľ sa nedostávajú do rozporu s technickým fondom, zaujmú, ba miestami i očaria (Bartók). Technicky priam nezvládnuteľná faktúra Kafendu bola však brzdou rozletu tých kladnejších stránok jej naturelu, takže prílišná opatrnosť zavini la narušovanie stavebnej celistvosti tejto skladby.

Jedným z najlepších sólistických výkonov prehliadky bola interpretácia známej Bokesovej Ciaconny. Michalica vložil a zapojil do nej celé bohatstvo svojho umeleckého arzenálu. Podal výkon obdivuhodnej sústredenosti, napätia, technickej i umeleckej zrelosti.

Spievať za sebou tri Bachove skladby zdá sa byť na prvý pohľad odvahu, no výkon Stracenskej plne presvedčil o oprávnenosti i takejto voľby. I napriek tomu, ak berieme do úvahy fakt, že sa spevák predpoludním ťažšie spieva ako napr. večer, má táto speváčka ešte medzery v technickom ovládaní svojho hlasu. Treba sa jej zdokonaľiť v ľahkosti a zreteľnosti kolo ratúr, v úplnom odstránení občasných tremola. Jej krásny ohybný hlas, sytého zafarbenia, bohatého fondu, hlbšieho a tmavšieho timbru predurčuje túto speváčku na dráhu vážneho operného prejavu. Slohové čítanie, vrúcny, kludný prejav, osobitosť zaslúžili sa o veľmi úspešné vyznenie jej výkonu.

Vlado Čížik

Mladí v Martine

Akýmsi voľným pokračovaním III. prehliadky mladých slovenských interpretov bola trojica koncertov, ktoré usporiadal v Martine v dňoch 18. – 20. októbra Zväz slovenských skladateľov v spolupráci s tamojším Okresným domom osvet. Miestnym organizátorom treba sa poďakovať za perfektnú prípravu, zabezpečenie miestností, kvetov pre účinkujúcich, nábor obecenstva, a najmä vytvorenie prílehavej atmosféry prostredníctvom vkusného konferenciu pracovníčky martinskej osvet. O maximálnej snahe usporiadateľov svedčí napr. i skutočnosť, že sám riaditeľ Okresného domu osvet vystupoval v úlohe obracača nôt sprevádzajúcim pianistom. Azda stojí za zmienku spomenúť i fakt, že na všetkých koncertoch zúčastnil sa aj národný umelec Martin Benka, ktorý v rozhovoroch s mladými umelcami po koncerte sa živo zaujímal o ich prácu a diskutoval o problémoch martinského kultúrneho života. Veľký úspech týchto koncertov v sídle Matice Slovenskej, kde sa už niekoľko rokov neusporiadalo podobné podujatie, zdá sa signalizovať začiatok novej éry v organizácii verejných podujatí tohto, pre slovenský národ tak významného mesta.

18. októbra 1968. Program: J. S. Bach: *Ciaconna pre sólové husle*, Johannes Brahms: *Sonáta A dur*, op. 100 pre husle a klavír, H. Wieniawski: *Brilantná polonéza D dur*. – Jela Špitková (husle), Marián Lapšanský (klavír); Georg Friedrich Händel: *Suita g mol č. 16*, Ludwig van Beethoven: *Sonáta f mol*, op. 57 (*Apassionata*), Eugen Suchoň: IV. a V. časť z *Metamorfóz*. – Tatjana Fraňová (klavír).

Špitková je najlepšou absolventkou sláckového odboru bratislavského konzervatória za uplynulý školský rok. Toto významnenie si skutočne zaslúžila. Má na ženu obdivuhodné syty a nosný tón, vynikajúcu techniku, spoľahlivú intonáciu, skvelú hudobnú predstavivosť a fantáziu. Jej Bach zaujal bezpečným technickým zvládnutím, pomerne účinnou dynamickou formou. Ťažiskom jej polrecitalu bol nesporné Brahms, ktorého hrala z nôt. Bezprostrednosť prejavu, ušľachtilosť, dynamické bohatstvo, obdivuhodná zrelosť výrazu umožňovali suverénne technické zvládnutie. Wieniawski stal sa jej prostriedkom k demonštrovaniu perfektnej virtuosity, vkusu a elegancie.

Fraňová pochádza z Martina. Svoj recital mala vklinený do dvoch nahrávacích dní v bratislavskom rozhlase. Pochopiteľná vyčerpanosť z dôsledku takejto vypätia sa prejavovala potom i vo výkone, ktorý ako celok nedosahoval úroveň jej vystúpenia v Trenčianskych Tepliciach. Je zaují-

mavé, že úvodný Händel mal znaky kľudu, bezpečného technického zvládnutia, elegancie. Naproti tomu už I. časť Beethovena nevyhla sa miestami neistote, intonačným kazom a nedostatočne vygradovaným gradáciám niektorých úsekov, ktoré zavini la z veľkej časti i nekvalitný nástroj. Najmä prechody z pianissima (ľavý pedál) zneli veľmi rušivo a plechovo. 2. časť sonáty, technicky už bezvadná, postrádala jednoliatejšiu agogiku. Nedostatok celostného nadhľadu do určitej miery charakterizoval i ináč bravúrne zvládnuté finále. Koncepcia Fraňovej sa tu prevažne zameriavala na podčiarkovanie zaujímavých detailov.

Je zaujímavé porovnať koncepciu posledných dvoch častí Suchoňových *Metamorfóz* od Fraňovej s Kováčovou (v Trenčianskych Tepliciach). Fraňová charakterizovala širšia paleta farieb, väčšie bohatstvo úderovej kultúry, fantázie a vrúcnosti (najmä vo IV. časti). Finále však aj u Fraňovej žiadalo si ešte logickejšie skĺbenie jednotlivých úsekov.

19. októbra. Evanjelický kostol. Program: 1. Vincent Lübeck: *Prelúdium a fuga E dur*, 2. J. S. Bach: *Prelúdium a fuga g mol*, 3. Dietrich Buxtehude: *Prelúdium a fuga fis mol*, 4. J. S. Bach: *Toccata, Adagio a fuga C dur*, 5. Franz Liszt: *Prelúdium a fuga na meno BACH*, 6. Petr Eben: *Fantázia z cyklu Musica dominicalis*. Sólo: Erika Hahnová (č. 1, 4, 6), Róbert Grác (č. 2, 3, 5).

Technicky nedostatočne vybavený a dost porúchaný starý nástroj značne brzdil mladých umelcov v rozlete tvorivej fantázie. Program svojou náročnosťou sotva vyhovoval pre možnosti tohto organu. Domnievam sa, že repertoár pôvodne zostavený pre Trenčín, kde sa v dôsledku augustových udalostí nemohol uskutočniť, mal sa pre Martin prispôbiť a zmeniť. Mladí umelci majú iste dostatok repertoáru a

mohli tak viac zo svojho umenia dokázať. V takejto situácii mohli umelci demonštrovať do určitej miery zmysel pre barokový štýl (baroko zabralo dve tretiny programu), v pomalých častiach muzikalitu podania. Najviac utrpela precíznosť artikulácie, čistota intonácie a technická precíznosť. Z Gráčovho programu najpresvedčivejšie zapôsobil Liszt, od Hahnovej zas Eben a Adagio od Bacha.

20. októbra. Komorné matiné. Peter Michalica (husle), Miloslav Starosta (klavír). Program: Ludwig van Beethoven: Sonáta c mol pre husle a klavír, op. 31, č. 2, J. S. Bach: Sólóva sonáta č. 3 C dur, Edvard Hagerup Grieg: Sonáta č. 3 c mol, Alexander Moyzes: Balada z Poetickej suity, Bedřich Smetana: Z domoviny.

Tento recital mladého dua mal z martin-ského triptychu nesporné najvyššiu umeleckú úroveň. Obdivuhodný je rozsah Michalicovej pamäti. Celý program, vrátane 3 veľkých sonát, dokázal bezchybne zahrať spamäti. Je zaujímavé a sympatické, ako mladý huslista svojim konferovaním uvádza poslucháča do atmosféry diela a získava tak bezprostredný kontakt s obecnstvom. Michalica je už umeleckou osobnosťou, ktorá vysoko presahuje rámec poslucháča VŠMU. Hlboko zaujme svoje obecnstvo tak celkovou koncepciou, inteligenciou i rozvahou, ako intenzitou umeleckého zážitku, tvorivého nadšenia a veľkého napätia. Celý jeho repertoár charakterizuje zmysel pre štýlové oddiferencovanie jednotlivých slohov. Tón Michalicových huslí je tvárny, má veľký dynamický rozsah, bohaté dynamické spektrum. Bachovi, ktorého pre technickú náročnosť nikto zatiaľ u nás nenaštudoval, možno vytknúť miestami nedostatočnú istotu v technike. Je totiž typom interpretu, ktorému účinná dynamická forma je prvoradá a niekedy jej radšej obetuje i intonačnú precíznosť. Príznačné pre pojem z jeho hry

Štajerská jeseň

Do početnej rodiny kultúrnych svetových festivalov pribudlo ďalšie podujatie. Dňa 23. septembra sa v hlavnom meste rakúskeho Štajerska — Grazi začal prvý ročník medzinárodného festivalu Štajerská jeseň. Taký je názov nevšedne a široko koncipovaného podujatia, do rámca ktorého začlenili usporiadatelia prehliadky koncertov, oper, divadelných a literárnych podujatí, oblast výtvarného umenia, ako aj prednášky a semináre k problematikám týchto oblastí. Význam a zmysel festivalu vyjadril jeden z hlavných iniciátorov univ. prof. dr. Hans Koren slovami: „Ukázať výsledky z kultúrnej oblasti nášho kraja a porovnať ich s výsledkami ostatných krajín“. Podľa zámerov usporiadateľov festivalu mali by sa teda v Grazi každoročne stretávať umelci a vedci krajín susediacich s Rakúskom, aby vo vzájomnej konfrontácii nadviazali na bohatú tradíciu minulosti. Spoluusporiadateľom festivalu v oblasti koncertnej bolo Studio Steiermark rakúskeho rozhlasu, ktoré sa na svojich devia-

je však fakt, že sa tieto prehrešky dostávajú akosi na perifériu pozornosti diváka, ktorý si ich sotva uvedomuje. Beethoven mal krásnu rovnováhu medzi bohatou emocionálnosťou a umeleckou rozvahou, Grieg zase upútal bezprostredným muzicírovaním a hĺbkou. S príkladným vzťahom pristupovali mladí umelci k Moyzesovi. Nebola to len povinná daň slovenskému skladateľovi, ale plne zaujatý a perfektne naštudovaný výkon.

S vynikajúcim pianistom Miloslavom Starostom, ktorý priam geometrickým radom rastie v slovenskom meradle v komorného hráča číslo jedna, môžeme byť plne spokojní. Pomerne tupý zvuk klavíra pri fortissimách znel plne, ale nie tvrdo, ako by to bolo snáď pri kvalitnejšom nástroji. I Starosta má vyvinutý zmysel pre štýl, vynikajúci technický fond, krásny spevný tón a schopnosť podriaďiť tvorivý okamžik celostnému nadhľadu.

Michalica-Starosta je duo, na ktoré môžeme byť pyšní a ktoré s čistým svedomím môžeme poslať na zahraničné pódium.

Vlado Čížik

tich celovečerných koncertoch zameralo výlučne na hudbu 20. storočia, s dôrazom na hudbu najsúčasnejšiu. Okrem rakúskych umelcov a hudobných telies boli pozvaní umelci z Juhoslávie (Komorný orchester Rozhlasu a televízie zo Záhrebu a Symfonický orchester Rozhlasu a televízie z Lublany), z Maďarska (Bartókovo kvarteto) a z ČSSR. Na základe dávnejších stykov medzi bratislavským a gražským rozhlasom „Studio Steiermark“ došlo k dohode o účasti Symfonického orchestru bratislavského rozhlasu s dirigentom Bystríkom Režuchom.

Celovečerný program našich symfonikov dňa 30. septembra patrilo slovenským skladateľom — E. Suchoňovi, I. Paríkov, I. Zeljenkovi, J. Cikkerovi a P. Kolmanovi. Organizácia, prostredie nesmierne sympatického mesta s jeho historickou kulisou, krásou okolitej prírody, interiérmi (nezbudnutelný zážitok poskytuje najstarší barokový kaštieľ v Rakúsku Eggenberg, kde sa priestory osvetľujú výlučne pravými

sviečkami) a nadovšetko srdečné a nenútené prijatie usporiadateľmi, predovšetkým generálnym tajomníkom festivalu dr. Paulom Kaufmannom, to všetko v nás, hosťoch, zanechalo tie najlepšie dojmy. Najzávažnejším momentom pre nás bola mimoriadne pekná návštevnosť slovenského večera, ohlas u obecnstva, ktoré našich umelcov privítalo povstaním zo svojich miest a po koncerte si vyžiadalo dva prídavky. Takúto atmosféru sme nezažili ani pri jednom z predchádzajúcich koncertov. Predvedené diela, výkon orchestra, ako aj dirigenta sprevádzal úprimný potlesk obecnstva.

Rovnako nadšene písala aj kritika gražských aj viedenských novín. Citujeme: „... nádherne homogénne znejúci a úžasne diferencovane hrajúci orchester z Bratislavy suverénne viedol B. Režucha“ (Kurier, 2. X. 1968, H. Schneider), „... veľký symfonický orchester bratislavského rozhlasu pod vedením ambiciózneho Bystríka

Režuchu, ktorý má vynikajúcu schopnosť vcítiť sa, s istotou zvládol veľa ťažkostí partitúr tohto programu so sústredenou a disciplinovanou virtuozitou.“ (Tagespost, 2. X. 1968, Rudolf List).

V rámci koncertných podujatí Štajerská jeseň usporiadalo Hudobné a informačné stredisko v Bratislave výstavku hudobní a gramoplastní, spestrenú fotografiami našich skladateľov, výkonných umelcov a hudobných telies, ktorá sa tešila väčšiemu záujmu obecnstva, ako by sa bolo dalo predpokladať. Na slovenských koncertoch sa zúčastnili aj autori I. Zeljenka a P. Kolman, ktorí deň predtým vystúpili vo verejnej diskusii o problematike súčasnej hudby.

Na základe rokovaní s organizátormi festivalu sa dá očakávať, že v ďalších ročníkoch Štajerskej jesene sa bude môcť uplatniť nielen slovenská umelecká tvorivosť, ale aj vedecké bádanie.

M. M.

SÚMRAK BOHOV - dominanta Festivalu 68

Ťažiskom tohoročného — už osemnásteho ročníka Západoberlínskeho hudobného festivalu — bola opäť opera. Napriek tomu, že za dirigentským pultom Berlínskej filharmónie sa vystriedali nemenej slávne hviezdy — majstri taktovky, ako je Bernstein spolu s Newyorskou filharmóniou, Karajan, Gielen, Zender, Böhm, Maazel a iní, so sólistami Gejzom Andom, Katchenom, Diekauom, Ferrasom a ďalšími — Wagnerove operné večery s predvedením kompletného Ringu Niebelungov a Tristana dominovali v priebehu celého festivalu.

Počas mojej, žiaľ, len päťdňovej návštevy mal som možnosť navštíviť dve operné, jedno divadelné predstavenie a dva koncerty. Wagnerova opera Súmerak bohov, trvajúca viac ako 5 1/2 hodiny, mala strhujúci úspech, o ktorý sa zaslúžil dirigent Lorin Maazel. Rudolfom Sellnerom moderne riešená inscenácia prispela v nemalej miere k vystupňovaniu výraznosti opery.

Ďalším triumfom dirigenta Maazela bolo naštudovanie opery súčasného talianskeho skladateľa Luigi Dallapiccola — Odysseus. Je obdivuhodné, že tento dirigent, hneď na druhý deň po Wagnerovi dokázal prejsť na moderné dielo, dielo plné úskalí a možností momentálneho zlyhania prekomplikovaného aparátu. Aj tu sa ukázal ako vysoko kultivovaný a vyspelý dirigent.

Odysseus je operné dielo napísané tra-

dičným kompozičným spôsobom. Opera je statická, tak ako každá antická hra, no práve z jej statickosti dokázal vyťažiť skladateľ, režisér a dirigent zvláštnosť stavebných prvkov. Dielo sa totiž skladá z prólogu a dvoch dejstiev s jedenástimi kratšími obrazmi, ktoré nechajú vyrastať Homérov epos v mohutné jednoliaté dielo a temer stálymi recitatívmi a pantomimou vyjadrujú jeho obsah a dej. Zbor je riešený duálne, t. j. na scéne, ako aj pomocou reproduktorov a rôznymi elektroakustickými efektami. Orchesterálna partitúra má len jedno aleatorické miesto, a to v medzihre.

Naštudovanie tohto zložitého diela si iste vyžiadalo dlhodobú prípravu zo strany dirigenta, režiséra, ako i hlavných predstaviteľov, ktorým patrí vďaka za zásluhný čin. Ak uvážime, že vyššie trojhodinová opera, v ktorej nejde o spevné árie, ale o kombináciu atónálne riešených recitatívov, plných napätí a vzájomných konfliktov, vedela vzrušiť obecnstvo k dlhotrvajúcim ováciám, pridáme k uzáveru, že ide o operné dielo trvalej javiskovej hodnoty. Scénu moderne pripravil opäť Rudolf Sellner. Hlavní predstavitelia boli Annabelle Bernard, Catherine Gayer a Erik Saeden.

Rád by som sa vrátil k osobnosti skladateľa Luigi Dallapiccola. Každý festival nesie známku vlastnej koncepcie tým, že určitú svoju časť venuje niektorému zo

súčasných európskych skladateľov. Tak aj tohoročný Západoberlínsky festival mal svojho skladateľa — Dallapiccola. Jeho jediné dielo na festivale bolo uvedené tri razy — predpokladám, že s nie menším úspechom. Vo výstavnej sieni Akademie der Kunst je inštalovaná výstava z jeho života a diela.

Zo symfonickej tvorby bolo na koncerte Berlínskej filharmónie uvedené dielo Allelujah II. od Lucia Beriu a Requiem od Györgya Ligetiho. Kým skladba Allelujah II. je postavená na akusticko-priestorových efektoch (napr. orchester je rozdelený do piatich skupín, ktoré sú rozmiestnené medzi obecnstvom), Requiem, dielo hlbšieho zmyslu a charakteru, je stavané na využití zboru, dvoch sólistov a orchestra. Zásahu na vydarenom vyznení a na úspechu skladieb mal dirigent Michael Gielen so sólistami Liliana Poli a Barbro Ericson.

Na ďalšom symfonickom koncerte odzneli diela súčasných nemeckých skladateľov. Berlínska filharmónia pod vedením Hansa Zendera s úspechom uviedla premiéru skladby Franka Michaela Bayera Versi pre sláčikový orchester. — Iným dielom na tomto koncerte bola Skladba v piatich fázach pre violončelo, zborové hlasy, orchester a mg pások, 44. dielo skladateľa Heinza Friedricha Hartiga. Skladba svojim zvukovým bohatstvom je veľmi zaujímavá,

škoda však, že zvukové efekty opakujúce sa často v jej piatich častiach stávajú sa ku koncu nudnými a prestávajú budiť pozornosť. — Nenia pre recitátora a orchester od Ariberta Reimanna je vlastne melodráma na báseň anonyma zo 16. storočia — Smútočná pieseň. Zvláštna je nová koncepcia melodrámy, ktorú Reimann pre svoju skladbu našiel v tomto texte. V podstate sa líši od Schönbergovej melodrámy Pierrot lunaire tým, že kým Schönberg nechal text fixovať na určitej tónovej výške a rytmickej závislosti od orchestraľného sprievodu, zatiaľ u Reimanna „hlas“ nie je motívom, ale časťou tematického rozvoja. Dokonca ani nie je nositeľom hudobného materiálu, avšak celkom nezávislým partnerom hudby — východiskom svojho vlastného myslenia. Skladateľ použil veľký orchestraľný aparát, a tým dal výraz básnickej predlohe. — Na záver koncertu odznela Orchestraľná fantázia, op. 51 Borisa Blachera. Skladba pôvodne napísaná k jubileu tretieho programu BBC vyrastá z tradičného kompozičného myslenia. Výrazná je inštrumentácia, prísna motivická práca vychádzajúca z dvoch základných na dvanásťtónoch koncipovaných figurách. Temperamentné a bezchybné prevedenie tohto náročného diela, zaručili skladateľovi úspech u nadšeného publika.

Ján Zimmer

Týždeň experimentálnej hudby v Berlíne

Po asi sedemnásťročnej existencii elektronickej, presnejšie povedané syntetickej či experimentálnej hudby, začala sa na celom svete pociťovať potreba inštitucionalizovania širokého okruhu skladateľov, teoretikov a technikov, zúčastňujúcich sa na jej tvorbe. Experimentálna hudba dokázala za uvedených rokov, že je faktorom trvanlivejším, než nie je len módnou vlnou, ale že existuje ako trvalá súčasť novodobého vývoja hudby. Z toho vyplýva, prirodzene, i množstvo kvalitatívne nových problémov a sporov, nad ktorými už nemožno iba mávnuť rukou, akoby išlo o prechodný jav, s ktorým nemá význam podrobnejšie a vážnejšie sa zaoberať. Ba práve naopak, ak si chce experimentálna hudba vybojovať to postavenie, ktoré jej v súčasnom vývoji umenia prináleží, je nútená zaoberať sa so všetkými svojimi problémami nanajvýš seriózne, musí na najvyššej teoretickej, praktickej i organizačnej úrovni zodpovedať množstvo otázok, ktoré sa pred

ňu kladú a ktoré vyplývajú z jej svojráznosti a odlišnosti oproti doterajším formám umeleckého vyjadrovania.

Prvým impulzom pre vytvorenie medzinárodnej platformy výmeny názorov na experimentálnu hudbu bol už Medzinárodný kongres experimentálnych stredísk elektronickej hudby, ktorý sa uskutočnil v júni vo Florencii. Organickým pokračovaním tohto podujatia bol i Týždeň experimentálnej hudby, ktorý spolu s kongresom na túmu Vplyv elektronickej hudby v hudbe prebiehal od 7. do 12. októbra v Západnom Berlíne.

Miesto konania kongresu nebolo zvolené náhodne. Berlínska Technická univerzita je dnes strediskom špičkových teoretikov tohto typu hudby. Svetoznámy psychoakustik prof. Fritz Winckel tu vybudoval po stránke technickej azda jedno z najdokonalejších laboratórií pre výskum experimentálnej hudby. Winckel, ktorý bol už vo Florencii poverený ďalšou starostlivosťou o organizovanie Medziná-

rodnej únie štúdií experimentálnej hudby, využil možnosti svojho pracoviska na demonštrovanie fascinujúcich možností výskumu v tejto oblasti, pričom na kongres pozval množstvo odborníkov z celého sveta, aby predniesli svoje úvahy o najaktuálnejších problémoch dotýkajúcich sa zo všetkých strán experimentálnej hudby.

Kongres sa zaoberal — prirodzene so striedavým úspechom, závislým od kvality referentov — nasledovnými okruhmi problémov:

1. Estetické problémy elektronickej hudby (C. Dahlhaus a E. Mayers).
2. Možnosti teórie informácie pri analýze hudobných štruktúr (H. Chiarucci, G. Reibel, W. Fucks, A. Lanza).
3. Computor v hudbe (H. Zemanek, P. Grossi, P. Zinovieff).

Program bol doplnený podnetnou demonštráciou prístrojov pre elektronicú a audiovizuálnu hudbu, ako i demonštráciou istých konkrétnych možností využitia computerov vo výskume hudby. Súčasťou podujatia bolo i premietanie experimentálnych filmov, z ktorých najväčší záujem vzbudil päťdesiatminútový film, akási báseň tvarov a vizíí M. L. Williamsa a Ussachevského.

Popoludňajšie a večerné termíny boli vyplnené prehrávkami experimentálnej hudby, ako i dvoma večernými koncertmi, z ktorých druhý sa uskutočnil ako živý koncert s ukážkami.

Takto načrtnutý program podujatia nutil každého z prítomných vyberať si z okruhu podujatí tie, ktoré ho najviac zaujali, presnejšie povedané tie, ktorým rozumel, lebo bolo prakticky nemožné sledovať všetky podujatia, počnúc zložitými štatistickými výpočtami, cez zasvätený výklad technologickej stránky zariadení štúdií po esteticko-filozofické problémy živej hudby. Ale samotná koncepcia podujatia, demonštrujúca úžasnú šírku pohľadov na problémy experimentálnej hudby, indukovala niekoľko aktuálnych problémov jej existencie. Je totiž prakticky nemožné, aby jednotlivec mohol riešiť jej problémy sám, a ak ich aj rieši, dostáva sa nevyhnutne do istej izolácie od komplexného pohľadu, vyžadujúceho si nevyhnutne prácu v teamoch, zložených zo skladateľa, filozofa, inžiniera, štatistika a odborníka na teóriu informácie. Berlínske podujatie, čo ako veľkoryso organizované, trpelo práve na svojo mnohodomizálnosti; prejavilo sa to najmä v diskusiách, ktoré pripomínali amatérske debaty hluchonemých. Skladatelia kladli kybernetikom otázky, ktoré z ich hľadiska predstavujú vážne problémy a na ktoré majú skladatelia svoje oprávnenie, hoci z hľadiska kybernetikov boli nezmyselné, lebo formulovali problémy

bez znalostí ich podstaty, takže na laické otázky nebolo možné dať uspokojivú odpoveď. Zdrojom podobných nedorozumení boli „diskusie“ medzi estetickými a technikmi, alebo medzi úzko špecializovanými štatistikmi a skladateľmi. Zdá sa, že novodobý vedecký babylon je sprievodným javom vývoja modernej vedy a experimentálna hudba bude nútená nájsť z neho východisko ešte prv, ako uviazne v jeho osídlach. Keďže sa práve formuje, má pre to všetky predpoklady.

Azda najväčším sklamaním účastníkov boli koncerty experimentálnej hudby. Ťažko dať zodpovedne odpoveď na otázku, prečo sa na koncerty dostali práve uvedené skladby; či je to problém dramaturgie, alebo súčasnej úrovne experimentálnej hudby. V každom prípade treba vziať súčasný paradox vzťahu vedy a hudby na vedomie: to, čo je z hľadiska technologickej a metodických prínosov dokonalé a progresívne, nemusí byť vždy dokonalé ako umenie. Napríklad pozoruhodné uplatnenie computora v hudbe v Zinovieffovej skladbe jej ešte nezabezpečuje rovnakú umeleckú účinnosť. Pokiaľ si koncerty kladli takýto zámer, boli pozoruhodné a zaujímavé. Odznali však i skladby (H. Badings: Genesis, M. Kelemen: Koncert pre klarinet), ktoré neboli ani zaujímavé z aspektu metodiky ich komponovania, ani dobré z hľadiska dnes už existujúcich kritérií na uvedený druh hudby: Nepochopenie stockhausenovskej idey syntézy elektronickej a inštrumentálneho zvuku v Kelemenovej skladbe zanechávalo trápny dojem zbytočnosti takejto hudby. Namiesto organickej a funkčnej kombinácie oboch zdrojov sme v prípade Kelemena a Badingsa počuli zlú a neinvenčnú skladbu pre klarinet, so sprievodom elektronickej hudby. Zainteresovaný poslucháč si kladol otázku: načo práve s elektronicnými zvukmi, keby to znelo lepšie s orchestrom. Stockhausen takúto otázku vylučuje.

Okrem niektorých prednášok (Dahlhaus, Grossi, Zemanek, Chiarucci, Winckel) ma osobne zaujali dva podnety, s ktorými som sa stretol vo Winckelovom štúdiu prvýkrát a ktoré považujem za koncepčne cenné impulzy pre ďalší vývoj hudby. Ide predovšetkým o myšlienku audiovizuálneho umenia, ktorého princíp možno primitívne formulovať takto: synteticky produkovaný zvuk okrem toho, že ho vnímate audiálne, vytvára na oscilograme i príslušný obrazec ako vizuálnu charakteristiku zvukových parametrov kmitania. Súčasne so znením hudby sa obraz oscilografu sníma televíznou kamerou a premieta na veľké plátno v koncertnej sieni. Estetická účinnosť niektorých obrazov je fascinujúca (možno ich snímať i farebne). Problém sa

začína tam, že nejde len o pasívne snímanie obrazu nakomponovaného zvuku, ale že hudba sa komponuje tak, aby vytvárala účinné obrazce. Predbežne sa ukazuje, že vzťah obrazu a hudby je nepriamo úmerný, čo znamená, čím pôsobivejšia hudba, tým menej pôsobivý obraz a pod. Bude stáť ešte veľa námahy a skúmania, kým sa podarí nájsť presné korelácie vzťahu obrazu a zvuku, pokiaľ sa podarí uskutočniť idea funkčnej väzby obrazu a zvuku, pokiaľ bude môcť skladateľ obrazovou predstavou komponovať hudbu a hudobnú predstavu usmerňovať svojou vizuálnou fantáziou. Prirodzene, že problém je oveľa zložitejší, avšak ako impulz, ktorý mal svoje koncepcné zdôvodnenie, stojí v každom prípade za povšimnutie. Za povšimnutie aspoň pre nás, ktorí vzhľadom na nedostatočnú technologickú vybavenosť nemáme možnosti ho priamo ovplyvniť. Winckel priviedol svojich poslucháčov do úžasu ešte raz, keď nechal zaznieť svoj reproduktor, ktorý je namontovaný pod posluchovú sálu a zaberá celú jeho plochu, takže poslucháč

sedí v skutočnosti uprostred veľkého reproduktora. Fascinujúca je nielen veľkosť a priestorovosť zariadenia, ale predovšetkým jeho technické parametre. Tento reproduktor, práve vďaka svojim rozmerom, je schopný reprodukovat kmitočty o hĺbke cca 20 Hz. Ak si uvedomíme, že bežné, čo ako dokonalé zariadenia, ktoré denne počúvame, reprodukujú hlboké tóny len po cca 70 až 80 Hz, tak aspoň teoreticky pochopíme význam tohto činu, lebo umožňuje poslucháčom počuť z hudby i tóny, ktoré doteraz nikdy počuť nemohol.

Na príklade týchto dvoch experimentov som si uvedomil, že experimentálna hudba nie je len extrémnym hnutím avantgardy, ale má možnosť hlboko ovplyvniť základné kategórie vzťahu človeka k hudbe. Predpokladom tohto kroku je talent skladateľov, seriózny teoretický prístup a stabilná organizačná báza výskumu i tvorby. Vo všetkých týchto troch faktoroch znamená berlínsky Týždeň zásadný, cieľavedomý a seriózny impulz.

Peter Faltin

KONKURZ

Československý rozhlas v Košiciach vypisuje konkurz na tieto uvoľnené miesta v rozhlasovom orchestri:

husle, viola, kontrabas a lesný roh.

Prihlášky na konkurz zasielajte na adresu: Československý rozhlas, Košice, Moyzesova 7/a, orchestrálna kancelária.

Cestovné sa hradí len prijatým uchádzačom.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, dr. Peter Faltin, CSc., Štefan Klímo ml. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrik, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia: Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,-. Čís. 9-10. zadané do tlače 30. 10. 68.

InfoMáGie

V deň Suchoňových šesťdesiatin, 25. septembra, uskutočnilo sa slávnostné predstavenie Krútnavy v opere SND. Predstavenie dirigoval Tibor Frešo, hlavné úlohy spievali Ondrej Malachovský a. h., MUDr. Gustáv Papp a Margita Česányiová. Predstavenie malo veľmi dobrú úroveň — opäť sa prejavila sila koncepcie režiséra K. L. Zachara.

Najveľkolepejšiu oslavu pripravil svojmu rodákovi Pezinok. Nedeľňajšie popoludnie a večer boli v tomto mestečku úplne v ich znamení. Popoludní o tretej hodine v chráme sv. Spasiteľa uskutočnil sa suchoňovský koncert. Na jeho programe bola hymnická pieseň Aká si mi krásna a Žalm zeme podkarpatskej, ktorý bol takto prvý raz predvedený mimo koncertnej siene (prvé dielo v predvedení Miešaného zboru SF dirigoval Ladislav Holásek, druhé s týmto telesom a Slovenskou filharmóniou predviedol Ladislav Slovák; sólo spieval MUDr. Gustáv Papp). Potom bolo otvorenie vkusnej suchoňovskej výstavy v Malokarpatskom múzeu. Na oboch podujatiach prehovorili univerzitný prof. Dr. Jozef Kresánek a sám prof. Eugen Suchoň. Večer bola slávnostná recepcia.

Miestny odbor Matice slovenskej a Krajská organizácia Zväzu slovenských skladateľov v Košiciach usporiadali dňa 9. októbra 1968 v Dome umenia v Košiciach Suchoňov večer z príležitosti 60. narodenin národného umelca Eugena Suchoňa. Z bohatšej tvorby majstrovských prác odznali: Aká si mi krásna, Zmes slovenských ľudových piesní, Malá suita s passacagliou, Nox et solitudo, Metamorfózy, proroctvo z opery Svätopluk, Poème macabre. Účinkovali košícki umelci (Učiteľský spevokol pod vedením V. Adamca, sólisti opery ŠD v Košiciach D. Suryová, M. Hájek s klavírnym sprievodom skladateľa J. Grešáka, poslucháč Konzervatória v Košiciach R. Kubelík s klavírnym sprievodom prof. VI. Tichého) a bratislavská klavírna umelkyňa Klára Havlíková. So životom a dielom jubilujúceho skladateľa prítomných oboznámila a program vhodne komentovala M. Potemrová. Do radu gratulantov a účinkujúcich sa zapojil svojou recitáciou aj dramaturg ŠD v Košiciach, básnik Julo Zborovjan.

Díoe pre orchester od Ladislava Kupkoviča bude mať premiéru 19. marca 1969 v Kolíne. Skladbu predvedie miestny rozhlasový symfonický orchester pod taktovkou autora. — György Ligeti napísal Desat kusov pre dychové kvinteto. Dielo uvedú v Malmö v januári 69.

Z príležitosti VI. medzinárodného festivalu pre súčasné umenie organizuje mesto Royan spolu so súťažou francúzskeho rozhlasu a televízie III. medzinárodnú klavírnú súťaž pre súčasnú hudbu Concours Messiaen. Konkurs sa uskutoční počas festivalu v dňoch 28. marca až 3. júna 1969. Môžu sa ho zúčastniť klaviristi z celého sveta, ktorí do 28. marca neprekročili vek 33 rokov. I. cena: 10 000 francúzskych frankov + angažmán, II. cena: 5 000 frankov, III. cena: 3 000 frankov, IV. cena: 1 000 frankov. Prihlášku treba podať pred 1. marcom 1969 na adresu: Bureau de Concours Maurice Werner, Secrétariat du Concours, 11 avenue Delcassé, Paris 8e.

Vítazmi prvej elektronickej medzinárodnej súťaže v Amerike sa stali: Pril Smiley (USA), Jozef Malovec (ČSSR), Eugeniusz Rudnik (Poľsko), William Hellermann (USA) a Bohdan Mazurek (Poľsko).

1. apríla 1969 bude v mníchovskom národnom divadle premiéra baletu Casanova v Londýne od Wernera Egka.

Karlheinz Stockhausen napísal scénickú hudbu pre hru Maxa Broda Zámok. Predlohou autorom bol známy román F. Kafku. Hru uvedú na jednom z dortmundských javísk.

Benjamin Britten sa stal predsedom anglického National Youth Orchestra. Jeho predchodcom bol Sir Malcolm Sargent.

Rudolf Kelterborn prevezme počnúc rokom 1969 v redakcii časopisu Schweizerische Musikzeitung šéfredaktorské miesto po Willi Schuhovi.

Vo Fontainebleau (Francúzsko) založili Medzinárodnú knižnicu súčasnej hudby. Vedie ju B. Kantuser. Vyšiel už prvý bulletin, ktorý príspevkom predsedu inštitútu vyzýva k medzinárodnej spolupráci.

Salzburskú cenu opery za rok 1968 udelili švédskej televízii za produkciu Holanďan. Autorom hudby je Ingvar Lindholm, text podľa Strindbergovej novely napísal Herbert Grevenius.

CENY

Slovenského hudobného fondu za rok 1967

Dňa 17. decembra 1968 odovzdal predseda výboru Slovenského hudobného fondu Doc. dr. Ladislav Burlas, CSc. ceny Slovenského hudobného fondu za rok 1967 týmto umelcom:

Cenu Jána Levoslava Bellu:

zaslúžilému umelcovi Michalovi Vilecovi za Concertino pre trúbku a dvojité sláčikové orchester, op. 41.

Cenu Mikuláša Schneidra-Trnavského:

hudobnému skladateľovi Júliusovi Kowalskému za Tercetto I. a II. pre dvoje husiel a klavír.

Cenu v oblasti malých hudobných foriem:

hudobnému skladateľovi dr. Jánovi Siváčkovi za piesne: Kľúč pod prahom, Zlatá podkova, Náruč nádejí.

Cenu za hudobnovedecké dielo:

hudobnému vedcovi dr. Petrovi Faltinovi za prácu Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre.

Cenu Frica Kafendu:

koncertnému umelcovi dr. Ferdinandovi Klindovi za vynikajúce predvedenie organových skladieb slovenských skladateľov D. Kardoša (Elevazioni, Preludium), A. Očenáša (Organové pastely, ľudové pastorely zo Seliec), J. Zimmera (Concertino in D).